

Карл Вёрман

История искусства всех времен и народов

Том 3
Книга 2-3



DirectMEDIA

Карл Вёрман

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
ВСЕХ ВРЕМЕН
И НАРОДОВ**

Том 3

Искусство XVI–XIX столетий

Книга 2-3



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 2-3 /

К. Вёрман. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. –
627 с.

ISBN 978-5-4475-3827-9

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

УДК 7(09)

ББК 85.03

Содержание

Книга вторая. Искусство XVII столетия.....	7
I. Итальянское искусство XVII столетия	7
1. Итальянское зодчество XVII столетия....	7
2. Итальянское ваяние XVII столетия.....	24
3. Итальянская живопись XVII столетия .	38
II. Французское искусство XVII столетия ...	70
1. Предварительные замечания. Французское зодчество XVII столетия.....	70
2. Архитектура Франции.....	72
3. Французское ваяние XVII столетия	94
4. Французская живопись XVII столетия	111
III. Испанское искусство XVII столетия....	138
1. Предварительные замечания. Испанское зодчество XVII столетия	138
2. Испанское ваяние XVII столетия	153
3. Испанская живопись XVII столетия...	166
4. Заключение об испанском искусстве .	204
VI. Бельгийское искусство XVII столетия.	205
1. Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVII столетия ...	205
2. Бельгийское ваяние XVII столетия.....	216

3. Бельгийская живопись XVII столетия	225
V. Голландское искусство XVII столетия..	275
1. Голландское зодчество XVII столетия	275
2. Голландское ваяние XVII столетия.....	284
3. Голландская живопись XVII столетия	294
VI. Немецкое искусство XVII столетия.....	368
1. Предварительные замечания. Немецкое зодчество XVII столетия.....	368
2. Немецкое ваяние XVII столетия.....	390
3. Немецкая живопись XVII столетия.....	395
VII. Английское искусство XVII столетия	405
1. Предварительные замечания. Английское зодчество XVII столетия	405
2. Английское ваяние XVII столетия.....	413
3. Английская живопись XVII столетия.	416
VIII. Искусство XVII столетия в Скандинавии.....	421
1. Искусство этого периода в Дании.....	421
2. Искусство XVII столетия в Швеции...	428
IX. Искусство XVII столетия	

в христианской Восточной Европе	435
1. Искусство этого периода в Польше....	435
2. Русское искусство XVII столетия.	
Общий обзор	438
Общий обзор	445
1. Общий обзор европейского	
искусства	445
Книга третья. Искусство XVIII столетия.....	449
I. Французское искусство XVIII столетия .	449
1. Предварительные замечания.	
Французское зодчество XVIII столетия.	449
2. Французская скульптура XVIII	
столетия	462
3. Французская живопись XVIII	
столетия	471
II. Итальянское искусство XVIII века.....	495
1. Предварительные замечания.	
Итальянское зодчество XVIII века.....	495
2. Итальянское ваяние XVIII века.....	503
3. Итальянская живопись XVIII века	508
III. Испанское искусство XVIII века.....	523
1. Предварительные замечания.	
Испанское зодчество XVIII века.....	523

2. Испанское ваяние XVIII века	532
3. Испанская живопись XVIII века	535
IV. Английское искусство XVIII века	546
1. Предварительные замечания.	
Английское зодчество XVIII века	546
2. Английское ваяние XVIII века	553
3. Английская живопись XVIII века	556
V. Бельгийское искусство XVIII века	582
1. Предварительные замечания.	
Бельгийское зодчество XVIII века	582
2. Бельгийское ваяние XVIII века	584
3. Бельгийская живопись XVIII века	587
Литература	591

Книга вторая

Искусство XVII столетия

I. Итальянское искусство XVII столетия

1. Итальянское зодчество XVII столетия

Рождение барокко в Италии XVII столетия

В XVII веке в архитектуре Италии доминировал стиль барокко, отличавшийся на раннем этапе своего развития строгостью и простотой, но со временем склонявшийся к пышности и изяществу форм. Первыми представителями этого стиля были архитекторы, работавшие в самом начале столетия. Контраст между напыщенным тщеславием и естественной простотой, всюду выступающий в искусстве XVII века, по преимуществу в местных формах, отражает борьбу высших духовных сил, охватившую все столетие. Подняла голову более, чем когда-либо, страстная и возлюбившая пышность церковь, но и новое евангельское исповедание, закаленное кровавой борьбой, еще глубже, чем раньше, пустило корни в тех странах, которые к нему обратились. И если на пороге столетия (1600) еще пылал костер великого мыслителя Джордано Бруно, то во второй половине этого периода (1673) творец пантеистического мирозерцания, Борух Спиноза, уже был почтен приглашением, правда, безрезультатным, в Гейдельбергский университет. Именно в пластических искусствах эта противоположность направлений всюду ясно обнаруживается. Наряду со всемогущим движением барокко выступает во всех областях искусства едва ли менее мощное натуралистическое течение, часто смешиваясь с первым. Но, само собой разумеется, стиль барокко с его движением масс, его внешней страстностью,

его переводом обычного языка форм на формы опьяняющей роскоши, процветал главным образом в странах старой веры, помогших ей с новым порывом достигнуть неслыханного, хотя часто довольно поверхностного блеска, следовательно, главным образом в самой Италии, а возврат к природе с наибольшей решительностью осуществился в странах, добывавшихся государственной и церковной свободы, т. е. главным образом в Голландии. Именно в итальянском зодчестве процветал в течение XVII столетия настоящий стиль барокко, развитие которого из римского ренессанса XVI века, равно как и первые главные шаги в работах Микеланджело, Виньолы, Джакомо дела Порты и Доменико Фонтана мы уже проследили. Внешняя грандиозность, страстное, избыточное контрастами движение и стремление к увлекающим впечатлениям итальянского зодчества – те же в итальянской живописи и в скульптуре. Которое из трех искусств первое вступило на этот путь, нелегко сказать. С первого взгляда кажется, будто впереди шло зодчество, подвижная, часто фальшивая массивность которого во многих отдельных случаях вызвала развитие подобных же черт в алтарных изображениях, плафонной живописи и пластических произведениях, рассчитанных на впечатление издали в этих великолепных зданиях. Продолжая чтить в Микеланджело подлинного «отца барокко», мы признаем тем не менее, что стиль барокко возник прежде всего из внутреннего стремления времени придавать человеческому телу в изобразительных искусствах все большую внушительность, все более намеренное движение. В действительности одно и то же течение времени, руководимое великими мастерами, одновременно направляет все три искусства одинаковыми путями. В Риме, настоящей родине барокко, грандиозный, благородный, строгий ранний барокко,

которому следует XVII век, в дальнейшем развитии постепенно уделяет место более радостным и легким формам. Границей его и Вельфлин считает 1630 г. Столбы и пилястры около этого времени снова начинают замещаться колоннами, которые сначала появляются на фасадах, выступая из стены лишь наполовину или на четверть, но затем быстро и свободно овладевают внутренностью. Величавое единство постройки, придающее ей пластичность, уступает место живописным делениям пространства с перспективными просветами и сокращениями. Мощные, простые фасады дворцов снова приобретают более богатое декоративное расчленение. Даже церковная центральная постройка, в раннем барокко уступившая место совершенно прямоугольному или овальному продолговатому зданию, снова возрождается. Но только теперь, после робких более ранних попыток, вертикальные стены, изогнутые внутрь и наружу, тоже приобретают подвижность форм, и любовь к пышности уже соединяется здесь местами с игривой прелестью, подготовляющей стиль рококо.

Творчество Карло Мадерна и его последователей

Ломбардец Карло Мадерна (1556–1629), племянник и ученик Доменико Фонтана, последователь Джакомо делла Порта, первый мощно и жизненно вводит ранний барокко своих предшественников в среду более светливой пышности XVII столетия. Сравнение его фасада 1603 г. церкви св. Сусанны в Риме с лицевой стороной церкви Иисуса Порта, дочерью которой является первая, достаточно ясно обнаруживает дальнейшее развитие. В церкви св. Сусанны сильнее выступают выдающиеся части. В нижнем ярусе пилястры уже замещены приставными круглыми колоннами. В

верхнем — ниши между пилястрами увенчаны разорванными фронтонами. Откосы главного фронтона резко выделены посредством бесцельной балюстрады. Особенно знаменит Мадерна своим довершением продольного корпуса церкви св. Петра, к которому он присоединил великолепный притвор с широко раскинутым беспокойным лицевым фасадом, рассчитанным первоначально на кубические угловые башни, увенчанные куполами на фонарях. Главные формы Микеланджело, именно величие коринфского ордена внутри и снаружи и четырехколонную среднюю галерею фасада, увенчанную фронтоном, Мадерна сохранил. Но и эти выступающие вперед колонны он поместил в глубокие впадины, открытую колоннаду превратил в великолепный закрытый притвор, и таким образом беспокойно выраженная жизнь всей лицевой стороны, в сравнении с которой движение Микеланджело кажется величавым покоем, дает возможность распознать биение пульса нового времени. В области архитектуры дворцов уже двор палаццо Маттеи ди Джове (1602), построенного Мадерна, отличается от старых, замкнутых, служивших как часть внутреннего помещения дворов Возрождения открытой на простор задней стороной с отмеченным легкой тройной аркой выходом в сад. Но образец дворцовой залы барокко Мадерна создал, например, в королевском зале Квиринала, нижняя половина которой убрана ткаными стенными драпировками, а верхняя, над массивным карнизом, украшена живописью, непрерывным фризом идущей под великолепным лепным потолком.



Рис. 98. Бернини. Колоннады собора св. Петра в Риме

За Мадерна следовал Лоренцо Бернини из Неаполя (1599–1681), превознесенный одними, униженный другими мастер, настоящий творец высокого стиля барокко в скульптуре, а как архитектор оказавший содействие наступлению второй фазы барокко с ее перспективными ухищрениями и легкой окрыленной фантазией в анфиладах. Бальдинуччи, Доменико Бернини, фон Чуди и Фраскетти, а вслед за ним и Поллак высказались о нем вполне определенно. Для внутреннего устройства церкви св. Петра Бернини выполнил величественную, на исполинских витых колоннах, бронзовую сень главного алтаря, увенчанную легким, свободно поднятым шатром, восторженно принятую современниками, осмеянную и опороченную поклонниками классицизма всех позднейших эпох, теперь же снова признаваемую беспристрастными знатоками за «единственное возможное решение задачи» (Корнелиус Гурлитт). Для внешнего украшения церкви св. Петра он

проектировал более богатые, более высокие и пышные передние башни, чем Мадерна. В 1638 г. была построена северная башня, но в 1647 г. пришлось разобрать, так как главное здание оседало под ее тяжестью. Мысль Бернини украсить древний римский Пантеон подобными же угловыми башнями, прозванными в насмешку «ослиными ушами Бернини» и впоследствии устраненными, была бесспорно неудачной. Но широко раскинувшаяся лицевая сторона св. Петра, увенчанного высоким куполом, эстетически требовала подобных угловых башен. Взамен башен Бернини, желая сузить и повысить фасад, создал на большой поднимающейся площади перед собором (1667) свои знаменитые дорические колоннады, которые отходят под острым углом от углов фасада прямолинейно, а затем двумя мощными закругленными крылами охватывают всю площадь и увеличивают ее своими перспективными просветами. Именно этот перспективный расчет и возвращение к чистому, классическому, в римском смысле, типу колоннад характеризуют позднейший, перешедший к новым идеям, стиль барокко. Впрочем, еще за несколько лет перед тем (1661) Бернини при помощи подобных же перспективных ухищрений и утонченного ионического ордена превратил относительно узкий и короткий проход, в котором поднимается королевская лестница (Scala regia) Ватикана, в одну из самых интересных по впечатлению частей этого великолепного дворца. Бернини принял участие также в возвращении снова к типу центральной постройки. Его богато украшенная овальная церковь св. Андрея в Квиринале (1678) совсем не кажется продолговатой, так как ее главная ось от входа до алтаря лежит в направлении широких сторон. Но его круглая церковь Успения Богородицы в Ариччиа (1664) снова соединяет пышность коринфских украшений на пилястрах с остроумными,

расширяющими пространство перспективными ухищрениями. Из светских сооружений Бернини отличается красотой и легкостью великолепная лестница в начале еще Мадерна, а законченном только Борромини, палатцо Барберини в Риме, лежащая на двойных тосканских колоннах и восходящая шестью овальными поворотами. Ясно расчлененный фасад уже обнаруживает в перспективно скошенных на внутренней стороне арках средних окон подлинный стиль Бернини (1629). Но только в семиоконном среднем выступе палатцо Одескальки на площади св. Апостолов в Риме дал он (1665) классический образец дворца в стиле позднего барокко. Гладкий нижний этаж играет роль цоколя всего здания; только порталы обрамлены колоннами, поддерживающими балюстрады в виде балконов с перилами. Оба верхние этажа связаны в одно целое восемью пилястрами композитного ордена. Кроме роскошного карниза на консолях имеется мощная балюстрада вдоль крыши.



Рис. 99. Сень в соборе св. Петра в Риме работы Лоренцо Бернини

Барокко в Риме и Флоренции

В Риме и Флоренции, главных центрах классической итальянской архитектуры, наблюдается наибольшее разнообразие стилей и форм барокко. Главными образцами искусства эпохи являются многочисленные дворцы и церкви этих городов. Если Бернини в отдельных архитектурных формах редко впадает в преувеличение или разнузданность, то на его современнике, ломбардце Франческо Борромини (1599–1667), главным образом лежит ответственность за победу изгибающихся то внутрь, то наружу линий фасада и живописной игры света и теней на внешней стороне здания, с сильно выступающими и вдающимися частями. Изгибающийся внутрь фасад Цекка-веккиа Антонио да Сангалло был только легким первым началом. Маленькая церковь Борромини, Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме (1640–1667) – первое церковное здание, построенное всецело в расчете на живописную неправильность и изогнутые основные линии. В тесном корпусе постройки вырастает здесь удивительная полнота жизни. Если нельзя отрицать античное происхождение отдельных форм, то общее впечатление уже отрешилось от всякой связи с классической древностью. К центральной постройке Борромини вернулся к Сант’Иво алла Сапиенца, главные стены которой изогнуты наружу, а стены купольных барабанов внутрь. Из остальных его церковных построек ораторий Сан Филиппо Нери в Риме замечателен своим слегка изогнутым внутрь фасадом, своим фронтоном, производящим впечатление почти позднеготического, и причудливыми надставками над окнами и капителями пилястров; «Колледжио ди пропаганда фиде», начатый еще Бернини (1660), изобилует всевозможными выступами, какие только могли уместиться на узком уличном

фасаде. Из светских построек Борромини надворная сторона его палаццо Фальконьери в Риме обнаруживает весь бесстыльный произвол мастера, а второй двор палаццо Спада стремится при помощи прохода с перспективно выполненными рельефными изображениями вызвать иллюзию глубины, которой не обладает. Рядом с ухищрениями Бернини и Борромини Джованни Баттиста Сория (1581–1651), более старший, чем оба, в фасадах и притворах римских церквей, Санта Катарина да Сиена (1630), Санта Мария делла Витториа (1630) и Сан Грегорио Маньо, дает более тяжеловесный ранний барокко, которому он остался верным; знаменитый живописец, Доменико Цампieri, прозванный Доменикино (1581–1641), в своей церкви Сант’Игнацио (с 1626 г.) еще довольно тесно примыкает к церкви Иисуса Виньолы, почти устраняя ее однефность проходами, связывающими неф с боковыми капеллами; Карло Ломбардо из Ареццо (1589–1620) впервые проводит на фасаде де Санта Франческа Романа (1615) ордера пилястров в маленькой римской церкви; а немец из Нижней Германии Ганс фон Ксантен, известный в качестве римского архитектора под именем Джованни Фиаминго или Вазанцио, дал в вилле Боргезе (1615) образец виллы в стиле целомудренного раннего барокко. Как классически еще выступают ее боковые флигеля, связанные на стороне, обращенной к саду тосканским портиком внизу, а в верхнем разделенные террасой! В духе высокого барокко работают затем в Риме преимущественно Пьетро Береттини да Кортоня, великий декоративный живописец, Карло Райнальди, сын Джироламо Райнальди, перенесший римский барокко в верхнюю Италию, и Карло Фонтана, своими работами приведший школу Бернини в XVIII век. Имя Пьетро да Кортоня (1596–1669) теснейшим образом связано с величественными потолками барокко,

составленными из раззолоченных, перекрещивающихся и переплетающихся лепных рам и роскошной, фигурной и орнаментальной живописи, в больших дворцовых залах середины XVII столетия. Наиболее известны его потолки в палаццо Барберини в Риме и палаццо Питти во Флоренции. Внутренние церковные украшения, как в Кiesa Нуова и Сан Карло аль Корсо в Риме, примыкают сюда же. Все торжественно, роскошно и красочно. Его собственные постройки в деталях менее барочны, чем по общему впечатлению. Как восхитительны внутри купольной церкви св. Луки и Мартина в Риме двенадцать пар ионических двойных колонн, из которых четыре при угловых столбах средокрестия поддерживают купольные арки, остальные же как бы охраняют алтари в абсидах по концам удлинённых ветвей креста. Как интересна внешность Санта Мария делла Паче в Риме с ее вдающимися и выступающими частями стен, опять-таки дающая впечатление большей обширности, чем на самом деле, благодаря хитростям перспективы! Карло Райнальди (1611–1691) пошел еще дальше своих предшественников в использовании сильно выступающих и вдающихся частей фасадов для оживления их игрой света и тени. Роскошное сильное и ясное впечатление производит Сант'Аньезе на пьядца Навона (1652), просторная церковь с башнями, возникшими при участии Борромини. Разнузданной и задорной кажется Санта Мария аи Кампителли (1665) с ее мощными поясами выступов, со свободно стоящими у стен коринфскими колоннами, слишком далеко выступающими выпусками карнизов и прихотливыми вырезами фронтона. Какой классически спокойной кажется в сравнении с нею лицевая сторона церкви Иисуса, принадлежащая делла Порта! Какое чреватое последствиями развитие совершилось между тем и этим зданием!

Однако разметанные фасады Сан Марчелло и Санта Тринита Карло Фонтана (1634–1714) в Риме представляют уже такую безвкусицу, к которой могло привести лишь умышленное смешение стилей Бернини и Борромини. Перенеся в начале XVIII столетия оба стиля за Альпы, Фонтана много содействовал дальнейшему распространению внешнего по замыслу барочного итальянского стиля.

Флорентийская барочная школа и ее слияние с римской

Переживая в Риме описанное органическое развитие, барочная архитектура во Флоренции, не суетясь, вступила на более серьезные пути в школе Буонталенти. Живописец Лудовико Карди, прозванный Чиголи (1559 до 1613), выполнил здесь такой, еще спокойный, дворцовый фасад, как его фасад крыла в палаццо Рануччини, с порталом и окнами, обрамленными в нижнем этаже, тогда как его позднейший палаццо Мадама в Риме хотя и пренебрегает расчленением фасада посредством пилястров, но производит впечатление полного силы высокого барокко тяжелыми выступами консолей, выступами над окнами, балконом, увенчивающим портал с колоннами и беспорядочно расчлененными окнами мезонина фризом под мощным вечною карнизом. Наоборот, Маттео Нигетти (ум. в 1619 г.) дал в своей роскошной княжеской капелле Сан Лоренцо (1604) одну из тех на взгляд торжественных светских зал, в которых скудость мысли зодчего совершенно заслоняется великолепием строительного материала.



Рис. 100. Пьетро Гварини. Палаццо Кариньяни в Турине

Слияние поздней флорентийской и римской школ произошло, если не ошибается Гурлитт, благодаря Карло Фонтана, которому он приписывает выдержанную в стиле барокко. Барочную фантазию Гварини превзошел лишь иезуитский патер Андреа даль Поццо из Триента (1642–1709), который, исходя из живописи с перспективной архитектуроникой, расширяющей пространство, перешел к пластической архитектонике алтарных сооружений и кончил остроумными, правда, не осуществленными в Италии, проектами целых зданий. В специальной книге защищал он свои необузданные фантазии об античных колоннах. Прославилась его защита «сидячих колонн» на одном из его алтарных набросков. Всего лучше можно ознакомиться с ним в церкви Сант’Игнацио в Риме. Коробовый свод нефа превращен фресковой живописью Поццо в высокий открытый двор, на который смотрит небо с его святыми. Его фрески в куполе и алтарных нишах также сводят небесную бесконечность в земное пространство,

которое с легкостью удваивается, утраивается, удесятерится. Из его алтарей, однако, наиболее известен алтарь Луджи Гонзага в Сант'Игнацио и иезуита Лойолы в церкви Иисуса.

Архитектура верхнеитальянских городов

Свои особенности в рассматриваемую эпоху имеет архитектура Венеции, Генуи и других городов Верхней Италии. Барокко также доминирует в строительстве дворцов и церквей, но стили их исполнения существенно отличаются от римских. Особыми путями, наряду со всем этим, то разрастающимся, то убывающим великолепием, шло зодчество обеих верхнеитальянских владычиц моря, Венеции и Генуи.

Архитектура Венеции

Зодчество Венеции находилось в XVII столетии под влиянием Якопо Сансовино и Андрея Палладио. Если отдельные формы и здесь постепенно становятся разнuzданнее, то все же настоящий римский барочный стиль никогда не мог проникнуть сюда. Дальнейшее развитие искусства Сансовино и Палладио связано в особенности с именем Балдассаре Лонгена (около 1604–1682 гг.), раннее произведение которого, церковь Санта Мария делла Салюте (1631), так внушительно господствующая над проходом к Канале Гранде, представляет собственно двойное здание с двумя куполами и двумя башнями. Над передним, восьмисторонним корпусом с входом вроде триумфальной арки на лицевой стороне, с четырехугольными капеллами, выступающими наружу, на шести боковых сторонах возвышается на высоком барабане самый большой и высокий из куполов. Менее высокий второй прикрывает заднее отделение перед хором. В единстве коринфского

ордера внутри церкви и портала Лонгена следует Палладио. Шестнадцать мощно завитых волют, связывающих барабан с крышей, придают внешности здания совершенно особый отпечаток.



Рис. 101. Церковь Санта Мария делла Салюте по проекту Лонгена

Несмотря на все вольности, эта светлая мраморная постройка представляет законченное произведение искусства. В позднейших церковных постройках Лонгена

влияние Палладио не так заметно. Однако же фасад его церкви Оспедалетто 1674 г., обнаруживающий чрезмерное богатство пластических архитектурных форм, снова построен в два этажа. Столбам нижнего этажа, расширяющимся вверху наподобие герма и украшенным здесь звериными мордами, соответствуют атланты верхнего этажа в виде человеческих фигур, несущих верхнюю тяжесть. Но главные дворцы Лонгена еще непосредственно примыкают, хотя и с отступлениями в отдельных формах, к библиотеке Якопо Сансовино. Его палаццо Пезаро (около 1650 г.) имеет над нижним этажом, отделанным в рустикку из выложенных плит, два верхних этажа со стенами, сплошь замененными колоннами, арочными окнами и балюстрадами. Сами полукруглые своды опираются на маленькие колонны, а в пазухах развертывается богатая жизнь пластики. В его палаццо Реццонико (1680) даже нижний этаж, облицованный в рустикку, украшен колоннами дорического ордена.

К Лонгена примкнул его более молодой соперник Джузеппе Сарди или Сальви (около 1630–1699), снабдивший в 1689 г. церковь Санта Мария дельи Скальци, задуманную еще Палладио, ее роскошным двухэтажным с фронтоном фасадом, состоящим из ственных ниш, коринфских двойных колонн и ственных цоколей, украшенных на манер столярной работы. Но высший пункт преувеличения был достигнут этим стилем в лицевой стороне церкви Моисея (1648) Алессандро Треминьяна (Тремильоне), на которой колонны нижнего этажа по Делорму щеголяют своим убранством рустикки, а пилястры верхнего этажа прерваны мощным полукружием, дверные наличники которого украшены саркофагами. Пышные разметанные лепные украшения застилают все архитектурные формы. Светские постройки последователей Лонгена вскоре стали более

схематическими и сухими. Впрочем, таможня Джузеппе Бенони (Догана, 1678–1681), треугольная в рустикую аркада с барочной башней, заслуживает упоминания уже по смелости, с какой она расположилась у подножия церкви Салюте перед входом в Канале Гранде.

Архитектура Генуи

В противоположность Венеции Генуя осталась, как и была, городом великолепных колоннад, окружающих дворы, и эффектно расположенных по склонам местности дворов. За «Страда нуова» последовала «Виа нуовиссима», а за ней «Виа Бальби», на которой богатая фамилия Бальби в начале XVII века воздвигала свои пышные дворцы. Но вслед за такими архитекторами, как Галеаццо Алесси и Карло Лураго, является флорентинец Бартоломмео Бианко (1604–1656), ставший главным генуэзским архитектором XVII века. Барокко в смысле римской тяжеловесности и резких выступов было чуждо и ему, но он с большим вкусом пользовался тонко прочувствованными вольностями Буонталенти, строго держась общего впечатления. Его дворы, обнесенные колоннами, отличаются несравненным великолепием. Фасады его хороши и величавы в своих очертаниях но лишены украшений. Этажи разделены мощными поясами и расчленены обыкновенно лишь оконными отверстиями с балконными перилами. Главное произведение Бианко в этом направлении – великолепный палаццо Бальби Сенарега, который отличается простой красотой и отличным распределением колонн во внутренних помещениях. Еще более богатое и праздничное впечатление производит дворец Дураццо Паллавичини (бывший Бальби). В особенности сени с тосканскими колончатými арками и пышные колоннады того же ордена, окружающие великолепный двор, придают ему грандиозно-

величавый характер. Известное сооружение с лестницей принадлежит, однако, уже XVIII столетию. Но все дворцы этого рода превосходят университет Бианко, бывшая коллегия иезуитов. Уже фасад с его художественно обрамленными окнами представляется более богатым. Двор в два этажа, связанный лестницами, в высшей степени красив своим живописным расположением и архитектуроникой. Двойные колонны аркад делают более резким и ясным расчленение пространства. Тосканским парным колоннам нижнего этажа соответствуют ионические с угловыми волютами в верхнем. Лестница, идущая на заднем плане, ведет вверх и наружу. Все, что генуэзское дворцовое искусство дает в смысле красивых просветов, является здесь совершенным по своей законченности.



Рис. 102. Двор Генуэзского университета по проекту Бартоломмео Бианко

Что Генуя и в церковной архитектуре почти одна во всей Италии осталась верной колоннам, – мы уже видели. В половине XVII столетия она также вернулась к

центральной постройке, как показывают церкви Сант'Антонио Абате и Санта Мария ди Римедио. Более значительные верхнеитальянские центральные церкви этого века – Сант'Алессандро в Милане Лоренцо Бинаго (1602), позднейшая внешность которой в стиле высокого барокко ничуть не вредит величавости внутреннего помещения, и новый собор в Брешии Джованни Лантана (с 1604 г.), одно из чистейших и благороднейших зданий этого столетия. К числу самых роскошных верхнеитальянских дворцовых построек этой эпохи принадлежит и палаццо ди Брера в Милане, выполненный в 1651 г. по планам Франческо Мария Риккони. Его двор, окруженный аркадами на двойных колоннах, представляет удачное сочетание римской грузности с гинуэзской легкостью. Истина, что и в XVII столетии в Италии не было недостатка в архитекторах самостоятельного творчества, сообщавших постройкам каждого города, куда бы ни забросила их судьба, свой особенный отпечаток. Поэтому именно итальянское зодчество продолжало еще оказывать влияние на далекое расстояние.

2. Итальянское ваяние XVII столетия

Особенности скульптуры периода

Техника ваяния в Италии XVII века становится теснее связанной с архитектурой и живописью. Реалистичность исполнения статуй и передача движений в эту эпоху достигли новых высот, при этом изображение фигур в состоянии покоя было мало распространено. Поворот от чуждого природе, неосмысленного применения традиционных формул к новому наблюдению природы и более серьезному пониманию сущности старых великих мастеров ранее всего совершился в итальянской живописи, новым рассадником которой

явилась так называемая академия Карраччи в Болонье, а не в ваянии, которое еще в конце XVI столетия обладало современником Карраччи, таким крупным представителем более старого направления, как Джованни да Болонья. Далее, в живописи, как увидим, яснее, чем в ваянии, проявилось новое натуралистическое направление наряду с новым академическим. Но в ваянии оба направления решительнее, чем в живописи, были подхвачены, связаны и увлечены великим течением барокко, мощный поток которого так равномерно увлекал за собой архитектуру, ваяние, живопись и орнаментальное искусство, что ни одно из них не решалось выступать без связи с другими. Ваяния, именно без связи его с архитектурным пространством, в XVII столетии больше не было. Водоемы на площадях, гробницы и алтари в церквях находились в неравной связи с окружающей их архитектоникой, в то же время все более и более стирались границы между задачами ваяния и живописи. То, чего живопись достигла в выражении внутренней и внешней силы чувства, развевающихся одежд, волнующихся очертаний, даже сильных красочных и световых эффектов, — все это теперь считала своим достоянием и свободная круглая пластика; а рельеф, исполнявшийся уже Гиберти, согласно правилам живописи, окончательно превратился в нечто вроде заледневшей живописи. Передние фигуры стремятся не только к полной пластической округлости, но и выходят за пределы обрамлений по примеру позднейших произведений Донателло. Облака и занавеси играют в скульптурных произведениях почти ту же роль, что в живописи, и целые алтарные ниши украшаются скульптурными изображениями и кажутся пластически выполненными картинами. Понятие пластического покая было совершенно чуждо итальянской скульптуре этого века. Спокойно стоящие рядом фигуры не были терпимы. Даже аллегорические фигуры ставились в

живые, часто драматические отношения друг к другу; и не только в позах, часто плохо вязавшихся с расположением одежд, но и в игре лиц старались выразить жизнь и страсть. Но тот здоровый натурализм языка форм, который составляет основу такой возбужденности, хотя и был повсюду целью стремлений, однако в большинстве случаев непроизвольно переходил в более или менее высокопарный способ выражения нового стиля. И теперь искусство ваяния, сущность которого основывается на непосредственном наблюдении, всех долгие оставалось верным безыскусственности природы. При всем том наше время ничуть не относится к характерным творениям скульптуры этого стиля так отрицательно, как относились к ним еще Якоб Буркхардт и Вильгельм Любке. Великая художественная личность облагораживает в наших глазах стиль каждого народа и каждой эпохи, а итальянское ваяние нашло именно теперь в Лоренцо Бернини могучую художественную личность, так мощно и убедительно воплотившую стиль эпохи, как будто он вышел из глубочайших ее откровений; а так как и упомянутый ранее Джованни да Болонья, самый значительный из ближайших предшественников Бернини, уже стоял одной ногой на пути к барокко, то в итальянском ваянии переход от манерности второй половины XVI к стилю XVII столетия совершился более органически, чем в живописи, на равномерное развитие которой оказали задерживающее влияние Карраччи.

Выдающиеся имена

Из трех мастеров, последователей Джамболонья, создавших рельефы соборных дверей в Пизе, Пьетро Такка (около 1580–1640) особенно служил переходу тосканского искусства в XVII век. На цоколе медной конной статуи Фердинанда I в Ливорно, работы учени-

ка Бандинелли Джованни Бандини (около 1540–1600), Такка выполнил очень жизненных бронзовых рабов мавров; для Мадрида он исполнил известный конный памятник Филиппа IV, с лошадыо, ставшей на дыбы, послужившей образцом для позднейших скульпторов; бюсты Фердинанда I в Баржелло во Флоренции и Джамболонья в Лувре – также произведения его рук. В Риме, в переходную эпоху, воцарился на больших, богато украшенных рельефными изображениями надгробных памятниках пап Пия V, Сикста V, Климента VIII и Павла V в Санта Мария Маджоре, исполненных разными мастерами, явно упадочный стиль, предвещенный уже безвкусными надутыми работами Силлы Лонги из Вигиу (около 1560–1620), его статуями Павла V и Климента VIII и рельефом с венчанием Пия V на его надгробных памятниках. Наряду с этими художниками явились, однако, в Риме в начале нового века, тоже не в тибрской воде крещеные ваятели, содействовавшие более достойной подготовке нового стиля.

Из них прежде всего следует назвать ломбардца Стефано Мадерна (1571–1636), которому принадлежит мраморная статуя лежащей св. Цецилии в главном алтаре ее церкви по ту сторону Тибра, вызывающая восхищение простыми и естественными одеждами, облегающими стройные формы, и трогательной позой, той самой, в которой святая была найдена при открытии гроба.

Напротив, Франческо Мокки из Монтеварки (1586 до 1646), ученик Джамболонья, является выразителем безрадостной промежуточной ступени между полубарочным маньеризмом более старого типа и вдохновенным высоким барокко Бернини.



Рис. 103. Стефано Мадерна. Изваяние лежащей св. Цецилии в Санта Чечилиа в Риме.

Его большие медные конные памятники (1625) герцогов Александра III и Рануччо IV на главной площади Пьяченцы отличаются намеренно разнузданными и угловатыми движениями. Его Вероника в одной из четырех ниш купольных столбов св. Петра в Риме более чем в натуральную величину, производит беспокойное впечатление своим беглым шагом, заставляющим развеваться одежды. Более сильным мастером был брюсселец Франческо Дюкенау (1594 до 1643), первую биографию которого написал Беллори. В Риме, куда он явился около 1620 г., он кажется почти классиком среди смелых новаторов. Особенной славой пользовались его «путти», которым он придавал несколько преувеличенные головы и идеальную полноту, часто встречаемую и теперь. Самые красивые из них – «путти» на завесе надгробного памятника Адриана Врибурха в Санта Мариа дель Анима в Риме (1628). Кроме того в Риме славились две его мраморные статуи более натуральной величины: погруженная в тихую молитву св.

Сусанна в Санта Мария ди Лорето, названная Буркхардтом с его точки зрения «быть может прекраснейшей статуей XVII столетия», и мощный в своем движении св. Андрей во второй из четырех ниш купольных столбов церкви св. Петра (1640), которого уже Беллори отметил как мастерское произведение.

Творчество Лоренцо Бернини

Лоренцо Бернини, которого также называют «Микеланджело XVII столетия», признан наиболее знаменитым итальянским скульптором эпохи. Большую часть своих произведений он выполнил в Риме, включая памятники трем римским папам, во время правления которых он работал. В произведениях Бернини прослеживается несколько заметно отличающихся этапов, на каждом из которых он придерживался различных стилей. Наконец, явился сам Лоренцо Бернини, «Микеланджело XVII столетия» (1598 по 1680). Сын сухого флорентийского скульптора Пьетро Бернини, переселившегося в 1584 г. в Неаполь, а в 1605–1607 гг. бывшего президентом академии св. Луки в Риме, он явился на свет в Неаполе, но развился в художника только в Риме, как ученик своего отца. Его первым биографом был Бальдинуччи, вторым его сын Доменико Бернини. В Италии Фраскетти посвятил ему недавно большой труд, в Германии Поллак – хорошее исследование, Чуди убедительную статью. С его архитектурными произведениями мы уже познакомились. Именно как ваятель он был кумиром века. Рано достигнув технического мастерства, в котором он примкнул к поздним антикам с их игрой света и тени, достигаемой, с одной стороны, шероховатой незаконченностью, с другой – чрезмерной вылощенностью, одаренный от природы большой силой чувственного созерцания, а в области портрета отличавшийся самым тщательным наблюдением

натуры, впрочем, всегда готовый насиловать природу в пользу вдохновенных декоративных эффектов, он сумел вдохнуть в стиль своего времени столько юношеского огня, столько поразительной мощи и жизненной силы, что как бы нашел ему новое оправдание, даже видимость внутренней правды и подлинности, по крайней мере в области внешних проявлений. Несносным сделалось только обилие волнующихся линий его старческого стиля, с умышленно вывихнутыми формами тела, театральным пафосом языка жестов и невозможно вздутыми, развевающимися одеждами. Во всяком случае «хочу» и «могу» у Бернини так сливаются, как у редких художников. Из его юношеских произведений, явившихся до смерти Григория XV (1623), мраморная группа Энея с Анхизом на плечах в вилле Боргезе, приписанная его отцу Пьетро, и похищение Прозерпины Плутоном в палаццо Пиомбино в Риме еще напоминают стиль Джованни Болонья. Но как художественно самостоятельны, как выразительны и осмысленны уже его ранние бюсты на памятниках епископа Сантони в Санта Прасседе, Джакомо Монтойя в Санта Мария ди Монферрато и Павла V в вилле Боргезе в Риме! Как глубоко и правдиво прочувствованы мраморные бюсты блаженной и осужденной душ в испанском посольстве в Риме! Сколько силы и жизненной правды в движении тела и выражении лица его пращника Давида в вилле Боргезе, в сравнении с которым Давид Микеланджело дышит лишь скрытой жизнью! Какое упоение красотой и какое внутреннее одушевление в его знаменитой, стремящейся осуществить наглядность живописи, группе «Аполлон и Дафна» (там же), изображающей превращение преследуемой нимфы в лавровое дерево! Повсюду утонченная отделка мрамора стремится превзойти природу нежными формами тела.



Рис. 104. Давид на вилле Боргезе в Риме работы Лоренцо Бернини.

При Урбане VIII (1623–1644), его особенном друге и покровителе, Бернини переживал расцвет бьющей через край мужественной силы. Его портретные бюсты достигают редкой высоты по своей физической и психической правде. Сильной чувственностью и душевной сухостью дышит мраморный бюст его бывшей

возлюбленной Констанцы Буонарелли в Национальном музее во Флоренции. Как живая личность является перед нами кардинал Сципио Боргезе в обоих его мраморных бюстах Национальной галереи в Венеции. Величавое и благородное впечатление производит бюст Бернини Карла I в Виндзоре, выполненный по рисункам ван Дейка. Внешне и внутренне одушевленной является большая мраморная сидячая фигура Урбана VIII с благословляющей правой рукой во дворце Консерваторов в Риме. Но особенно знаменит надгробный памятник Урбану VIII в церкви св. Петра. Здесь почти такая же, но бронзовая, сидячая статуя увенчивает саркофаг, посреди которого корчится часто порицаемый, полуприкрытый, позолоченный крылатый скелет, пишущий на доске имя покойного. К саркофагу и цоколю прислоняются в оживленных группах, окруженные «путти», слева Милосердие с детьми, справа Правосудие с мечом. На протяжении многих десятилетий не было создано другого, столь величавого и при всей оживленности спокойного и цельного надгробного памятника. Из статуй святых Бернини того же времени прекрасная мраморная статуя св. Бибианы в ее же небольшой церкви в Риме (1625) еще проникнута внутренним огнем, напротив, опирающийся на копьё дионисовский Лонгин в третьей нише купольных столбов св. Петра, при всей выразительности великолепной фигуры, уже испорчен театральной осанкой. К лучшим произведениям этого мастера принадлежат его водоемы, много способствовавшие выработке новой физиономии города Рима в XVII столетии. При Урбане VIII были созданы, в числе других, замечательный водоем Бернини в форме военного корабля «Ла баркаччия» на Испанской площади и его пышный водоем с тритонами на площади Барберини, ставший образцовым. При Иннокентии X (1644–1655) Бернини вре-

менно попал в немилость. Его произведения этого времени обнаруживают рост стремления к патетическому и стремление к утонченному мастерству. Крайним выражением этого направления является «Экстаз св. Терезы» в Санта Мария делла Виттория в Риме. Откинувшись навзничь в золотых лучах, облеченная в одежды, ниспадающие изломанными складками, святая в экстазе ожидает небесного жениха, приближение которого возвещает стоящий перед ней ангел, похожий на амура, направляющий в нее золотую стрелу. Группа производит впечатление христианской переработки мотива Данаи. Самые известные фонтаны Бернини этого времени красуются на площади Навона в Риме. Большой, увенчанный обелиском цирка Максенция средний водоем украсили его ученики по его рисункам четырьмя реалистическими, среди ландшафта задуманными фигурами рек Ганга, Нила, Дуная и Лаплаты. Водоем с тритонами на северной стороне этой площади представляет лишь переделку старого, еще существовавшего здесь, водоема. Из портретных бюстов Иннокентия X работы Бернини особенно выдается мраморный бюст в палаццо Дориа Памфили, в исполнении которого мастер еще остается на высоте своего искусства. Но великолепный бюст Франческо I д'Эсте в Национальной галерее Модены, несмотря на свое поразительное «сходство», однако, уже внешне декоративен, что выражается в длинных кудрях и развевающимся плаще. При Александре VII (1655–1667) Бернини начал стариться. Еще относительно спокойна и благородна его известная лежащая статуя св. Альбертоны в Сан Франческо а Рипа в Риме. Преувеличениями старческого стиля отличаются его бездушные статуи пророков в Санта Мария дель Пополо в Риме, надменный бюст Людовика XIV в Версальском замке, поистине чудовищный бронзовый покров

кресла св. Петра последней капеллы церкви св. Петра, известные, исполненные учениками позирующие ангелы на мосту св. Ангела (два собственной работы экземпляра поставлены в Сант'Андреа дела Фратте), и наконец надгробный памятник Александра VII в соборе св. Петра в Риме, на котором скелет поднимает тяжелую коричневую яшмовую завесу над дверью, на верхнем косяке которой стоит саркофаг с коленопреклоненной мраморной фигурой папы. Христианские Добродетели с горькими слезами извиваются под навесом и над ним. И все-таки это надуманное, изысканное произведение обнаруживает единство настроения и истинный пыл в сравнении с произведениями большинства последователей этого мастера.

Противники и последователи Бернини

Творчество Бернини оказало сильное влияние не только на его учеников, но и на современников. В конце столетия в его стиле работали некоторые французские скульпторы, в том числе и в Риме. Существовала также крупная итальянская школа, антагонистичная Бернини. Даже более старые мастера, каковы Мокки и Дюкенау, подпадали случайно под влияние Бернини. Однако из множества его учеников и вольных последователей ни один не приобрел самостоятельного значения. Джулиано Финелли из Каррары (1602–1657), о котором подробно говорит уже Пассери, помогал Бернини в его ранних произведениях, каковы Аполлон и Дафна, но уже самостоятельно выполнил отличный портретный бюст Марии Барберини в болонской Чертозе. Андреа Больджи (1605–1656) работал для Бернини в разных местах собора св. Петра, а самостоятельно исполнил для четвертой ниши купольных столбов статую в полный рост св. Елены с крестом. Франческо Ба-

ратта (ум. в 1666 г.) не только работал в соборе св. Петра под руководством Бернини, но и исполнил по его наброску рельефный, выдержанный в живописном стиле напрестольный образ Успения св. Франциска в Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Из четырех великих рек главного фонтана на площади Навона Баратта исполнил Лаплату, Антонио Рагги (1614–1686) – Дунай, Клавдио Пориссимо – Ганг, Джакомо Антони Фанчелли (1619–1676), один из вернейших сотрудников Бернини в соборе св. Петра, Нил. Джованни Антонио Мари, сотрудник Беронини в Санта Мария дель Пополо и в Санта Мария sopra Минерва, выполнил превосходных тритонов посреди северного водоема площади Навона. Эрколе Феррата (1610–1686), товарищ Мари по работе в упомянутых церквях, закончил под руководством Бернини известного мраморного слона под обелиском площади дельла Минерва. В конце столетия французские скульпторы, развивающиеся под влиянием Бернини или его произведений, нашли дружеский прием и многостороннее поле деятельности в Риме: во главе их стоит Пьер Легро Младший (1656 до 1719), исполнивший очень богатую по расцветке статую умирающего Станислава Костка в Сант’Андреа при Квиринале и совершенно похожий на картину экстатический рельеф прославления св. Людвига в Сант’Игнацио в Риме. Во главе небольшой группы скульпторов, враждебно относившихся к Бернини и его последователям, стоял знаменитый Алессандро Альгарди из Болоньи (1602–1654), деятельность которого прославил сначала Беллори, сам противник Бернини, а в новейшее время особенно тщательно исследовал Ганс Поссе. Вышедший из школы Карраччи и усвоивший ее академическую черствость, он примкнул в Риме с 1625 г. главным образом к Доменикино, но должен был довольствоваться работами по

части художественного ремесла и восстановления антиков, пока немилость, в которую Бернини впал при Иннокентии III, не помогла ему возвыситься. Его мраморные группы Филиппо Нери с ангелом в Санта Маррия ин Навичелла в Риме и обезглавление св. Павла в Сан Паоло в Болонье сухи и холодны. Прославился он своей бронзовой статуей Иннокентия X во дворце Консерваторов в Риме, произведением мощным, хотя и исполненным под сильным влиянием берниниевского Урбана VIII; затем спящим «путто» из черного мрамора на вилле Боргезе, дающим возможность понять, почему его детские фигуры пользовались такой славой, но в особенности своим огромным мраморным рельефом в соборе св. Петра с изображением изгнания Аттилы, очень характерным для живописного стиля рельефов той эпохи, производящим впечатление окаменевшей картины школы Карраччи. Всего удачнее портретные бюсты Альгарди, хотя они своим спокойным вниканием во все детали не могут стать рядом с вдохновенными и цельными портретами Бернини. Славятся три его бюста Франджиани в Санта Марчелла, бюсты Меллини в Санта Мария даль Пополо, бюст Корсини в Сан Джованни де Фиорентини в Риме. Наряду с ним можно поставить бюст Цаккия в берлинском музее. Фигура папы на надгробном памятнике Льва XI в соборе св. Петра страдает ложным пафосом и неестественной одеждой. Но удачны декоративные изваяния Альгарди на вилле Дориа-Памфили в Риме, в Сан Карло в Генуе и на его великолепных водоемах во дворе Дамазо в Ватикане.



Рис. 105. Лев I и Атила. Рельеф Алессандро Альгарди в соборе св. Петра в Риме.

Из его учеников выдвинулся Доменико Гвиди (1628–1701), его главный сотрудник над памятником Льва XI, позднее, впрочем, перешедший к Бернини, для которого он исполнил одного из ангелов на мосту Сан-Анджело. Но и из последователей Бернини Эрколе Феррата исполнил аллегорическую фигуру Величия на памятнике Альгарди. Ученик Эрколе Феррата,

Джованни Баттиста Фоджини (1652, умер позднее 1737 г.), исполнивший со своими братьями скучный надгробный памятник Галилея в Санта Кроче во Флоренции, перенес в этот город стиль Бернини. Главным его произведением здесь считается украшенный тремя большими мраморными рельефами надгробный памятник Андреа Корсини в церкви Кармине. К числу позднейших учеников Бернини принадлежит также генуэзец Филиппо Пароди (около 1640–1701 гг.), распространивший стиль своего учителя в Генуе, Венеции и Падуе. Его памятник Франческо Морозини в Сан Никколо ди Толентино в Венеции (1690) уже в одном старинном «Путеводителе» по городу лагун обозначается как «tipo di baroccone» («тип барокко»). Миланский собор, павийская Чертоза и святая гора Варалло также были богато украшены новыми изваяниями в XVII столетии. В Неаполь, родину Бернини, его стиль был принесен таким крупным художником, как Андреа Больши, основавший здесь школу. В Палермо же Джакомо Серпотта (1656–1732), чья знаменитая бронзовая конная статуя Карла II в Мессине была уничтожена в 1848 г., наполнил много церквей прелестными, поразительно чистых для того времени форм, гипсовыми фигурными орнаментами, обстоятельно исследованными Марчери. Если в более ранних произведениях всюду можно проследить постепенный переход к направлению Бернини, то здесь наблюдается уже переход от высокого барокко XVII века к рококо XVIII века.

3. Итальянская живопись XVII столетия

Обзор особенностей итальянской живописи периода

Итальянская живопись в рассматриваемый период начинает терять свое исключительное положение в

Европе по мере развития школ Испании и Нидерландов. Тем не менее, многие ее течения, особенно архитектурная живопись, являлись передовыми для той эпохи. В XVII столетии итальянская живопись должна была уступить главенство, которым пользовалась в XVI веке, своим испанской и нидерландской сестрам. Именно в Италии живопись XVII столетия едва ли сознала свои истинные способности: точнее сказать, вовсе не сознавала в эклектически-академическом направлении школы Карраччи в Болонье, взявшей на себя руководящую роль, и лишь отчасти сознала в том натуралистическом направлении, во главе которого стал Караваджо. Замечательно, что величайший живописец в истинном смысле слова, действовавший теперь в Италии, был Рибера, испанец. И если Карраччи, школа которых процветала уже в 1585 г., с возобновлением позднего стиля Рафаэля, Микеланджело и в особенности кумира школы Корреджо, решительно стали на почву создающегося барокко с его умышленно противоречивыми движениями и надутыми формами, то на дальнейшее развитие начал барокко в духе Бернини они оказывали скорее сдерживающее, чем поощряющее влияние. Тем не менее нельзя отрицать, что они отличались от своих предшественников, маньеристов, двигавшихся без самостоятельной мысли, по проложенным колеям, своим достоинством, основательностью и силой сознательности, с какой изучали они, по собственному заявлению, старых мастеров и природу, чтобы, взявши отовсюду лучшее, «эклектически» слить его в новое единство. Что это стремление слишком часто отнимало у них непосредственность наблюдения и восприятия, – понятно само собою. Но также понятно само собою и то, что именно в противовес этому направлению возникло другое, реалистическое, стремившееся вернуться к природе, течение, без которого в

Италии обнаружился бы серьезный упадок. Историю итальянских живописцев XVII столетия писали с жарким воодушевлением их современники: Бальдинуччи, Бальоне, Баруффальди, Беллори, Боскони, Ведриани, Мальвазия, Пасколи, Пассери, Ридольфи, Скамучча, Сканелли Сопрани. Большинство этих писателей, известных своей приверженностью к высокому идеальному искусству, от которого они требовали одновременно «forza», «grazia» и «decoro» (т. е. силы, грации и изящества), заявляли себя решительными сторонниками Карраччи и их так называемой Академии, противниками «naturalezza» (натуральности) Караваджо, сильные стороны которого они отмечали с каким-то робким восхищением. Их суждения повторялись двести лет. Более трезво отношение к школе Карраччи, на что метко указал Яничек, проводил уже Якоб Буркхардт, а более сочувственную оценку Караваджо и Риберы проводили Ф.В. Унгер, Эйзенман и другие. С точки зрения современности оценили итальянцев XVII столетия Швербер и Поссе, а Тице попытался критически исследовать и распределить их картины по стилю.

Архитектурная живопись

Ни в одной европейской стране в XVII столетии не украшались картинами такие громадные площади, как в Италии. Фресковая живопись церквей и дворцов занимала по преимуществу верхние части стен (фризы), потолки и купола. Мощные одушевленные противореформационным духом запрестольные образа наполняли исполинские алтари новых церквей. Вся эта живопись, рассчитанная на дальнейшее расстояние, понятна сама по себе. Религиозные и светские картины меньшего размера легли на стенах жилых дворцов. Новые, навеянные природой и жизнью, изображения,

равно как и картины народного быта, исполнявшиеся вначале в натуральную величину, а вскоре ставшие мелкофигурными и обильными фигурами, пользовались успехом лишь в пределах натуралистического направления, между тем как ландшафт, имевший в Италии XVI века самостоятельное значение лишь как декоративная стенная живопись, завоевал теперь и живопись станковую, не достигая интимного реализма северных ландшафтных живописцев. Специалисты художники, писавшие плоды и цветы, встречаются сначала как единичные явления. Портреты писали «эклектики» и «натуралисты», причем портретная живопись XVI столетия не только не была двинута вперед, но даже не удалось достигнуть известной высоты ее. Преобладание всюду сохранилось за религиозной и мифологической живописью. Мы проследим сначала направления академически-эклектические, затем натуралистические и, наконец, новые направления второй половины XVII столетия, в которых наряду с поздним барокко в смысле Бернини проявляется там и сям уже большая легкость и прелесть рококо.

Лудовико Карраччи и его семья

Лудовико Карраччи (1555–1619), основатель и руководитель эклектически-академической школы Болоньи, ученик Просперо Фонтана, приходился дядей двоюродным братьям Агостино (1558–1602) и Аннибале (1560–1609) Карраччи, распространившим его направление в Риме и по всей Италии. Из их ранних совместных работ в Болонье выдается фриз с историей Ромула и Рема (около 1589 г.) в палаццо Маньяни. Лудовико является здесь еще наполовину маньеристом, Агостино всего свежее в ландшафте, Аннибале еще отрадно светлым подражателем Корреджо. Около

1593 г. явилась их великолепная живопись плафонов и каминов палаццо Сампьеры, представляющая подвиги Геркулеса с барочными мотивами движений. Но главной совместной работой Карраччи и их старших учеников были знаменитые фрески большой галереи палаццо Фарнезе в Риме (1595–1604). Людовико если и принимал участие, то только в эскизах, но не в исполнении; Агостино заведомо написал лишь обе средние картины на фризах продольных стен; душою всего был Аннибале, которому принадлежит львиная часть в исполнении. От зеркала зального потолка, идущего легким сводом, отделен при помощи искусной архитектуры вогнутый пояс наподобие фриза, расчлененный лишь атлантами в виде герм и бронзовыми щитами. Исполинские юноши, навеянные плафоном Микеланджело, расположены впереди атлантов; маски, раковины и гирлянды плодов заполняют углы. Из тринадцати главных картин, представляющих любовные приключения греческих богов, три находятся на плафоне, остальные на вогнутом фризе, причем четыре средние подражают стилю висящих станковых картин. В центре зеркала плафона поражает большая напыщенной силы картина Аннибале с триумфальным шествием Вакха и его пышной свиты, а боковые прославляют «Меркурия и Париса», «Пана и Селену». Обе картины Агостино на вогнутом фризе, изображающие «Аврору и Кефала» и «Власть любви над обитателями моря» (по-видимому, Галатея), суше, но приятнее по рисунку и холоднее по краскам, чем картины Аннибале, развивающего здесь в формах и красках свой мощный римский стиль. Наибольшей силой форм отличаются четыре картины Аннибале на продольных сторонах, представляющие Зевса с Герой, Анхиза с Венерой, Диану с Эндимионом и Геракла с Омфалой. Отдельные изображения на нижних четырех

стенах исполнены большей частью Доменикино по эскизам Аннибале. Как цельная декорация потолок галереи Фарнезе остается величайшим произведением раннего барокко, творением неистощимой роскоши форм и красок, на закате этого века еще раз объединившим все силы XVI столетия. Лудовико Карраччи, великий как учитель и техник живописи (он изобрел красный тердесьеновый фон для картин масляной живописи), работал в Болонье и, как это вполне очевидно, вышел из школы маньеристов, но затем вполне сознательно следовал Корреджо, прелесть которого превращал в патетическую силу. В соборе Пьяченцы находятся наиболее свежие фрески с изображением ангельских хоров (1605). Из многочисленных алтарных картин грандиозно задуманная проповедь Крестителя болонской Пинакотеки и тяжелое «Видение Франциска» относятся еще к старому, а Преображение Христа в болонской Пинакотеке и «Положение во гроб Марии» пармской галереи – уже к новому столетию. Убежденный в том, что искусству можно научиться, Лудовико неутомимо стремился к совершенству. Агостино – самый разносторонний, самый ученый и самостоятельный из троих Карраччи. Он прежде всего гравер. Сочный, замысловатый штрих свой он заимствовал у римлянина Корнелия Корта, родом нидерландца (ум. в 1578 г.). К наиболее известным гравюрам с картин принадлежит его большое Распятие, выполненное по Тинторетто. Его самостоятельные гравюры и офорты, передовые в этой области для Италии, охватывают всевозможные темы. Из фресок Агостино мифологические любовные сцены на потолке палатцо Джардино (военная школа) в Парме отличаются веселой, свежей красотой. Его известные алтарные образы, как то: выразительное Причащение св. Иеронима и Успение Богоматери болонской Пинакотеки с

движением фигур в новом духе прочувствованы и скомпонованы почти самостоятельно. Но его женский портрет берлинской галереи и речной и горный ландшафты в палаццо Питти уже доказывают его близко, хотя и предвзятое отношение к природе. Аннибале Карраччи, по-видимому, был одарен от природы натуралистической жилкой, которая выступает в его «Игроке на лютне» дрезденской галереи. Однако он вскоре подчинился корреджиевскому пониманию живописи своего учителя Лудовико. Его ранние большие алтарные образа 1587 и 1588 гг. соединяют типы Корреджо с резкими движениями и грубым величием Лудовико. Когда Аннибале нашел самого себя, его чувство форм и красок окрепло, но не стало самостоятельным. Его колоссально огромный образ св. Роха в Дрездене (1595) – это сильный народный жанр с грубыми типами, но без преобладающего единства действия. В то же время корреджиевское чувство света и красок все же проявляется в его Христе на облаках в палаццо Питти, и только Вознесение Марии в Санта Мариа дель Пополо в Риме показывает его стоящим на новых путях его природного римского таланта. Христос, являющийся Петру, в Лондоне, показывает, что Аннибале умел передавать внутреннее волнение только при посредстве внешних движений. В мифологических станковых картинах, из которых, впрочем, Тици приписывает ему известную Венеру Доменикино в Шантилье, а полное настроения «Обучение музыке» в Лондоне – Альбано, он стремится гармонически слить чувство природы с чувством стиля. Он был также первым итальянцем, писавшим библейские или мифологические ландшафты масляными красками на полотне. Правда, его серия шести ландшафтов в палаццо Дориа в Риме, где «Отдых во время бегства» и «Положение во гроб» написаны им собственноручно, судя по компози-

ции, служила лишь украшением полей свода; несколько внешней декоративностью отличаются также отдельные ландшафты его в Лондоне, Берлине и Париже, из которых великолепная по краскам ранняя луврская картина показывает, что Аннибале учился и у венецианцев. Его величаво разбросанные горные цепи, группы деревьев и водные поверхности оказали влияние в свою очередь на северных пейзажистов, работавших в Риме.

Последователи школы Карраччи

Творчество семьи Карраччи оказало глубокое влияние на итальянское искусство. Наиболее выдающимися продолжателями их деятельности в XVII веке были пять художников: Гвидо Рени, Франческо Альбано, Доменико Цампьерри, Франческо Барбьери и Джованни Ланфранко. Пять мастеров школы Карраччи, при полном единстве целей представлявшие совершенно различные художественные личности, стали во главе дальнейшего развития. Из них Гвидо Рени, Франческо Альбано и Доменико Цампьерри, прозванный Доменикино, родились в Болонье, Франческо Барбьери, по прозвищу Гверчино, был родом из соседнего Ченто, а Джованни Ланфранко из Пармы. Гвидо Рени (1575–1642), лишь короткое время был учеником Карраччи, но стал типичным представителем академического направления Болоньи. Даровитый и плодовитый, он, однако, смотрел на природу глазами антика и Рафаэля. Ландшафтов он не писал и, кроме нескольких портретов офортом, других не дал. Даже идеальный портрет мнимой Беатриче Ченчи в палаццо Барберини в Риме в последнее время не признается его произведением. В Риме, где мы его вторично видим в 1605 г., он временно подпал под влияние Караваджо, на что указывает его

Распятие Петра в Ватикане, выполненное в черных тенях, и полная силы фреска с изображением св. Андрея в Сан Грегорио Маньо. За красочным периодом его цветущей жизни последовал серебристый тон его старости, переродившийся под конец в тусклую вялость красок. В полном, ярком великолепии красок сияет его знаменитая, оконченная в 1609 г. «Аврора», плафонная картина одного из залов на садовой стороне палаццо Роспильози в Риме. Прелестным хороводом пляшут Горы вокруг квадриги юноши Гелиоса, а впереди летит Эрос и Эос. При всей обыденности языка картина дышит веселым чувством красоты и поэзии цветистых красок. Одно из самых жизненных, хотя и невыдержанных, произведений Гвидо Рени, «Избиение вифлеемских младенцев» болонской Пинакотеки, светится золотистым тоном, а серебристо-лучезарное «Успение Марии» в Сант Амброджо в Генуе принадлежит к числу лучших алтарных образов. Знамениты его головы Спасителя в терновых венцах в Вене, Лондоне и Дрездене, хотя именно они показывают, что то сильное выражение душевного чувства, которого он добивался, слишком часто выходило томительным и слабым. Как мало героического в его представлении о ветхозаветных и греческих героях, показывают его Самсон и Аполлон, сдирающий кожу с Марсия, в болонской и мюнхенской пинакотеках. Спящая Венера в Дрездене, однако, отличается не только бессилием красок его поздней манеры, но и идеальным языком форм и тем прозрачным письмом, которое ему всегда было свойственно. Гвидо скончался общепризнанным главой болонской школы. Франческо Альбани (1578–1660) был родственник Рени, но менее крупный талант с сильной склонностью к ландшафту. Из юношеских произведений живое Рождество Марии во дворце Консерваторов в Риме уже дает один из тех милых детских

танцев, которые стали его специальностью. Мифологические плафонные фрески Альбани в палаццо Вероспи (Горлония), цветистые по краскам, страдают сухим и бессмысленным рисунком отдельных фигур, свойственным картинам Альбани с большими фигурами. На его небольших станковых картинах, часто писанных по нидерландскому образцу на медных досках, эти недостатки не так заметны. Накрапленная листва деревьев на их веселых ландшафтах опять-таки напоминает нидерландские образцы. Танцующие путти, его самостоятельное достояние, сообщают им приятное оживление. Религиозные картины этого рода можно видеть в Лувре, Дрездене, Петербурге. Пользуются известностью мифологические картины с танцами путти или амурчиков, например «Четыре стихии» в Турине и в галерее Боргезе, «Похищение Прозерпины» в Брере и в Дрездене. Именно Альбани обеспечил этому «александрийскому» искусству, в котором таятся и мотивы рококо, счастливую будущность. Джованни Ланфранко (1580–1647) пользовался высоким уважением своих современников. Уже в Парме, где он вырос, его очаровал Корреджо. По мнению Тице, проникнутое светом «Положение во гроб» Аннибале Карраччи в галерее Боргезе исполнено им. Примыкая к Корреджо, он писал свои купольные композиции с правильным расчетом на глаз зрителя внизу и применял резкие эффекты освещения в отличие от плафонной живописи Карраччи и Рени. Однако разметанная в новом духе композиция и широкая манера письма этого мастера предвещают высокий барокко. Его новшества часто принимались за творческие деяния. Главное произведение Ланфранко в Риме – Успение Марии в куполе Сант’Андреа делла Валле (1621–1625). В Неаполе (1631–1641) главные его произведения – фрески хора в Сан Мартино, купольные фрески в ризнице собора.

Его талантливо набросанные станковые картины масляными красками «Раскаяние Петра» в Дрездене, «Кончина Павла и Петра» в Лувре, «Освобождение Петра» в палаццо Колонна в Риме показывают во многих отношениях связь с натуралистами, но производят вообще лишь внешнее впечатление. Глубже, добросовестнее и интимнее, чем Ланфранко, Альбано и Рени, работал Доменикино (1581–1641), умевший сочетать свойственное ему чувство природы с более чистым чувством красоты. Раннему периоду его деятельности Тице приписывает некоторые картины, считавшиеся произведениями Аннибале Карраччи. В ранних римских работах, каковы «Освобождение Петра» в Сан Пьетро ин Винколи, фрески мученичества Андрея в Сан Грегорио Маньо в Риме (1608) и «Поклонение пастухов» в Дульвич-Колледже близ Лондона, он, видимо, находится под влиянием Караваджо. Но уже его фрески из жизни св. Нила с известными трубачами в Гроттаферрата (1609–1610) изобилуют свежим чувством жизни и стилем, достигающих полной законченности в прекрасных фресках Цецилии в Сан Луиджи де Франчези в Риме. После 1621 г. возник там же зрелый ряд фресок Доменикино в Сант'Андреа делла Валле с прославленными евангелистами в парусах купола, в сравнении с которыми движения главных Добродетелей в Сан Карло аи Катинари кажутся более искусственными. Наиболее известный запрестольный образ Доменикино, «Причащение св. Иеронима» в Ватикане, есть лишь более глубокая дальнейшая разработка образа Агостино Карраччи в Болонье.



Рис. 106. «Кумская Сивилла» Доменикино в палаццо Боргезе в Риме

Мифологическая картина «Охота Дианы» в галерее Боргезе, самая известная, проникнута свежим, светлым настроением ландшафта, а его настоящие ландшафты в римских и английских собраниях, в Лувре и Мадриде, набросаны более уверенно, освещены ярче и написаны сильнее всего, что есть в этой школе. Знаменитым отдельным женским фигурам этого мастера, каковы «Св. Цецилия» в Лувре и «Кумская сивилла» в палаццо Боргезе, при всей их прелести, не хватает внутренней жизни, а его «Жертва Авраама» в Мадриде, сравнительно с

картиной на ту же тему Андреа дель Сарто того же собрания, пользуется уже академическими позами школы Карраччи.

Младший и в некоторых отношениях самый привлекательный из пяти главных мастеров академической школы Болоньи – это Гверчино из Ченто (1591–1666). Едва ли он был личным учеником Карраччи. В его ранних произведениях, каковы «Мадонна со святыми» (1616) в Брюсселе, «Распятие» (1618) моденской галереи, «Тавифа» (1618) в палаццо Питти, сильнее заметно чувство природы Караваджо с его черными тенями, прорезанными ярким светом, чем влияние Людовико, картинами которого он восхищался в своем родном городе. Резким завершением этого развития является его «Св. Вильгельм» (1620) в болонской Пинакотеке. С 1621 г. являются великолепные плафонные фрески Гверчино в вилла Людовизи в Риме: в верхнем этаже примечательна, свежа по краскам и линиям форм богиня славы, а в главном зале нижнего этажа смелая Аврора, с которой началось применение точки зрения снизу и в области плафонной живописи дворцов. Той же высотой живого языка форм и общей яркостью красок отличаются фрески (1626–1627) купола в соборе Пьяченцы и станковые картины, каковы «Погребение Петрониллы» во дворце Консерваторов в Риме, поясные фигуры евангелистов в Дрездене (1623), «Блудный сын» в Турине. Как широко разрабатывал он ландшафт, показывают особенно его рисунки пером. Приняв на себя в 1641 г. руководство болонской школой, он счел себя обязанным идти по стопам своего предшественника Гвидо Рени. Достаточно вспомнить его «Агарь» (1657) в Брере и ряд дрезденских картин, чтобы убедиться в обобщенности его языка форм, бессодержательности и вылощенности исполнения, в приторной пестроте красок его поздних произведений.



Рис. 107. «Блудный сын», картина Гверчино в Туринском музее

Прочие представители школы Карраччи

Остальные мастера школы Карраччи не могут быть здесь перечислены. Следует, однако, указать на ландшафтного живописца Джованни Баттиста Виола (1576–1627), пейзаж которого в галерее Боргезе примыкает к ранней венецианской манере ландшафтов Аннибале. Учеником римских нидерландцев уже является Агостино Тасси (около 1566–1642 гг.), учитель Клода Лоррена, известный пока лишь по картинам наполовину ландшафтным, какова «Ярмарка в Гроттаферрата» в палаццо Корсини (Национальная галерея) в Риме, так как его фрески в палаццо Ланчелотти для изучения недоступны. Из второго поколения учеников Карраччи нас прежде всего пленяет как основатель школы в Риме, ученик Альбано Андреа Сакки (1600–1661),

классический мастер, соединяющий в своих картинах, например, «Видение св. Ромуальда» в Ватикане, чистоту форм тела, широко падающие одежды и ясный, проникнутый светом колорит со спокойным величием и задушевной искренностью. Ко второму поколению школы Карраччи принадлежал и ученик Рени Гвидо Канласси, прозванный Каньяччи (1602–1681), вносивший в свои станковые картины, каковы «Клеопатра» в Вене, «Магдалина» в Мюнхене, новые красочные перемены живописи и новое настроение души; к тому же поколению учеников Карраччи причисляется и Джованни Баттиста Сальви по прозванию Сассоферрато (1605–1685), писавший мадонн, условный язык форм которого и белесоватый колорит, напоминающий Рени, сделали его любимцем холодного академического вкуса.

Другие итальянские школы

В одно время со школой Карраччи существовали другие школы живописи того же направления, в основном располагавшиеся в Риме, Флоренции и других крупнейших культурных центрах Италии. Течения эпохи пробиваются обыкновенно в различных местах одновременно, питаемые одинаковыми, часто невидимыми источниками. Движения, параллельные школе Карраччи, возникали во всех старинных итальянских очагах искусства. Все их нити стягивались, однако, к Риму, все еще художественной столице Италии, благодаря целому ряду пап и кардиналов, ценивших искусство. В первой половине столетия в Риме, наряду со смелыми новаторами обоих направлений, выдвинулся искусный, хотя и манерный, приверженец старых мастеров Джузеппе Чезари, Кавальере д'Арпино (около 1560–1640 гг.); известны его римские исторические картины во дворце Консерваторов. Однако главным цен-

тром самостоятельного художественного творчества, шедшего рядом с направлением Карраччи, была Флоренция, где после подражания Микеланджело возобладали жизнерадостные краски Андреа дель Сарто. Мотивы движения в духе барокко здесь осуществляются с большим чувством, чем в Болонье, в передаче ощущений говорят взгляд и игра физиономии. Краски сочнее и ярче. Правда, в портретной живописи Флоренции приобрел теперь преобладание нидерландец Юстус Сустерманс, или Суттерманс (1597–1681). Однако флорентийская декоративная живопись, хотя и вышла из римского «гротеска», пошла теперь своим собственным путем. Сравнительно просто настроенные мастера переходного времени, искусные в росписях сводчатых пространств монастырских дворов, Санти ди Тито (1530–1603) и Бернардо Поччетти (1542–1612) продолжают жить еще в XVII столетии. К ним примкнул Антонио Темпеста (1555–1630), исполнявший фресковой живописью фризы с легендами, охотами, сражениями, выездами рыцарей во дворцах Рима и Флоренции, но также и гравировавший на меди. В зависимости от Поччетти развил позднее в Риме свой цветущий, рассчитанный на массовые контрасты, стиль высокого барокко Пьетро да Кортона (1596–1669), славный зодчий и живописец плафонов. Если на его знаменитом плафоне палаццо Барберини в Риме архитектурная живопись впервые производит при взгляде снизу впечатление единства, то и фигурная часть композиции на вогнутом потолке церкви Санта Мария ин Валичелла в Риме рассчитана на полное единство впечатления снизу. Его мифологические стенные и плафонные картины в палаццо Питти во Флоренции уже намекают своим милым легкомыслием на XVIII столетие. Ученик Анджело Бронзини Алессандро Аллори (1535–1607), отец Кристофано Аллори (1577–1621), в области флорентийской станковой живописи был

лучшим мастером яркого красочного направления этой эпохи. Уже «Юдифь» и «Жертва Авраама» в палаццо Питти показывают все своеобразие его уверенных форм и яркого освещения. Учеником Санти ди Тито был Людовико Карди, по прозванию Чиголи (1559–1613), основатель школы в академическом духе, являющийся флорентийским Карраччи. Начиная со «Св. Лаврентия», его раннего произведения (1586), и кончая поздним «Призванием Петра» (1610), он развивает исключительно замкнутую композицию и чувство. Влияния Фра-Бартоломмео и Андреа дель Сарто с большим подъемом перерабатывает Якопо Хименти да Эмполи (1558–1640), на что указывает его «Св. Иво» (1611) в Уффици. Во главе другой школы, испытавшей влияние соученика Чиголи, Грегорио Пагани (1558–1605), стоит Маттео Росселли (1578–1650), мастер с более верным чувством природы и красоты, каким дышит уже его «Давид» (1621) в палаццо Питти, давшим ему возможность образовать школу. Из его учеников выдается Джованни Маноцци да Сан Джованни (1590–1636), фрески крестного пути которого в Оньиссанти дают о нем понятие как о блестящем рассказчике, а жанровые картины, каковы «Пирушки художников» в Уффици, «Компания охотников» в палаццо Питти, – как о самостоятельном наблюдателе природы и света. К ученикам Росселли принадлежит также Франческо Фурини (1600–1649), картины которого, например Магдалины в Вене, отличаются живописной мягкостью кисти и мечтательной сентиментальностью настроения. Ко второму поколению учеников Росселли принадлежал Карло Дольчи (1616–1686), когда-то превознесенный, теперь униженный мастер, при всей своей манерности представляющий своеобразную художественную личность. Только в лучших его картинах, как «Св. Цецилия» и «Саломея» в Дрездене, душевное настроение соответствует единству его красочных приемов, соединяющих

утонченность локальных тонов с горячей светотенью. Рядовые картины его, большей частью поясные изображения святых, производят впечатление пестроты и жесткости, холодности и слащавости. В Венеции Якопо Пальма-Младший (1544–1628), двоюродный внук Пальма Веккио, является представителем бессильного переходного искусства. Более естественным, хотя и более изнеженным в формах и красках Алессандро Варотари (Падованино) из Падуи (1590–1650), прозванный «женским Тицианом». Лучшие его картины, «Блудница» и «Юдифь» в Риме, всегда принадлежали к числу любимых вещей толпы. Ученик Варотари Пьетро делла Веккиа (1605–1678) стремился облечь реалистические типы старовенецианской яркостью красок и резким освещением. Прелестным эклектиком был веронец Алессандро Турки, Орбетто (1582 до 1648), мифологические и библейские сцены которого, написанные часто на аспидных досках, соединяли искусный язык форм со староверонскими сочетаниями красок. Прокаччини, именно Эрколе-Старший (1520, ум. позднее 1590), Камилло (1550–1627), Джулио Чезаре (1548, ум. в 1626 г.) и Эрколе Прокаччини-Младший (1596–1676) пытались создать в Милане движение, совершенно подобное направлению Карраччей; однако их значение и их учеников и последователей недостаточно самостоятельно, чтобы занимать нас здесь.

Самостоятельного мастера произвела Модена в лице Бартоломмео Скедони (ум. в 1615 г.), упоминаемого Малвазия в числе учеников Карраччи. Еще более, чем его современники, он увлекался резкими световыми эффектами, совершенствуя их в применении к ландшафтным фонам, как показывают его произведения в галереях Модены, Дрездена, Мюнхена и Вены.



Рис. 108. «Благовещение» Джентилески

Умелым, широко восприимчивым эклектиком обладала Феррара в лице Карло Бонони (1569–1632). Кремона славится приятной портретисткой Софонизбой Ангишола (1528–1620), Пиза – также портретисткой Артемизией Джентилески (1590–1642), принятой при многих дворах. Ее отец, Орацио Ломи, прозванный

Джентилески (1568–1646), был особенно выдвинут Шмербером, так как в его картинах, например в туринском «Благовещении», свет и пространство почувствованы по-современному.

Верные ярким краскам последователи Камбиазо, Джованни Баттиста Пацци (1552–1627) и Валерио Кастелли (1625–1659), пересадили в Геную эклектическое направление не столько болонское, сколько флорентийское и миланское, но именно в Генуе, как и в Неаполе, победа осталась за натуралистическим или реалистическим течением.

Караваджо, представитель натуралистического направления

Творчество одного из наиболее выдающихся живописцев Италии начала XVII века, Микеланджело Меризи да Караваджо, представляет натуралистическое направление в живописи, резко противоположное стилю Карраччи. Школа Караваджо распространила свое влияние на всю территорию Италии, его ученики и последователи продолжали развивать данное направление на протяжении нескольких поколений. Во главе натуралистического или реалистического движения в Италии (попытки установить различие между натуралистическим и реалистическим направлениями искусства кажутся нам неудачными) возвышается, полная страстной силы, своеобразная личность верхнеитальянца Микеланджело Меризи да Караваджо (1569–1609), которому в Германии, после долгого непризнания, воздали должное уже Юлиус Мейер и Эйзенман, а в последнее время обеспечили почетное место Шмербер и Каллаб. Можно считать вероятным, что Караваджо в ранний период своей жизни был в Венеции, где изучал Джоржоне и Тинторетто. Что он пробыл короткое время в Риме учеником Кавальере д'Аршино,

доказывают письменные источники. Во всяком случае, он скоро стал в сознательную оппозицию к Арпино и Карраччи. Он натуралистичен уже в выборе тем. Жанровые картины в естественную величину из народной жизни сделали его главным мастером этого рода живописи, хотя уже Джорджоне и Тициан пролагали путь в этом направлении. Натуралистична и его безыскусственная, часто угловатая композиция исторических сцен, его мужиковатые народные типы, его борьба с проблемами пространства и света, которым он подчинял свое тонкое природное чувство красок. Но его пластическая, тонущая в красках кисть часто бросает черные тени непосредственно подле яркого света, его типы, хотя и заимствованные из простонародья, все еще оставались только типами, а его пристрастие к частностям жизненной обстановки не возмещало явного природного недостатка восприятия ландшафта. Коротче сказать, Караваджо был скорее пролагателем и указателем путей, чем завершителем их. Вообще различают его ранний венецианский, равномерно рыжеватый свет от колорита с черными тенями его среднего периода и от позднего, резко, как бы из подвала вырывающегося света. Однако его произведения трудно датировать. Жанровые картины в натуральную величину отражают эти превращения в целом ряде, начиная со знаменитой «Лютнистка» в желтом платье галереи Лихтенштейна, переходя затем к луврской группе мужиковатых музыкантов и заканчивая поразительными «Игроками в карты» в Дрездене, которых мы не можем отнять у него.

Ту же последовательность развития обнаруживают его автопортрет в Уффици, портрет мальтийца в Лувре и мужской портрет в Будапеште.



Рис. 109. «Игроки в карты» Караваджо в Королевской галерее в Дрездене

Из обычных религиозных и аллегорических картин Караваджо «Отдых на пути» и «Магдалина» в галерее Дориа в Риме представляют его светлое раннее время, а обе пленительные любовные аллегории в Берлине – средний период его развития. Головы святых этого мастера отражают различные фазы упомянутого с черными тенями натурализма. Ряд начинают мощные образы Матфея в Сан Луиджи де Франчези в Риме и берлинской галерее. За ним следует «Давид» в галерее Боргезе, «Христос в Эммаусе» в Лондоне, «Св. Себастьян» в Дрездене. Ряд заканчивают его грандиознейшие творения в этом роде: трогательное «Положение во гроб» в Ватикане, громадная «Мадонна с четками» в Вене и ярко освещенное сверху «Успение Марии» в Лувре, поразительная по своей мощи картина, потрясающая своим чувством действительности.

Если почти все эти картины явились в Риме, то свои последние произведения Караваджо выполнил в

Неаполе, Мальте и Мессине. «Отречение Петра» в Сан Мартино в Неаполе заставляет предполагать, что он продолжал еще развиваться вперед, когда его постигла ранняя смерть. Влияние Караваджо на молодежь было неотразимо. В Риме к нему примкнули ломбардец Бартоломмео Манфреди (около 1580–1617) и венецианец Карло Сарачени (1585–1625). Из болонцев перешел к Караваджо ученик Карраччи Леонелло Спада из Пармы (1576–1622). За ним пошел и прирожденный римлянин Анджело Каросеи (1585 до 1653). Джованни Баттиста Карраччиоло (1575–1641) в Неаполе, ученик маньериста Франческо Импарато, поддался влиянию Караваджо. Но ученик Джироламо Импарато Андреа Ваккаро (1598–1670) и ученик Карраччиоло Массимо Станционе (1585–1656) только в молодости плыли в русле Караваджо и в скором времени бросили якорь в эклектической гавани болонцев. Наоборот, сиракузец Марио Меннити (1577 до 1640) был истинным учеником Караваджо, перенесшим стиль своего учителя в Мессину. Мало-помалу Караваджо создавал школу во всей Италии. Благодаря ему и переселившимся нидерландцам Рим первый сделался центром реалистических стремлений. Римлянин Доменико Фети (1589–1624), особенность которого представляли небольшие картины с ландшафтами и жанровой обстановкой, каковы «Притчи Господни» в Дрездене, первоначально был учеником Чиголи, но развился в своеобразного мастера с натуральными формами, уравновешенным колоритом и плавной широкой кистью. В ландшафтных жанровых картинах – оставляя в стороне его «Рынок» в Вене – Фети придерживался еще идеальных тем, тогда как его земляк Микеланджело Черквоцци (прозван Микеланджело битв или «бомбоччат». Прим. ред.) (1602–1660) был одним из первых итальянцев, обратившихся под нидерландским влиянием к мелкофигурным земным

сценам, обрамленным ландшафтом. Его изображения битвы и народные сцены, встречаемые во многих галереях, соединяют уверенный рисунок с полным настроением освещением. В школе Пьетро Паоло Бонци, прозванного «иль Гоббо деи Карраччи», иначе «да Кортона» или «дай фрутти» (фруктовщик, 1570–1630), и Марио Нуцци («дай фиори» – цветочник, 1603–1673), живописцев цветов и мертвой природы, объединились их задачи в смысле понимания декоративного применения красочных эффектов. В Генуе во главе реалистического движения, расцветшего здесь под отдаленным влиянием Караваджо, стоял Бернардо Строцци (1581–1644), позднее живший и умерший в Венеции под именем «Прете Дженовезе» («венетянского священника»). Он не так оживлен, как Караваджо, его кисть грубее и угловатее, краски пестрые; он еще менее живописец, а иногда и более риторичен в формах своего языка, чем Караваджо. Многочисленные библейские, именно ветхозаветные, композиции его не так интересны, как яркочасочные жанровые картины в натуральную величину в виде портретов, каковы виолончелистка в Дрездене, кухарка в палаццо Россо в Генуе, нищий в палаццо Корсики в Риме. Многосторонний Джованни Бенедетто Кастильоне (1616–1670), переселившийся в Мантую, примыкает к реалистам как живописец животных, но более по выбору тем, чем по их исполнению.

Развитие реализма в неаполитанской живописи

В середине XVII века в неаполитанской живописи выдвинулось особенное направление реализма, во многом возникшее благодаря работам Джузеппе де Рибера и его последователей. История неаполитанского искусства XVII столетия, затемненная книгой Доминичи,

освещена недавно на основании первоисточников таким исследователем, как Салазаро; обстоятельная новая работа В. Рольфа о неаполитанской школе появилась уже во время печатания этого тома. Реализм – в крови у южных итальянцев, однако, в искусстве он был здесь впервые выражен иностранными мастерами. То, что пробудил здесь верхнеитальянец Караваджо, довел до совершенства великий испанец Джузепе де Рибера (около 1588–1652), прозванный ло Спаньолетто, о котором писали в свое время Эйзенман, Юсти и автор этой книги, а позднее Август Майер и М. Утрилло. Родившись в Яттиве, Рибера получил свое главное образование в Валенсии, школа которой под влиянием Франциско Рибальта (около 1555–1628), «валенсийского Караваджо» обратилась к «реализму» с черными тенями. Еще молодым Рибера переселился в Италию, где он, как доказано, развивался дальше в Парме и в Риме и, по-видимому, также в Венеции. Несомненно, Тициан оказал влияние на приемы его живописи то плавно моделируемой кистью с нежным волосом, то широко и густо набросанной более грубой кистью. Несомненно, также и Корреджио повлиял на его более позднее пристрастие к свету. Но также несомненно, что в Неаполе и Риме он изучал произведения Караваджо, учеником которого считался раньше. Черные тени, из-за которых некоторые причисляли его к числу «Tenebrosi», особенно заметны в его ранних картинах с грубым рисунком, впадающих в красноватый тон. С ростом его любви к свету в зрелый период его типы и композиции, не становясь условными, выигрывали в благородстве очертаний. Но и в наиболее ярко освещенных картинах этого мастера встречаются темные тени, хотя и ограниченные пространственно. В общем Рибера остается мастером исключительной силы с непосредственным чувством природы и глубоким величием со-

зерцания, сообщавшим какой-то мрачный огонь легендарным сценам мученичества и вместе с тем умевшим поразительно выражать целомудренную красоту молодых женщин и детей. Почти все картины Рибера были написаны в Неаполе, где он женился в 1616 г., и назначались большей частью для тамошних испанских вице-королей, отсылавших их в Испанию. Написав несколько удачных масляных картин, он обратился сначала к гравированию, которым овладел легко и искусно. Его ранние листы, «Иероним с ангелом, держащим трубу» (1621), и «Мученичество Варфоломея» (1624), побудили его самого и других мастеров приняться за картины. Его гравированному Силену 1628 г. предшествовала того же содержания картина. Уже его масляная картина с датой 1626 г., мечтательный Иероним в Петербурге, возносимая на небо Магдалина Мадридской академии и упомянутое изображение Силена в неапольском музее свидетельствуют о разносторонности этого мастера. К 1628 г. относится полное жизненного величия «Мученичество Андрея» в Будапеште, к 1630 г. драматическое «Мученичество Варфоломея» в Мадриде, картина, вызвавшая молву, что Рибера – охотник рисовать сцены ужасов, хотя она изображает только приготовления к мучению. Смеющийся Архимед 1630 г., Иаков Старший 1631 г. и поколенные изображения Петра, Симона и Андрея в музее Прадо представляют характерные образчики тех отдельных языческих и христианских образов, в которых Рибера сумел воссоздать живописную красоту старцев, покрытых морщинами. Над всеми этими произведениями лучезарно возвышается полный небесного ликования «Консепсион» (1635), великолепное изображение непорочного зачатия в монастыре Монтерей в Саламанке, послужившее прообразом многочисленных подобных изображений в испанском искусстве. Никогда еще, быть может, небесное, при всей

традиционной прелести, не передавалось так торжественно, как здесь. С этого момента каждый год приносил зрелые произведения: из Ветхого Завета (1637), выразительное «Благословение Исаака» (1646), напоенный светом «Сон Иакова» в музее Прадо, 1638 г. монументальных пророков в Сан Мартино в Неаполе; из Нового Завета 1637 год принес чудно одухотворенное «Оплакивание» там же, 1643 – глубоко прочувствованное «Поклонение пастухов» в соборе Валенсии; из жизни святых: 1636 – великолепного «Себастьяна» в Берлине, 1641 – дивную, сияющую внутренним и внешним светом «Агнесу» в Дрездене; из языческой древности: 1636 – борьбу женщин-гладиаторов в Мадриде, 1637 – «Аполлона и Марсия» в неаполитанском музее; кроме того отдельные фигуры, каковы замечательный «Диоген» (1637) в Дрездене, «Учитель музыки» (1638) у графа Строганова в Риме. На полной высоте своего мастерства стоял Рибера в течение последнего пятилетия своей жизни. Совершенная красота тела отличает его «Отшельника Павла» (1649) в музее Прадо. Свежим, как в природе, и вместе чересчур переработанным является его светлое «Поклонение пастухов» (1650) в Лувре. Самая величественная композиция – «Причащение апостолов» (1651) в Сан Мартино в Неаполе, а самое великое просветление безобразного – его «Хромец» (1652) в Лувре.

Школа де Рибера

Благодаря Рибера Неаполь навсегда остался городом искусств. Влияние этого мастера было, однако, сильнее в Испании, чем в Италии. Из его учеников Бартоломмео Пассанте и Фраканцани не оставили глубоких следов, о Луке Джордано, юношеские произведения которого еще недавно приписывались Рибере,

мы скажем ниже, а Аньелло Фальконе (1600–1665), «оракул битв», являющийся наиболее понятным в некоторых своих гравюрах, и Сальватор Роза (1615–1673), ученик своего шурина Фраканцани, имели важное значение как основатели южноитальянской батальной и ландшафтной живописи. В центре этого художественного направления, выгодно отличавшегося от болонского своим непосредственным наблюдением существующей в природе зависимости воды, скал и деревьев от световых и теневых проявлений атмосферы, стоит Сальватор Роза, выдающийся художник, известный к тому же как сатирический поэт, которому посвятили свои работы еще леди Морган в 1824 г., Цезарео в 1892 г., Опцола в 1908 г. Он родился в Неаполе, переселился в 1635 г. в Рим, в 1637 г. переехал обратно в Неаполь, а в 1639 г. во Флоренцию. Большие, с несколько удлинненными фигурами исторические картины Сальватора его последнего римского времени, «Прометей» в палаццо Корсики в Риме и «Саул перед духом Самуила» в Лувре, «Иона» и «Кадм» в Копенгагене производят очень живописное впечатление своими нежно сливающимися очертаниями, широким письмом и своеобразным освещением. Но главную славу его составляют батальные, жанровые и ландшафтные картины с мелкими фигурами. Большие картины сражений в палаццо Питти (1640), в галерее Корсики в Риме (1652), в Лувре, в Вене и т. д. отличаются ясностью массовых движений и тона ландшафтной живописи. Его береговые и горные ландшафты с романтическими, античными или реалистическими околичностями в английских собраниях, в палаццо Питти, в Шантильи, в Уффици, в галереях Корсики (Национальная галерея), Колонна и Спада в Риме и т. д., скомпонованные из отдельных живописных мотивов, пленяют своей фантастической, иногда

драматической передачей изменений неба. Жанровые картинки, например «Играющие солдаты» в Дульвиче, показывают его лучшие стороны. Иногда они воспроизводят мотивы его бойко набросанных, искусно выполненных гравюр, охватывающих всю область его тем. Сальватор Роза был насквозь художником, но он недостаточно уравновешен, чтобы поравняться с истинно великими. Из товарищей Розы по школе можно упомянуть о Доменико Гарджуро, по прозвищу Мико Спандаро (1612–1679), писавшего извержения Везувия; из учеников Розы заслуживает упоминания миланец Джованни Гизольфи (1623–1680), слишком пестрые ландшафты которого можно видеть в Дрездене. В Палермо монреалец Пьетро Новелли (1603, ум. после 1677) представлял направление Риберы. Во всяком случае и неаполитанская школа показывает, что ландшафт и повседневная жизнь приобрели теперь право гражданства повсюду в итальянском искусстве.

Живопись конца XVII века

Развитие итальянской живописи к концу века приближает ее к стилю рококо. Особым обстоятельством было наличие целого ряда равновеликих культурных центров, где создавались отдельные школы и стили, — Рима, Флоренции, Болоньи, Генуи, Неаполя. Во второй половине XVII столетия и в итальянской живописи композиция становится воздушнее и легче, типы приятнее и изящнее, краски светлее и холоднее. Рококо уже бросает сюда свои тени. Учеником Альбано был также граф Карло Чиньяни (1628–1719), первый «Principe» (начальник) учрежденной в 1709 г. Клементинской академии в Болонье, фрески которого, изображающие Успение Богородицы, в соборе Форли, принадлежат уже новому направлению. Карло Маратта был (1625–1713), главный мастер новой римской шко-

лы, обладавший живым даром изобретения и легкой рукой, исполнявший для римских церквей залитые светом запрестольные образа; он был в то же время, судя по его живым портретам в Лондоне, Берлине, Лувре и т. д., значительнейшим итальянским портретистом этого периода. Из учеников Чиньяни Марко Антонио Франческини (1648–1729) пошел еще дальше в смысле утонченности и чувствительности, а Джузеппе Мария Кресси, Ло Спаньоло (1665–1747), почти один в Болонье пролагал особые, родственные натуралистам, пути. Прекрасно представляют его искусство «Семь Тайнств» в Дрездене с их смелым наблюдением природы, широкой манерой письма с коричневыми тенями и резко врывающимся светом. Представителем нового направления в Генуе является Доменико Пиола (1629–1703), в «Тайную вечерю» которого в Сан Стефано вносит новую жизнь спускающийся с неба в ярком луче хоровод ангельчиков. Во Флоренции представителем этого направления является, примыкая к Пьетро да Кортоне, главным образом Чиро Ферри (1634–1689), исполнивший изящные плафонные фрески в зале Аполлона палаццо Питти. В Милане действовал Филиппе Аббиати (1640–1715), декоративный мастер, владевший быстрой и широкой кистью, которую усовершенствовал его ученик Алессандро Маньяско, по прозвищу Лиссандрино (около 1681–1746 гг.). Бойко набросанные, темно писанные и пронизанные светом ландшафты Лиссандрино смешивались раньше с ландшафтами Розы. Даже венецианское искусство было захвачено течением эпохи. Такие мастера, как Пьетро Либери (1605–1687), Андреа Челести (1639–1706) и Антонио Беллуччи (1654–1715), соединяли свойственную венецианской живописи свежесть форм и яркость красок, элегантность, изнеженность и томность. Лука Джордано (1632–1705), изворотливый неаполитанец, перешедший во Флоренцию от Риберы к Пьетро да Кортоне, чрезвычайно

неровен в своих многочисленных, свободно задуманных станковых картинах, но в больших стеновых и плафонных фресках, составивших ему прозвище «скорописца», «*Fa presto*», он умел сосредоточить новым родом композиции восхитительные световые и красочные эффекты. В смысле новых путей имела особенное значение его громадная, не разделенная на отдельные части, задуманная как единая композиция, аллегорическая плафонная картина в палаццо Рикарди во Флоренции. В самом Неаполе оставался Франческо Солимена (1657–1747). Его чувствительная, полная игры света живопись представляет неаполитанскую школу на стадии решительного перехода к более легкому стилю XVIII столетия. Последователем единства плафонной живописи Джордано является Андреа дель Поццо (1642–1709), который в своих громадных плафонных росписях, с живописно исполненными архитектурными сооружениями, в Сант’Игнацио и во дворце Лихтенштейна в Вене является прежде всего архитектором. Он также содействовал распространению своего итальянского фрескового стиля за пределами Италии.

Заключение

Потомству грозила одно время опасность очень низко оценить итальянское искусство XVII столетия. В зодчестве и в ваянии оно все еще стояло во главе движения. В живописи оно, конечно, отставало от других стран в развитии портрета и новых реалистических областей. Из его успехов в области фигурной большой живописи наш современный вкус – ввиду несравненно более верных природе и более искренних творений испанцев и нидерландцев – признает за первоклассные произведения искусства лишь немногие картины обоих направлений; но мы не должны забывать, что именно

итальянская фигурная живопись этой эпохи в течение столетий славилась своими классическими произведениями, а в области монументальной фресковой живописи, именно плафонной и купольной, Италия и в XVII столетии оставалась руководительницей всех стран. Конечно, для купольной живописи уже Мелоццо да Форли в XV, а Корреджио в XVI столетии создали перспективное единство с нижней точки зрения, но постепенный перенос этого единства на плоскую плафонную живопись есть приобретение итальянской живописи XVII столетия.

II. Французское искусство XVII столетия

1. Предварительные замечания. Французское зодчество XVII столетия

Общий обзор развития искусства

Облик искусства Франции в XVII веке был образован взаимодействием двух течений – романского (южного) и готического (северного), которые и определили его национальные особенности. В рассматриваемый период романский стиль получил резкое преобладание по мере усиления влияния католичества в стране. Развитию искусства покровительствует государство, оказывая государственную поддержку художественным академиям. Два главных течения, соответствующих составу французской народности, поочередно всплывали на поверхность в истории французской духовной жизни. Их можно обозначить как северо- и южноевропейское, как национальное и классическое, как галло-франкское и галло-римское течения. В готический период Франция приобрела духовное и художественное господство в Европе благодаря галло-франкскому течению, а позднее, в XVII столетии, после того как движение ренессанса одержало победу во всей Европе, она снова постепенно возвратила себе государственное, духовное и художественное преобладание в обширных областях Европы, благодаря уже все возраставшим проявлениям галло-римского течения. Именно наличность сильной романской складки у французов сделала возможным и в этом направлении своего рода национальное развитие. Галло-франкский гений, «*esprit Gaulois*», уступил место галло-римской склонности к рассудочности, ясности, единству, порядку и правильности. Индивидуальное подчинилось абсолютному и общеобязательному. Рим победил во всех областях.

Если при Генрихе IV (1589 до 1610), с его министром-протестантом Сюлли, Нантский эдикт предоставил гражданские права сторонникам реформ, то уже при Людовике XIII (1610 до 1643) и его великом министре кардинале Ришелье всюду возобладало римское течение, а при Людовике XIV (1643–1715), «Короле-Солнце», Нантский эдикт был отменен и восстановлено единовластие. С абсолютной монархией («l'état c'est moi») совмещалась только абсолютная церковь, а с ними обеими только своего рода абсолютное искусство, преподававшееся и регулировавшееся академиями на основе римских антиков и высокого ренессанса. Именно во Франции академии сделались теперь государственными учреждениями. Французская академия, обслуживавшая научную и литературную жизнь, была основана в 1635 г. Основанная в Париже в 1648 г. академия живописи и ваяния была дополнена в 1666 г. филиальным учреждением Французской академии в Риме. Академия зодчества в Париже была учреждена только в 1671 г. Таким образом, французское искусство XVII столетия стало одновременно римским академическим и придворным искусством. По истории французского искусства в связи с культурой XVII столетия имеется несколько поверхностный общий труд Лакруа; более удачный обзор истории французского искусства за этот период дал Лемонье. Уже Лемонье указал на те подводные течения, в которых не было недостатка в эпоху господства главного ложноклассического течения «Великого века» Франции. Главные источники этих подводных течений были – родной «галльский гений», реалистическое направление эпохи и барочное движение в соседних странах. Эти подводные течения, однако, отдельно выступают на поверхность французского искусства этого периода.

2. Архитектура Франции

Изучение французского строительного искусства обязано своими успехами трудам Берти, Шуази, Давилера, Детальера, Дюссё, Гурлитта, Гильмара, Ланса, Лешевалье-Шевиньяна, Руйе и Дарсея, но в особенности Генриха фон Геймюллера. Так как оно получило свою собственную академию позднее других искусств, то вначале развивалось частью в духе высокого ренессанса Браманте и Палладио, частью в духе академически-классического стремления к римской античности.



Рис. 110. Церковь Сен-Этьен на Горе в Париже.
По фотографии Леви в Париже

Последними отпрысками смешанного стиля «французского ренессанса» являются в новое время отдельные постройки: живописный, поддерживаемый более древними полукруглыми аркадами фасад ратуши в Ла Рошель (1605), затем начатый в 1610 г., еще с высокими и острыми фронтонами, с готической оконной розой над тяжелым колончатым порталом в рустик фасад Сен-Этьен-дю-Мон в Париже, а также все еще прекрасная, несмотря на свои колонны трех ордеров, по-средневековому глядящая, лицевая сторона Сен-Пьерр в Оксерр. Галло-франкское наследие представляют удержанные в некоторых случаях и высокие крыши галло-римского зодчества XVII столетия, теперь принявшие форму «срезанных» мансардных крыш (по имени архитектора Жюль д'Ардуэна-Мансара) и состоявшие из более крутой нижней и более плоской верхней части. Впечатление галло-франкское, если не нидерландское, производит также стиль кирпичных домов, облицованных грубо тесанным камнем, на Королевской площади (теперь Place des Vosges) и на площади Дофина в Париже, привившийся затем главным образом в сельских замках. Во внутренних украшениях французских дворцов и в отделе обрамлений окон и дверей, как в области побочной и более свободной, Геймюллер отличает «причудливый» («bizarre») род украшений от украшений «барочных». Под первым он подразумевает дальнейшую переработку тонкорезанных, элегантных, иногда натуралистических итальянских форм украшений Браманте и Рафаэля, включая гротески; а под «барокко» – те более массивные, похожие на кожаные, или из теста раскатанные, завернутые или волнистые украшения, которые первоначально были пущены в ход Микеланджело, дальнейшее развитие получили в Нидерландах и оттуда в виде картушей и завитков перешли в оковочный орнамент, отсюда

были перенесены во Францию, где всегда практиковались с большим чувством меры. «Причудливое» («bizarre») направление проявляется уже в дверных наличниках отеля Сюлли, начала XVII столетия, расцветает в «Отель д'Ормессон» (de Mayenne; 1680), пересиливает там даже элемент барокко в некоторых больших плафонных декорациях Лебрена и в заключение достигает высшего расцвета во многих орнаментах Даниэля Маро (1660–1718), изданных в фотографических снимках Иессеном. Эти орнаменты и подобные им у Жана Берена-Старшего (1637–1711), внесшие в среду волнистых и извивающихся линий еще и прямые и изломанные углом, составляют основания стиля Людовика XV. Орнаментальные мотивы одного из залов заседаний Дворца Правосудия в Ренне дают ныне некоторое понятие о перенесении стиля Берена на архитектурное украшение плоскостей. Направление барокко с его толстыми закругляющимися формами хотя и характеризует стиль Людовика XIII, но остается во французском строительном искусстве только побочным и подводным течением. Оно обращает на себя внимание уже в украшениях боковой двери в церкви Сен-Поль и Сен-Луи в Париже (1627–1641), развертывается на фасаде церкви Марии в Неве-ре и является особенно блестящим в «алтарях и каминных» Барбе, гравированных Боссе (1633). Даже в строгое раннее время Людовика XIV этот элемент барокко является на портале Тулонской ратуши (1655–1657) Пюже и в различных частях больших плафоновых декораций Лебрена. Третье побочное направление, названное Геймюллером реально-рациональным, отказывается, насколько возможно, от заимствованных древних или новоримских отдельных форм, желая повиноваться только рассудку и собственному побуждению, но никогда не проводить это так

последовательно, как наше современное подобное же направление. Лучшими примерами этого побочного направления могут служить внешняя пристройка церкви Святой Марии на улице Сен-Антуан и ворота Сен-Дени на парижских бульварах. Оба сооружения, несомненно, имеют французский характер по преимуществу.

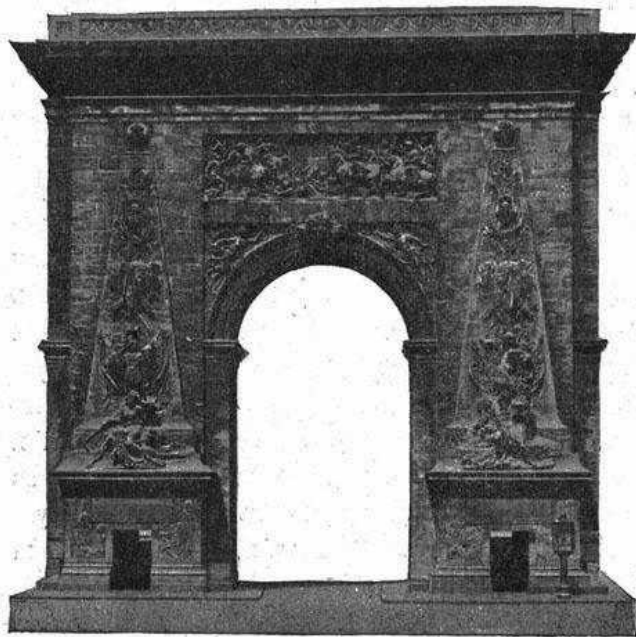


Рис. 111. Ворота Сен-Дени в Париже. по проекту Франсуа Блонделя. По фотографии Леви в Париже

Главное классическое направление, древне- и новоримское с его церковными куполами, вошедшими в употребление только со времени Людовика XIII, фасадами, украшенными колоннами и полуколоннами, пришедшее в конце концов к чопорной пышности, — господствовало в течение всего века Людовиков XIII и

XIV. Впрочем, указанные течения, главное и побочные, довольно часто встречаются в различных произведениях одного и того же мастера, так что художники, оставаясь главными носителями развития, вместе с тем сами являются зависимыми от него.

Архитекторы эпохи Людовика XIII

В эпоху Людовика XIII (1610–1643) во французской архитектуре имеет место переход от протестанских мотивов к римским, более богатым и сложным. Творчество целого ряда выдающихся архитекторов вызывает к жизни отдельные течения: иезуитский стиль, луврский стиль. Наблюдается также сильное влияние фламандского барокко. Саломон де Бросс (род. между 1552 и 1562, ум. в 1626 г.), великий французский зодчий, произведения которого подробно исследовал Рид, представляет переход от эпохи Генриха IV к эпохе Людовика XIII. Он был внуком старшего, племянником и учеником младшего Жака Андруэ Дюсерсо. Так как он был протестант, то его мощному, но простому классицизму приписывали также протестантский характер. К числу его произведений принадлежал знаменитый протестантский, не сохранившийся «Храм» в Шарантоне, обновленный им после пожара 1623 г. Он представлял сознательное подражание древнеримской рыночной базилике, т. е. имел вид обширного прямоугольного здания, обставленного внутри двухэтажными галереями на колоннах, с крайне последовательно проведенной системой эмпоров, т. е. он был родоначальником всей протестантской церковной архитектуры. Впрочем, сохранившиеся лучшие произведения Бросса, один дворец и один церковный фасад в Париже, достаточно характеризуют его стиль. Люксембургский дворец, начатый Броссом в 1615 г., построен им для

Марии Медичи, избравшей образцом для него палаццо Питти во Флоренции, где протекла ее молодость. По своему плану и корпусу этот замок, однако, с его четырьмя флигелями, окружающими двор и связанными посредством четырех угловых павильонов с высокими кровлями, – чисто французское сооружение. Только облицовка заимствована у палаццо Питти, но не от мощной старой передней стороны этого дворца, а от садовой стороны Амманати с полуколоннами, обведенными рядами поясов в рустуку. Здание производит впечатление благородства и массивности, но не кажется ни особенно мощным, ни величественным. Упомянутый фасад церкви Сен-Жерве выполнен Броссом между 1616–1621 г. Три ордера колонн, один над другим, являются здесь в классически римской чистоте. Оба нижних этажа, с четырьмя парами близко поставленных к стенам дорических и ионических колонн, идут во всю длину фасада. Третий этаж с двумя парами более тонких и дальше отставленных от стены коринфских колонн имеет ширину только главного неффа. Середину нижнего этажа закрывает классический треугольный фронтон. Второй этаж, уже сам по себе отличающий это здание от итальянских церквей, увенчан плоским арочным фронтоном. Все прочно и ясно связано одно с другим. В общем здание производит впечатление некоторой холодности и преднамеренности, но вместе с тем и мужественной чистоты и силы.

Из архитекторов, процветавших в эпоху Людовика XIII, именно из младших членов артистических семей Дюсерсо и Метезо, для нас интересны Жан I Андруэ Дюсерсо (раньше 1590, ум. позднее 1649 г.), строитель упомянутого отеля Сюлли; и младший Клеман Метезо (1581–1652), творец однонефного, с коринфскими пилястрами, продольного корпуса Оратории в Париже.

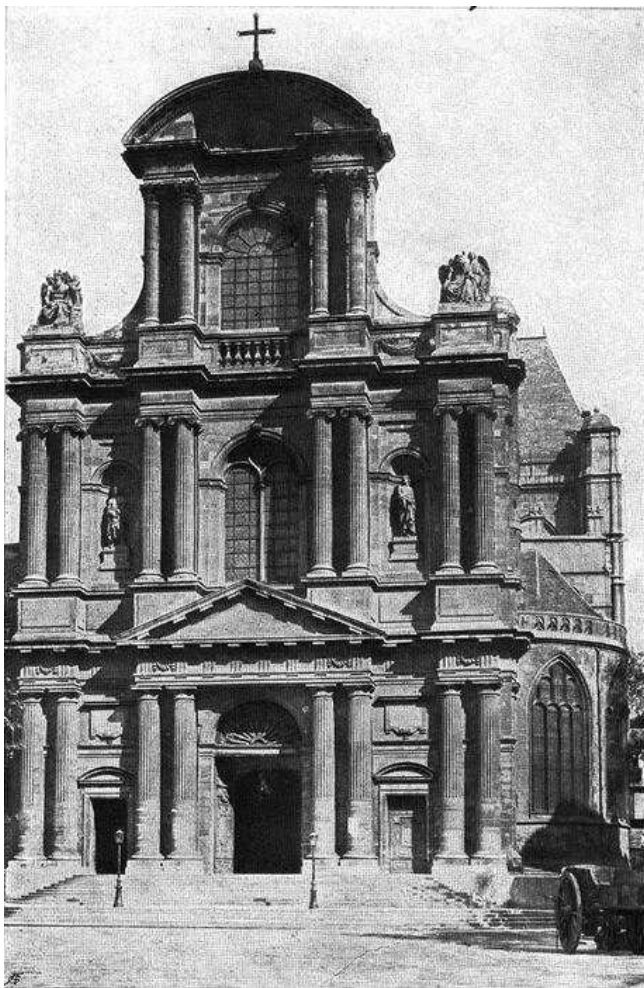


Рис. 112. Саломон де Бросс. Фасад церкви Сен-Жерве в Париже.
По фотографии Леви в Париже

Более подробной оценки заслуживают, однако, Жак Лемерсье и Франсуа Мансар. Жак Лемерсье (около 1585–1654 гг.), обучавшийся в Италии, был одним из самых плодovitых и богатых фантазией зодчих сво-

его времени. Он был любимым архитектором Ришелье, для которого построил в 1627 г. огромный, разрушенный во время революции замок Ришелье в Пуату, а в 1629 г. великолепный, к сожалению, закрытый пристройками, Пале-Кардиналь, позднее Пале-Рояль, в Париже. Он был также архитектором Людовика XIII, поручившего ему уже в 1624 г. продолжение постройки Лувра. Западное крыло и западную часть северного крыла он продолжал строить по наброскам Леско, но западный средний проходной павильон, знаменитый «Павильон часов» (Pavillon de l'Horloge), он присоединил по собственному плану. Многим любителям искусства этот павильон кажется прекраснейшим произведением французского зодчества. Во всяком случае, вместе с крыльями Леско он представляет настоящий «луврский стиль». Выступающие коринфские парные колонны расчленяют оба нижних этажа, пилястры расчленяют антресоль под вторым верхним этажом, двойной фронтоном которого перед куполообразной высокой кровлей поддерживается стройными парными кариатидами. Все это удачно примыкает к стилю Леско, но в колоннах прохода Лемерсье обратился к более сильным формам де Бросса. Геймюллер утверждает, вопреки Ператэ, что Лемерсье же построил старый замок Людовика XIII в Версале, поглощенный впоследствии исполинским замком Людовика XIV. В «Мраморном дворе» (Cour de marbre) сохранилась часть его фасада, одного из тех кирпичных фасадов с обрамлениями из тесаного камня, которые характеризуют стиль Людовика XIII. Лемерсье участвовал также в постройке церквей. Постройку классической купольной церкви Валь-де-Грас, начатую Франсуа Мансаром, он продолжил, после ссоры Мансара с властями, до высоты внутреннего главного карниза; церковь Оратории Клемана Метезо он снабдил

полукруглой абсидой и овальным купольным зданием над хором по-своему. Он начал строить также несколько приземистую крестообразную с гладким куполом церковь Сен-Рош, но выполнил только хор с овальной, обособленной капеллой Марии. Мы уже знаем, что в этих овальных формах, самих по себе, сказывается упомянутое выше скрытое течение барокко. Лучшей церковной постройкой Лемерсье была церковь университетского здания Сорбонны, которую он воздвиг в 1629 г. для Ришелье. Церковь Сорбонны (1635–1656) не только первая действительно грандиозная купольная церковь Франции, но и отличается от большинства своих итальянских сестер разделкой всех ее четырех фасадов. Пространство под куполом представляет греческий крест с короткими ветвями, к которым, однако, на востоке примыкает хор с боковыми капеллами и выступающей полукруглой абсидой, а на западе продольный неф с боковыми капеллами, так что общий план нижнего основания имеет форму прямоугольника. Это пространство расчленяют коринфские пилястры. Купол поднимается на высоком барабане с окнами. Крутой подъем купола достигается тем, что глава купола возведена не из камня, а, как это всюду принято во Франции, представляет деревянный сруб. Перед северной ветвью креста находится классический, покоящийся на четырех колоннах, притвор с фронтоном. Западный фасад довольствуется одним фронтоном над более узким верхним этажом, расчлененным римскими пилястрами, тогда как более широкий нижний этаж расчленен коринфскими колоннами. Угловые башенки, возникающие на том же фундаменте, что и купол, покрыты, как и главный фонарь, «колоколообразными верхами». Рассматриваемая как целое, постройка отличается классическим единством, но своей продуманной конструкцией она действует более на наш рассудок,

чем на наше живое чувство. Талантливее и самостоятельнее, чем Лемерсье, Франсуа Мансар (1598 до 1666). В церкви Марии на улице Сент'Антуан (1632–1634) он создал очень самостоятельное небольшое купольное сооружение, чрезвычайно мало напоминающее своей внешностью отдельные формы античной архитектуры, а внутри круглое с восемью пилястрами под куполом, и четырехугольное, если принять в расчет угловые капеллы, изобилующие классическими формами.

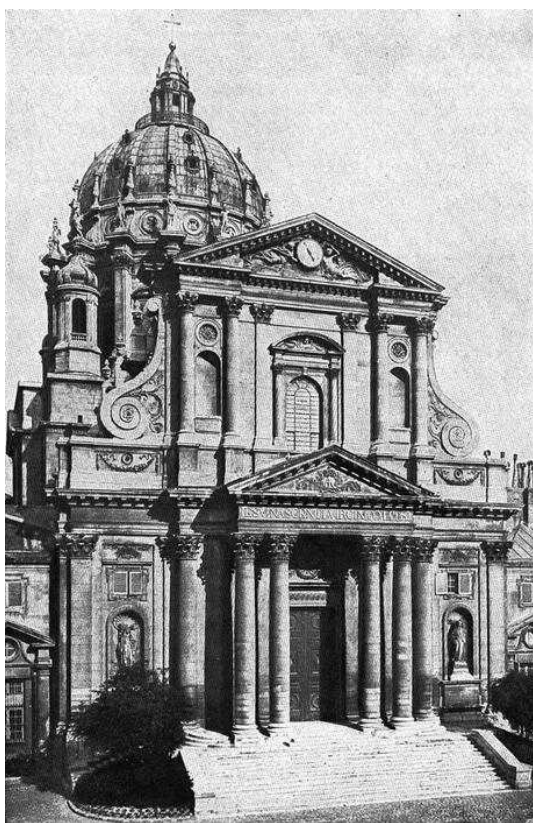


Рис. 113. Франсуа Мансар. Церковь Валь-де-Грас в Париже.
По фотографии Леви в Париже

Именно Мансар соединял вообще строжайшую приверженность к классическим отдельным формам с самым благородным собственным пониманием стиля. Нам уже известно, что он выполнил также проект церкви Валь-де-Грас, начатой в 1645 г. После Лемерсье ее закончил Пьер Лемюэ (1591–1669), автор ученых сочинений по архитектуре, при содействии Габриэля Ледюка (ум. в 1708 г.) и других. В существенных чертах, по-видимому, сохранился проект Мансара. Впереди увенчанного мощным куполом центрального пространства расположен более значительный продольный корпус, расчлененный благородными коринфскими пилястрами под спокойными коробовыми сводами. За полукруглой абсидой, однако, расположена одна самостоятельная капелла Марии. К благородному фасаду примыкает выступающий на двух парах колонн притвор с фронтоном первого этажа, удачно расположенный под фронтоном верхнего этажа. Скрытое течение барокко сказывается в мощных спиральных волютах, связывающих более узкий верхний этаж с более широким нижним. В общем и здесь является впечатление как бы холодного и бодрого позднего ренессанса. Мансар часто занимался и строением замков. На фасаде замка в Блуа над фундаментом, напоминающим крепость, и под высокими кровлями протянулись два этажа выстроенного им левого крыла в стиле благородного высокого ренессанса. Нижний этаж расчленен ионическими, верхний коринфскими двойными пилястрами. Его сельский замок Мэзон (Maisons) близ Сен-Жермен-ан-Лэ (с 1642 г.) особенно является чудом полного жизни французского высокого ренессанса в эпоху полного расцвета барокко: замечательная связь его отдельных частей, например выступающих террас боковых флигелей, с природой, его расчленение при посредстве высоких отдельных крыш и объе-

динение всего здания посредством дорических и ионических пилястров и колонн классического типа. Лишь слегка проявляются здесь барочные черты, например, изломы основных линий фронтона. Французский иезуитский стиль того времени и его представители Этьен Мартеланж (1569–1641), которому посвятили книги Шарве и Бушо, и Франсуа Деран (1588–1644) соединяют частью итальянский, частью фламандский, как и французский стили позднего ренессанса XVII столетия, но в более тяжелом и напыщенном виде. Мартеланж, о многочисленных иезуитских коллегиях которого дает понятие нынешний «Госпис де ла Шарите» в Лионе, владеет римским стилем своего времени с особенной безыскусственной силой. Деран, наоборот, склоняется к фламандскому барокко, как показывают его узкий, высокий трехэтажный фасад Сен-Поль и Сен-Луи (1627–1641) и ремневые орнаменты из завитков и картушей внутри этой церкви.

Архитекторы эпохи Людовика XIV

Во время правления Людовика XIV архитектура Франции приобретает черты так называемого ложноклассического стиля, так как зодчие все чаще используют античные формы; одним из наиболее часто встречающихся элементов является коринфская колонна. Именно в этот период ведутся основные работы по созданию знаменитого Версальского дворцового комплекса. Величественнее и пышнее, но в то же время и холоднее, развивается французское строительное искусство во второй половине столетия при кардинале Мазарини и Людовике XIV, в 1661 г. сосредоточившем правление в своих руках. Лучшим архитекторам этого времени, нас интересующим, каковы Лево, Blondель, Перро, д'Ардюэн-Мансар, идут навстречу не только

стенные и плафонные декораторы, такие мастера, как Лебрен, с которым мы познакомимся в ряду живописцев, но и мастера, которые, независимо от возведенных ими построек, вначале шли по стопам старшего Дюсерсо, как архитектурные и орнаментные граверы. Им мы обязаны знанием многих разрушенных сооружений и живым представлением о различных фазах развития орнаментального искусства. К числу этих граверов-архитекторов принадлежит Жан Маро (около 1619–1679), гравировавший вместе со своим сыном Даниэлем Маро (1660–1718) многочисленные проекты, возведенные здания и декоративные мотивы, затем Жан Лепотр (1617–1682), выполнивший тысячи художественных листов, образцов для ремесленников в стиле более строгого французского полубарокко, и его брат Антуан Лепотр (1621–1682), архитектор, приобретший известность своим зданием Отель де Бове в Париже, остроумно приспособленным к угловатому участку земли, но проявивший особенную силу изобретения в своих идеальных проектах, в которых подводное течение барокко довольно часто вытесняет верхнее классическое течение. Мы уже упоминали, что Даниэль Маро и Жан Верен (1637–1711) являются предвестниками рококо. Теперь мы должны перейти к перечисленным выше великим зодчим века Людовика XIV. Луи Лево (1612–1670) прославился постройкой частных дворцов, в которых он проводил более целесообразный основной план. В замке Во-ле-Виконт близ Мелена (с 1643 г.) он, правда не первый, отказался от старофранцузского плана с четырьмя угловыми павильонами в пользу главного здания с выступающими боковыми флигелями. Новой для Франции была большая овальная главная зала в нижнем этаже, расположенная напротив квадратных средних сеней, с приспособленными по обеим сторонам сеней простыми лестницами, особен-

но невзрачными во Франции; менее своеобразна наружность здания с фасадами, расчлененными по трем роскошным, классическим орденам с плоскими фронтонами. Главный парижский дворец Лево, Отель Ламбер де Ториньи, обращенный к улице узкой стороной, в виде исключения отличается прекрасным помещением для лестницы, опирающимся внизу на дорические, вверху на ионические колонны, на задней узкой стороне двора. Строителем Лувра Лево был назначен в 1654 г. Тут он обстроил, вместе со своим учеником Франсуа Дорбэ (ум. в 1671 г.), внутренние стороны четырехугольного главного двора в духе Леско и Лемерсье, а в духе своего времени связал оба главных этажа со средним павильоном посредством величественного коринфского ордена во всю высоту здания. Для более величественной постройки Лувра, главное для достойного создания восточного главного фасада, был приглашен в Париж в 1665 г. не кто иной, как сам великий итальянец Лоренцо Бернини. Его грандиозный, но холодный проект расчленил огромную длину трехэтажного главного фасада, увенчанного по итальянскому образцу плоской балюстрадой со статуями, двумя четырехколонными угловыми выступами и одиннадцатиконным средним, выделил подвальный этаж всего фасада, разделенного таким образом на пять частей посредством гладкой, грубой обшивки из плитняка, образовав цоколи для обеих верхних этажей и связав их все в одно целое посредством огромных коринфских полуколонн. Проект Бернини, однако, остался неисполненным, так как автору пришлось вернуться на родину, не окончив дела. Наоборот, Лево с 1665 г., как архитектор Людовика XIV, работал в Версале, где по желанию короля новая великолепная постройка, превосходящая все замки мира величию и красотой, должна была охватить его старый, уютный охотничий замок

наподобие королевской мантии. Постепенно возникли под руководством Лево новые промежуточные флигели и дворы. Лево составил также проект мощного садового фасада, напоминающего во многих отношениях невыполненный берниниевский фасад Лувра. Из одиннадцатиконного, отодвинутого назад главного корпуса выступают вперед два семиоконных угловых крыла, связанных с нижним, разделенным рустикой этажом аркадами также в рустик, над которыми перед окнами широкого среднего корпуса в первом этаже тянется открытая терраса. Главный этаж, украшенный над высокими прямоугольными окнами продолговатыми рельефными плитами, расчленен мощными ионическими колоннами и полуколоннами. Над главным карнизом возвышается еще аттик с почти квадратными оконными отверстиями, а над ним тянется, перед итальянской плоской кровлей, венчающая балюстрада со статуями. В таком виде является фасад Лево еще на рисунках 1674 г. В области церковного зодчества Лево руководил с 1655 г. постройкой церкви Сен-Сюльпис в Париже, завершение которой принадлежит позднейшей эпохе, а с 1661 г. выполнил снова со своим учеником Дорбэ, почти в стиле барокко, Коллеж четырех наций с его овальной в ширину купольной церковью, теперешний Институт Франции (Institut de France). Строгое классическое направление усилилось у Лево только с годами. Оно получило свой торжественный триумф в холодно напыщенном фасаде Версальского дворца. Из последователей Лево Франсуа Блондель (1618–1686), назначенный в 1671 г. членом, в 1672 г. директором новой академии зодчества, особенно прославился воротами Сен-Дени, напоминающими триумфальную арку, обставленными у среднего проезда на боковых стенах крутобокими пирамидами с рельефными украшениями, с карнизами и профилями в антич-

ном стиле, но без колонн и пилястров. Об участии Блонделя в постройке берлинского цейхгауза мы еще услышим. В своей книге по архитектуре он уже заявляет себя сознательным противником разметанного барокко Борромини. Чистейшей воды классиком был Клод Перро (1613–1688), врач и архитектор, вышедший победителем на конкурсе восточного фасада Лувра. Закладка фасада Перро состоялась в 1665 г., а в 1680 г. он был окончен. Фасад расчленен двумя угловыми выступами и средним, увенчанным плоским треугольным фронтоном. У Бернини заимствована мысль устроить подвальный этаж в виде цоколя и связать всю верхнюю постройку величественным коринфским орденем. Каждый из трех выступов несет четыре пары колонн или пилястров. Между выступами или ризалитами перед обоими отодвинутыми назад флигелями стоят по шесть пар двойных колонн, и вместе с угловыми колоннами так далеко отстоят от стен, что образуют перед ними настоящую колоннаду. Поэтому говорят о «колоннадах» Перро. По мнению Геймюллера, этот украшенный колоннами фасад есть единственное, после фасада с башнями Нотр-Дам, архитектурное произведение в Париже, производящее на приезжающего из Италии впечатление чего-то монументального и величественного в высшем смысле слова. Мы также восхищаемся его горделивой пышностью, но, конечно, она не трогает и не волнует нас. Подобной же, но прилегающей колоннадой снабдил Перро и южную сторону Лувра, обращенную к Сене, и ради нее повысил аттик Леско на двух сторонах, превратив его в полный этаж, так что только заднее крыло всего здания еще сохраняет старый классический, а не ложноклассический стиль Лувра.



Рис. 114. Фасад с колоннадами Лувра в Париже работы Клода Перро. По фотографии Леви в Париже

Жюль д'Ардюэн Мансар (1646–1708), внучатый племянник Франсуа Мансара, замыкает ряд великих французских архитекторов XVII столетия. Его зять Робер де Котт (1656–1735), часто работавший с ним вместе в качестве ученика и помощника, как самостоятельный деятель в своей области принадлежит уже к ближайшему следующему времени и стилю. Жюль д'Ардюэн-Мансар еще ложноклассик, хотя в своих декорациях, выполненных совместно с Лебренем, он смягчил строгость своего стиля и Blondela в пользу более свободного полета фантазии, а в своих самых интимных произведениях старался соединить французское изящество с ложноклассическим пафосом. В архитектуре частных отелей, которые мы не можем перечислять здесь, он считался со стремлением эпохи к более удобному распределению и устройству комнат. От него идет помещение зеркал над каминами, замена обоев панелями в маленьких комнатах. Срезанные «мансардные крыши», с выступающими слуховыми окнами, получили свое название от его имени, хотя и не он их изобрел.

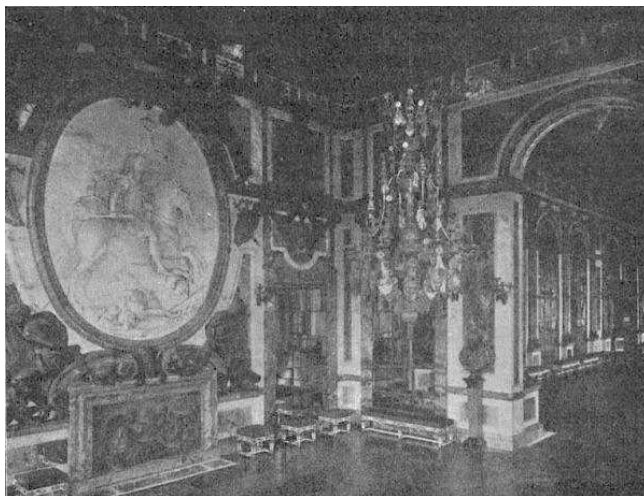


Рис. 115. Военная зала в Версале работы Жюль д'Ардюэна Мансара. По фотографии Леви в Париже

Раннее крупное произведение Мансара, несохранившийся замок Кланьи подле Версаля (1676–1679), изящный приют графини Монтеспан, был павильон в форме подковы. Увеселительный замок Марли, последовавший за ним, представлял небольшой деревенский дом, огибавший среднее купольное пространство по образцу «Вилла Ротонда» Палладио. Его пристройки внутри и вне Версальского дворца продолжались до 1682 г., когда двор переселился в Версаль. Некоторые из флигелей на несимметричной, обращенной фасадом во двор и на город, стороне дворца он покрыл высокими крышами. Садовый фасад Лего он не расширил, как это утверждали, а совершенно преобразовал в смысле общего впечатления, закрыв широкую среднюю террасу, перед отступающим главным корпусом знаменитой зеркальной галереей, протяжением в семнадцать окон, украшенной Лебреном. Фасад был этим самым выпрямлен, а его высокие прямоугольные

окна, по устранении рельефных плит над ними, превращены в полукруглые, арочные. Внутри дворца некоторые залы, как Военная, зал Мира и зал с «глазом быка», названный так по овальному в ширину окну на узкой стороне, были украшены по проектам Гардуэна разноцветными мраморными простенками, обрамленными пилястрами или полуколоннами с роскошной позолотой, в саду он выстроил ионическую «колоннаду» и тосканскую, отделанную в рустик, стену оранже-рей.

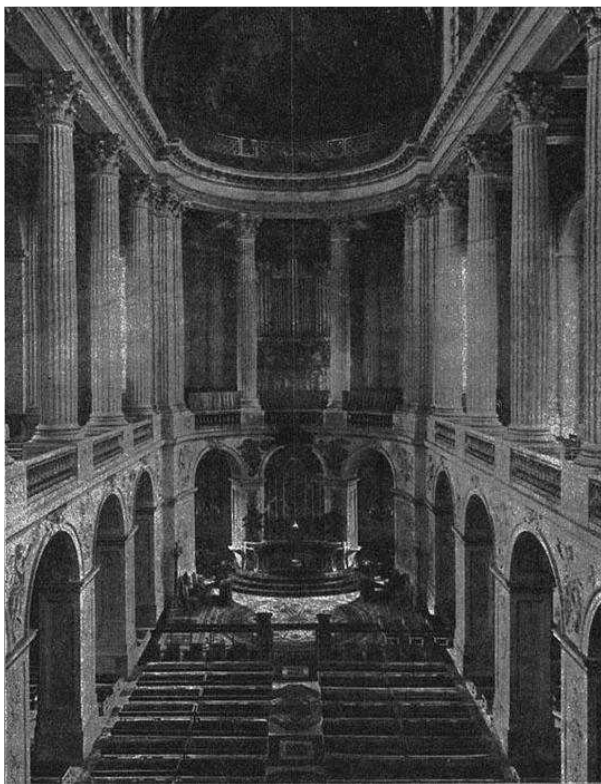


Рис. 116. Дворцовая капелла в Версале работы Жюль д'Ардюэна Мансара. По фотографии Леви в Париже

С 1688 г. последовал садовый дворец Большой Трианон в Версале, одноэтажная постройка с плоскими потолками, с двойными колоннами и балюстрадами, с парадными и жилыми комнатами для временного пребывания.

В Париже Жюль д'Ардюэн-Мансар значительно содействовал (1684 до 1686) развитию современного искусства устройства городов закладкой больших площадей, окруженных соответственной величины домами, каковы круглая площадь Победы (Place des Victoires) и прямоугольная площадь Людовика Великого (ныне Вандомская). Вполне самим собою он является в возведении церквей. Версальская Нотр-Дам (1684–1686) образует латинский крест с простым куполом над средокрестием и дорическими пилястрами перед аркадами продольного корабля. Своеобразнее его дворцовая капелла в Версале (с 1699 г.), так как ее передняя сторона сливается с фасадом дворца, и лишь продольные стороны и хор свободно продолжаютя внутрь дворцового двора. Двухэтажная, как все старинные дворцовые и городские капеллы, она со всех сторон окружена внутри, в низком нижнем этаже – аркадами на столбах, а в высоком верхнем – галерей эмпоров с классическими, канеллированными коринфскими колоннами, несущими прямой антаблемент. Лучшая церковная постройка этого мастера парижский собор Инвалидов, высокий купол которого (1680–1706) сделался приметой Парижа: пропорционально задуманное центральное здание с высоким, двухэтажным, цилиндрическим фонарем на квадратном двухэтажном корпусе и стройным, тройным, выполненным в верхних частях из дерева, куполом, это здание имеет слегка выступающие средние ризалиты, увенчанные фронтонами. Внутренность образует в среднем купольном пространстве восьмиколонный коринфский круг с четырьмя

ветвями креста и четырьмя угловыми капеллами. Снаружи нижний этаж украшен дорическими, верхний коринфскими пилястрами.

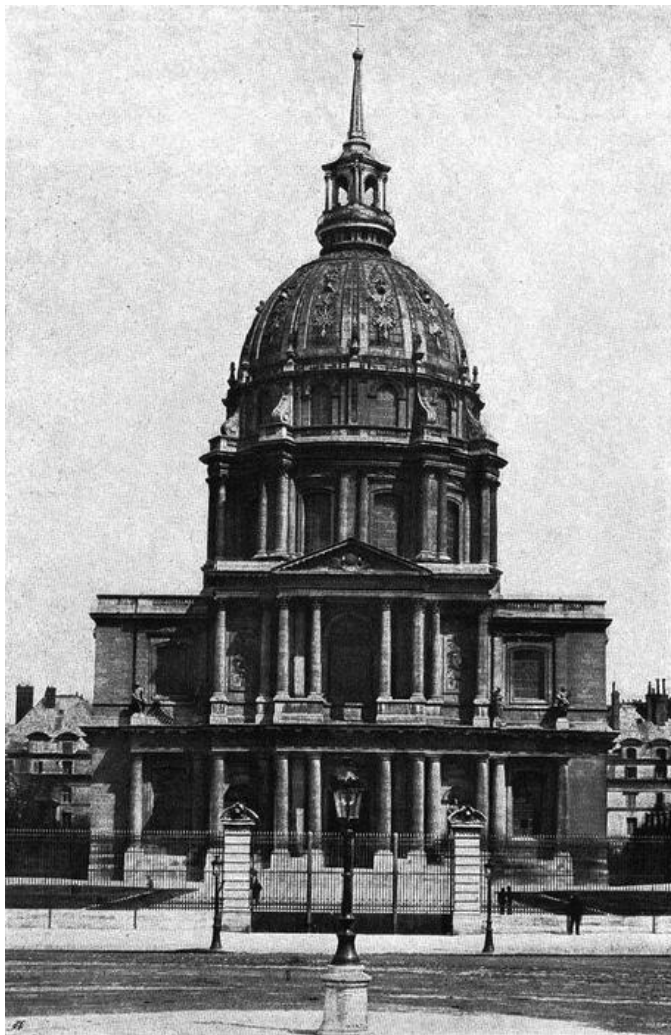


Рис. 117. Жюль д'Ардюэн Мансар. Церковь Инвалидов в Париже.
По фотографии Леви в Париже

Выступающий колонный портал главного фасада только в верхнем этаже увенчан плоским треугольным фронтоном. Шейка между куполом и воздушным фонарем усиливает впечатление изящества, свойственное этому единственному в своем роде и исключительно развитому в высоту мастерскому произведению классического французского зодчества на рубеже столетия.

Мы не можем расстаться с французским зодчеством этой эпохи, не бросив взгляд на неразрывно связанное с ним садовое искусство. То, что достигнуто французами этой эпохи, в связи с итальянским зодчеством вилл и нидерландским строительством каналов, самостоятельное приспособление их результатов к своим земельным владениям и обширным дворцовым планам и до наших дней остается руководством при архитектурной стилизации ландшафта, окружающего большие дворцы. Давно признано, что большие монументальные постройки нуждаются в подобных стилизованных садах с их террасами и лестницами, водными бассейнами и колодцами, ковровыми клумбами, аллеями и геометрически правильными выровненными и подстриженными древесными насаждениями, чтобы явиться во всем блеске своей архитектуры. Лишь постепенно, по мере удаления от замка, правильные линии таких садов переходят в свободу естественного ландшафта. В середине столетия писал о своем искусстве артист-садовник Людовика XIII Клод Молле. Первые ступени развития этого искусства представляет сад Люксембургского дворца в Париже, в закладке которого принимал участие сам Саломон де Бросс. Во второй половине столетия Андре Ленотр (1613–1700) довел это новое искусство до совершенства сначала в саду замка Во-ле-Виконт, потом в особенности в садах Версаля. Именно обширность французских дворцов этой эпохи, отчасти обусловленная и требуемая их садами,

была воспринята всей Европой как достойная внимания и подражания, и общее впечатление, производимое произведениями французской архитектуры XVII столетия, немислимо без их садов. Французскому зодчеству этого века недостает внутренней теплоты и полноты самостоятельной жизни, но все же оно увлекало широкие круги именно своим ясным, рассудочным великолепием.

3. Французское ваяние XVII столетия

Обзор развития французской скульптуры

Как и архитектура, французское ваяние в этот период формировалось под влиянием тенденций итальянского (прежде всего, флорентийского) ренессанса, римской античности, а также нидерландского искусства. При Людовике XIII в статуях и памятниках начинают ярче отображаться национальные (галло-франкские) черты. Французское ваяние и французское зодчество развивались в XVII столетии в общем одними и теми же путями. Римская древность и флорентийский высокий ренессанс были путеводными звездами французского ваяния в этот период. Наряду с ними чувствуются также нидерландские влияния. Однако все же то там, то здесь, и особенно в скульптурном портретном искусстве, проявился сильный национально-французский порыв, выразившийся частью в непосредственном восприятии природы, частью в стремлении к рассудочной ясности, частью в национально-французском изяществе. Итальянское и нидерландское влияние развивались во Франции в начале столетия рука об руку под влиянием Джованни да Болонья из Дуэ и его ученика Пьера Франшвиля (Франкавилла) из Камбрэ. Генрих IV вызвал Франшвиля в 1601 г. в Париж. Законченный им и другими, разрушенный во

время революции, конный памятник Генриху IV Джованни да Болонья был открыт только в 1614 г. на Новом мосту в Париже. Четыре медных раба Франшвиля с цоколя этого памятника и Давид его работы сохраняются в Лувре. Эти произведения запечатлены холодным, рассчитанным на внешний эффект щегольством. Первыми представителями «возвращения к природе при Людовике XIII» Гонз (произведения его заслуживают внимания и после работ Лемонье, Жаля, Дюссё и статей в «Archives de l'art francais») называет Бартоломе (Бартеlemi) Приера и старшего Пьера Биара, известных нам в ряду мастеров XVI столетия. Но уже в XVII столетии развернул всю силу своей деятельности Мишель Бурден (около 1579 до 1640 г.), грубое, натуральное, несколько старомодное искусство которого является в его надгробных портретах, например Дианы де Пуатье на ее гробнице в Ане в Версале и великого приора Амадора де ла Порт в Лувре. Другой ряд французских ваятелей первой половины столетия, обучавшихся в Италии, не мог, конечно, отрешиться от итальянских образцов в своих идеальных произведениях общепринятого стиля, но зато проводил начала здорового туземного искусства в надгробных памятниках и портретных бюстах. К числу их принадлежал Симон Гиллен (около 1581–1658 г.), по возвращении из Италии как будто вспомнивший о своей народности; он пользовался значительным влиянием как глава школы, а в 1648 г. был одним из основателей академии живописи и ваяния. От главного произведения его, памятника Людовика XIII и Анны Австрийской, воздвигнутого в Париже в 1647 г. на Понт-о-Шанж, сохранились в Лувре полные жизненной силы, в широком стиле задуманные бронзовые статуи в рост короля, королевы и их сына, Людовика XIV, представленного в больших ботфортах, а также манерный каменный

рельеф, изображающий пленника в оковах. К ним принадлежит и соперник Гиллена Жак Сарразен (1588–1660), один из двенадцати основателей академии и знаменитый глава школы, хотя он (а быть может, именно потому, что он еще сильнее, чем Гиллен) выражал внешние и театральные стороны французской природы.



Рис. 118. Бронзовая статуя Анны Австрийской работы Симона Гиллена в Париже. По фотографии А. Жиродона в Париже

Правда, его группа детей с козой (1640) в Естественном-историческом музее в Париже выдержана крайне просто и натурально, но уже его кариатиды в Павильоне часов Лемерсье в Лувре являются внешне декоративными. Преувеличенным и пустым в своей новомодной пышности кажется его памятник Кондэ (1646), находящийся теперь в Шантильи, как переходный к большим надгробным памятникам века Людовика XIV. Он оказался, однако, хорошим портретистом в своей данной в движении, резкой по сходству мраморной надгробной фигуре кардинала де Берюлля, коленапреклоненного перед аналоем, теперь хранящейся в капелле Коллеж де Жюйльи.

В век Людовика XIV отлично вводят нас братья Франсуа и Мишель Ангье из Э (Eu) в Нормандии. Оба были учениками Гиллена Франсуа Ангье (1604–1669) выполнял главным образом надгробные памятники. Его памятник Жака Огюста де Ту (Thou) отчасти восстановлен в Лувре. На сооружении, поддерживаемом кариатидами, внутри которого стоит украшенный бронзовыми рельефами мраморный гроб, находятся коленапреклоненные мраморные фигуры де Ту и обеих его жен, причем Мария де Барбансон приписывается Приеру. Более ярких и благородных произведений, чем фигуры де Ту и его другой жены, Франсуа Ангье вообще не создал. Из остальных его надгробных памятников, собранных в Лувре, лучший – памятник герцога Лонгвиль. Рельеф с битвой на цоколе поражает своим простым классицизмом. Мишель Ангье (1612–1686) был разностороннее, плодовитее и искуснее брата. Прославились его декоративные работы в замке Воле-Виконт и в покоях Анны Австрийской в Лувре. Мягки и приятны в целом, бледноваты в отдельных фигурах его женские аллегории в купольных отрезках и над аркадами продольного корпуса церкви Валь-де-Грас

(1662–1667), где алтарный балдахин соперничает с балдахином собора св. Петра в Риме. Наиболее знамениты его изваяния на блонделевских воротах Сен-Дени. Роскошные изображения трофеев с аллегорическими фигурами четырех пирамид у стен этих ворот отличаются силой и красотой исполнения; оба большие широкие рельефа над главной аркой, представляющие переход через Рейн и завоевание Маастрихта, скомпонованы выразительно и свободно. Более непринужденным является Мишель Анжье в своей мраморной статуе Амфитриты в Лувре, напоминающей Венеру, в изящной прелести которой так совершенно выражается французский гений. Жилье Герен (1606–1678) также был более или менее захвачен реалистическим подводным течением века Людовика XIII. Наиболее известна его наивная и вместе патетическая группа, заказанная городом Парижем, находящаяся теперь в Шантильи, юного Людовика XIV, ставящего правую ногу на шею повергнутой наземь фигуры, олицетворяющей фрону. Людовик XIV является здесь, как почти во всех позднейших изображениях, в странном, нелепом костюме римского императора и в парике с длинными кудрями. Галло-франкская жилка века всего яснее выступает, конечно, у ваятелей, известных главным образом как медальеры. Во главе их стоит Гильом Дюпре из Сиссонны (1574–1647). Как ваятель статуй он, вероятно, исполнил прекрасную бронзовую сидячую статую Генриха IV в Туринском замке, а полный жизни бюст Доминика де Вик 1610 г. в Лувре, наверно, принадлежит ему. Как медальер он выполнил много медалей, из которых известны более 60. Портретные профили на их лицевых сторонах резки, определены и выразительны, аллегии на обратных сторонах являются в твердом, ясном и вместе нежном рисунке. Медаль Дюпре с Генрихом IV на лицевой и Габриэлли д'Эстрэ на

обратной стороне носит дату 1597 г. Известны его Пьер Жаннен 1618 г. и Мария Медичи в венском Мюнцкабинете, его Брюлар де Силлери в Лувре. Как Дюпре ведет от Генриха IV к Людовику XIII, так величайший из его преемников, Жан Варен из Люттиха (около 1604–1672 гг.; о нем писал Куражо), ведет от Людовика XIII к Людовику XIV. Его большие скульптурные произведения, каковы чрезвычайно натуральный бронзовый бюст Людовика XIII в Лувре, мраморная сидячая статуя и мраморный бюст Людовика XIV в Версале, выдают своей мощной правдой жизни и тщательным исполнением фламандское происхождение мастера. Его медали, однако, показывают его настоящим французом. Его Ришелье 1630 г., Мазарини 1640 г., Анна Австрийская с маленьким Людовиком XIV достойны Дюпре. С тех пор медальерное искусство остается специальной славой Франции.

Крупные скульпторы эпохи Людовика XIV

Усиление и централизация государства при Людовике XIV привели к усилению покровительства искусству со стороны двора. В этот период ваяние бурно развивается, выделяется целый ряд крупных скульпторов, оставивших множество знаменитых работ. Свой вклад также вносят некоторые нидерландские мастера, которые поселились и работали во Франции. При Людовике XIV все французское искусство еще более, чем при его предшественнике, вращалось около короля, двора и их начинаний. В Версале требовалось не только украсить дворец многочисленными декоративными изваяниями, но и населить обширные пространства исполинского парка полчищем статуй и групп, и Шарль Лебрен, с которым мы познакомимся ближе только в ряду живописцев, был душой всех этих

предприятий. Часто даже самые проекты изваяний принадлежали ему. Наиболее самостоятельные художественные задачи представлялись в исполнении королевских памятников на городских площадях, в портретных бюстах для внутреннего украшения дворцов и в пышных надгробных памятниках знати в церквах. Галло-франкское подводное течение теперь всецело уходит в глубь господствующего галло-римского течения, и не только в области скульптурного портрета, но и в области пластики вообще, и мы желали бы резче, чем Лемонье и Гонз, подчеркнуть галльское в галло-римском и в этой области. Весь запас великолепия и пафоса и теперь выражался во французском ваянии лишь в деталях пышного одеяния, или как бы в развеянных ветром одеждах напыщенного барокко; но все же сквозь самый чопорный и холодный классицизм французских ваятелей постоянно пробиваются известная спокойная ясность, резкая характеристика и прелесть изгиба, как подлинные французские свойства. В те времена скульптор, не побывавший в Риме, не считался законченным художником одинаково и во Франции. Старейший из главных мастеров века Людовика XIV – Франсуа Жирардон из Труа (1628–1715), ученик Франсуа Ангье; он вернулся из Рима в 1652 г., а с 1657 г. стал членом академии. Его конная статуя Людовика XIV на площади Людовика Великого (Вандомской) не сохранилась. Находящийся в Лувре проект показывает, что она стремилась передать важную осанку короля. Мраморные бюсты работы Жирардона Людовика XIV и его супруги в музее Труа величественны и недостижимы. Из версальских работ самые известные – патетическая, но холодная группа «Похищение Прозерпины» (1699) в роще колоннад и прелестный, живой, позолоченный свинцовый рельеф с купающимися нимфами у фонтана пирамид. По проектам Лебрена

Жирандон работал в галерее Аполлона в Лувре и в Зеркальной галерее Версаля. Даже проект его прославленного великолепного памятника Ришелье в Сорбонне (1694), вероятно, составлен Лебреном. Престарелый государственный человек, верная природе фигура, умирающая все же с риторическими жестами, склоняется на своем ложе на руки поддерживающей его «Религии», в то время как «Наука» горюет у его ног, на цоколе монумента. Задуманная скорее живописно, чем пластически, эта группа выполнена с величайшим техническим совершенством.

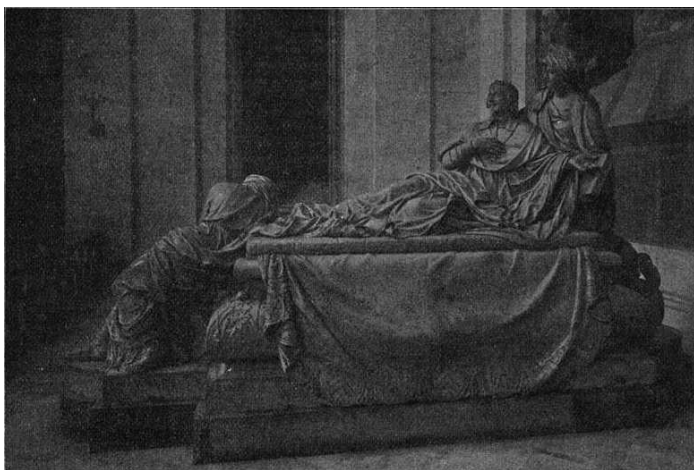


Рис. 119. Памятник Ришелье в Сорбонне работы Франсуа Жирандона. По фотографии А. Жиродона в Париже

Из остальных мастеров, украшавших версальский парк, к числу искуснейших принадлежат римлянин Жан Батист Тюби (1630–1706), парижане Жан Раон (1624–1707) и Этьен ле Онгр (1626–1690). Старший Пьер Легро из Шартра (1629–1714) тоже участвовал в декоративных работах в Париже и Версале, тогда как его сын, Младший Пьер Легро (1666–1717), был одним

из тех французских мастеров, которые остались в Риме и под влиянием Бернини сделались итальянцами. Из нидерландских ваятелей, ставших французами, кроме бельгийца Жерара ван Опсталь (1595–1668), ректора Парижской академии (1659), сотрудника Сарразена по «Павильону часов» Лувра, соперника Жирардона в версальских садах, на первом месте следует назвать голландца Мартина ван Богаерта (1640–1694), принятого в академию в 1671 г. под именем Мартена Дежарден. От его статуи Людовика XIV на площади Победы в Париже сохранились в Лувре только изящные скульптуры цоколя, где находится и самое сильное его произведение: дышащий жизнью бюст художника Миньяра. Таким образом и здесь мы встречаем взаимные сношения французского искусства с нидерландским и итальянским. Даровитейшим из учеников Жирардона был парижанин Робер ле Лоррен (1666–1747), в 1737 г. ставший руководителем академии. Он помогал Жирардону в его работе над памятником Ришелье; работал в Марли, в Саверне и Версале: самостоятельным мастером, полным вдохновения и огня, он является главным образом в великолепном мраморном рельефе с изображением четверки коней бога солнца на водопое, над входом в конюшни отеля де Роган (ныне Национальная типография) в Париже. Один конь пьет из большой раковины, которую подает ему сам бог солнца, а трое остальных сильно горячатся, с трудом удерживаемые возницей. Все брызжет жизнью, все полно самого сильного и увлекательного движения в этом мастерском произведении Лоррена, принадлежащем, однако, уже XVIII столетию. Лучшим парижским мастером наряду с Жирардоном был Антуан Куазево (1640–1720), еще более разносторонний и плодовитый, чем первый, сумевший сочетать с общим ложноклассическим направлением самостоятельное чувство природы и

французский шик. Его биограф Жуэн насчитывает триста произведений этого мастера. К прекраснейшим декоративным работам его в Версале принадлежат 23 лепные детские группы и великолепные венки с трофеями в Зеркальной галерее, а также лепной рельеф в Военном зале, с Людовиком XIV на коне, скачущим на врагов. Его крылатые кони, в смелом движении, поставленные в трюильрийском саду, взяты из Марли: один несет богиню славы, другой Меркурия, вестника богов. В Лувре хранятся его превосходные произведения, нимфа с раковиной и пастух с флейтой, в которых общепринятый язык форм все же проникнут личной жизнью, а затем могучий бог Роны, также дышащий своеобразной жизнью, и статуя Марии-Аделаиды Савойской, изображенной в виде легко одетой Дианы, идущей со своей собакой. Из портретных бюстов, исполненных сильно и ясно, при всей напыщенности длиннокудрых париков, в Лувре находятся бронзовый бюст великого Конде, мраморные бюсты Лебрена, Боссюэта, живописца Миньяра и его собственный, а мраморные бюсты упомянутой Марии-Аделаиды, министра финансов Кольбера и архитектора Робера де Котт стоят в Версале. Его гордая, резкая статуя в рост Людовика XIV, воздвигнутая в 1689 г. на дворе Парижской ратуши, украшает теперь главный двор музея Карнавале. Более смягченная мраморная статуя коленопреклоненного Людовика XIV, взятая с воздвигнутого им памятника Людовику XIII, украшает хоры парижской Нотр-Дам.



Рис. 120. Бюст живописца Миньяра работы Антуана Кузево, в Лувре. По фотографии А. Жиродона в Париже

Одним из старейших больших надгробных памятников, представляющих век Людовика XIV и Людовика XV, является луврский памятник Мазарини, исполненный в 1692 г. Кузево из черного и белого мрамора с бронзовыми дополнениями. На саркофаге (пустом) стоит на коленях мраморная фигура Мазарини с благодушными и выразительными чертами лица. За ней ангелочек держит римский дикторский пучок розг – символ его власти. На цоколе сидят холодные аллегорические фигуры добродетелей. Оригинально

задуманный Кузеево памятник Кольбера с главной фигурой этого государственного человека на коленях находится в церкви Сен-Эташ в Париже. Но особенно патетичен его мраморный памятник маркизу Вобрену и его супруге (1705) в дворцовой капелле в Серране (Мен-э-Луар). Умиравший полководец склоняется навзничь, а его супруга с тревогой заглядывает ему в глаза, вытирая слезы правой рукой. Рельеф на цоколе, с переходом через Рейн при Альтенгейме, выполнен из позолоченного свинца.

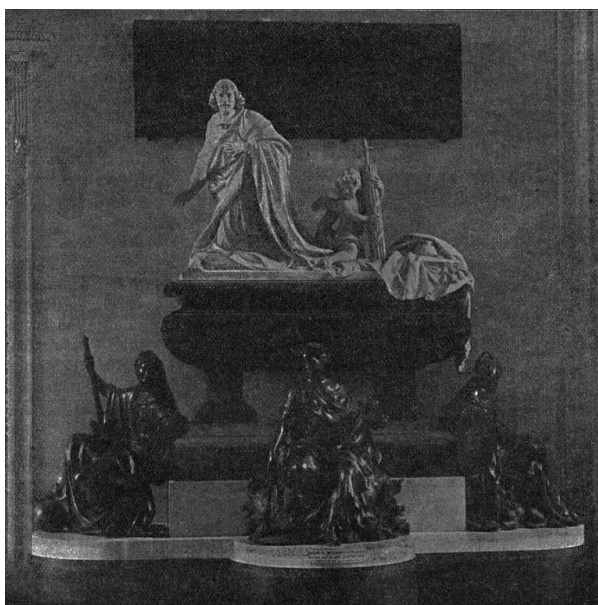


Рис. 121. Памятник Мазарини работы Антуана Кузеево, в Лувре.
По фотографии А. Жиродона в Париже

В пределах стиля своей эпохи, никогда не достигавшей полной простоты, Кузеево оставил во всяком случае нечто значительное, проникнутое французским духом. Главные ученики Кузеево, его племянники

Никола и Гильом Кусту из Лиона, переводят его стиль, как Лоррен жирардоновский, в более легкую, более приятную манеру XVIII столетия. Никола Кусту (1658–1733), прошедший три года в Риме, работал в Лувре, Версале и Марли вместе с Куазево. Известен его прелестный фриз с группой играющих детей в версальском зале с круглым окном. На «Voeux de Louis XIII» в церкви Нотр-Дам он выполнил группу Распятия. Великолепная, большая группа «Роны» и «Соны» из Версаля, стоящая теперь в тюильрийском саду, и удлиненная, сухоощавая и несколько скучная мраморная статуя Юлия Цезаря в Лувре – его лучшие произведения.

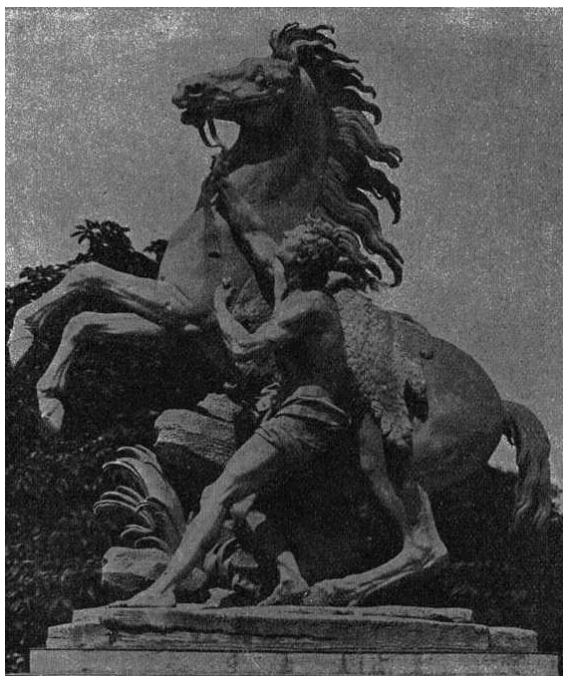


Рис. 122. Укротитель коня на площади Согласия в Париже работы Гильома Кусту-старшего. По фотографии Леви в Париже

Брат Никола, Гильом Кусту-Старший (1677–1748), в общем был еще более значительный мастер. Правда, его большие надгробные памятники, например кардинала Дюбуа в Сен-Рош в Париже, только подражания подобным же произведениям его учителя. Но его укротители коней из Марли, стоящие теперь у входа в Елисейские Поля, превосходят благородной стройностью форм и свободой движений все старые и новые образцы, а его рельефное изображение перехода через Рейн в притворе дворцовой капеллы Версаля уже обнаруживает в своей мягкой, плавной утонченности стиль XVIII столетия, которому принадлежит. Однако и Гонз относит этих мастеров к числу художников «Великого века».

Творчество Пьера Пюже

Пьер Пюже был ярким представителем искусства Юга Франции, где в XVII веке находился культурный центр страны, сопоставимый по значению с Парижем. Близость к Италии и несколько лет жизни во Флоренции, Риме и Генуе оказали сильное влияние на творчество Пюже. Тем не менее его работы представляют собой отдельное, оригинальное течение в рамках итальянского высокого барокко. Вне этой парижской школы стоит Пьер Пюже (1622–1694), могучий марсельский мастер, без которого французское ваяние XVII столетия было бы лишено своих самых мощных произведений. Лагранж посвятил ему обстоятельную книгу. Происходит из семьи корабельного плотника, в детстве он испытал свои силы как живописец и скульптор в богатой резьбе и раскраске, которыми украшали тогда нос и корму кораблей. Исчерпывающее исследование о его корабельном искусстве принадлежит Окье. Двадцати лет он отправился во Флоренцию, где учился

живописи. Но вторая поездка в Италию в 1646 г. привела его в Рим, где под влиянием Бернини и антиков он развился в ваятеля. Как южанин-француз, он уже по натуре своей склонялся к Италии. В области французского ваяния его можно было бы назвать представителем итальянского высокого барокко в духе Бернини, если бы пылкий темперамент не побуждал его, чуждаясь всякого подражания, идти своими путями, параллельными берниниевским. Обладая неукротимым, сильным стремлением к натуре, он своим мощным, жизненным языком форм стремился самостоятельно к пластическому воплощению силы страсти. Как скульптор он прославился особенно своими полными страстного движения атлетическими, с миной страдания согбенными под тяжестью атлантами, поддерживающими балкон портала Тулонской ратуши. Богато украшенные раковины гермы, из которых выходят эти поясные фигуры, выдержаны вполне в стиле барокко. Но эти статуи нельзя сравнивать с рабами Микеланджело. Для этого им недостает чувства стиля, которым великий флорентиец так субъективно их одарил. О заказах, доставленных Пюже благодаря тулонским атлантам, свидетельствуют такие произведения, как Геркулес в борьбе с гидрой, исполненный для дворца Водрейль, а ныне находящийся в руанском музее и отличающийся грубой силой «галльский Геркулес» в Лувре. Около 1660 г. Пюже поселился в Генуе, где кроме нескольких мягких, живописных, религиозного назначения мраморных групп «Непорочного зачатия Марии» в Альберго де'Повери и Мадонны в оратории Сан Филиппо Нери выполнил свои характерные мастерские произведения в Санта Мария да Кариньяно (1661–1667): натурально выполненного св. Себастьяна, привязанного к дереву и поникнув умирающего, и мечтательно обратившего взор к небу св. Амвросия, в тяжелых волнующих

щихся одеждах, но с поворотом тела в духе барокко. Пюже обнаруживает в этих произведениях такое умение обработки мрамора резцом, каким в то время обладал только Бернини.

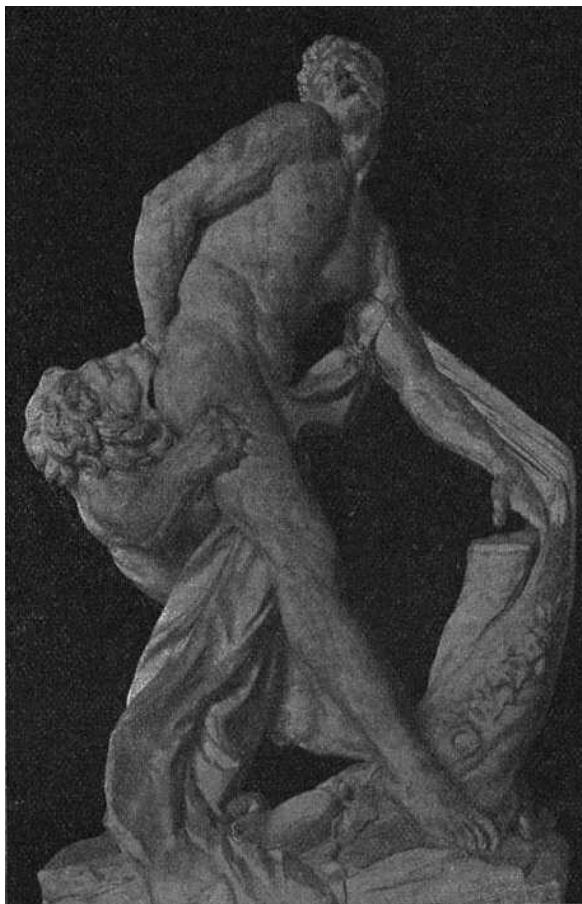


Рис. 123. Милон Кротонский. Мраморная группа Пьера Пюже в Лувре. По фотографии А. Жиродона в Париже

После 1670 г. мы снова находим Пюже корабельным скульптором в Тулонском арсенале, но в 1671 г.

Кольбер заказал ему два мраморных изваяния для Версаля, на которых зиждется его мировая слава. Оба они принадлежат теперь Лувру. Одно огромное изображение атлета Милона Кротонского, растерзанного диким зверем в то время, как он пытался расщепить руками древесный пень и был зажат трещиной пня. Правой он тщетно старается отбиться от льва, который, набросившись сзади, уже вцепился в него. Мощное тело борца изгибается и напрягает все мускулы от двойной пытки. Голова, с искаженным болью лицом, под пару голове Лаоокона. Одухотворения в статуе, однако, нет никакого, а лишь тщетная борьба огромной, осужденной злою судьбою на беспомощность телесной силы, выраженная так, что вызывает ужас и сострадание.

Второе изваяние – знаменитый горельеф с классическим эпизодом. Диоген перед своей бочкой просит Александра, подъехавшего к нему на коне с многочисленной свитой, посторониться от солнца. Кипучая, живописно выраженная жизнь наполняет этот рельеф. Переполнение рельефа побочными фигурами и раздувающийся плащ царя напоминают о соседнем итальянском барокко, которому так слабо поддавались французы. Но обилие отдельных художественных мотивов, сила изображения народных типов и мощь передачи всего эпизода делают это изваяние мастерским произведением высокого достоинства. Не так правдива, как Милон, мраморная группа Пюже в Лувре, выдержанная целиком в духе барокко, представляющая освобожденную Андромеду в объятиях Персея. Еще реалистичнее, чем рельеф с Александром, исполнен Пюже большой рельеф с изображением миланской чумы (1694), находящийся в зале заседаний санитарного совета Марсея. Музей этого города хранит его большой мраморный рельеф с портретом Людовика XIV в профиль, на котором впечатление орлиных черт

короля почти тонет в виртуозном исполнении кружевного галстука и огромного парика. Величая Пюже французским Микеланджело, идут слишком далеко. Однако, потому что он, следуя только течению эпохи и собственной природе, стоит вне академического развития французского ваяния XVII столетия, он захватывает и чарует нас, как никто из остальных французских мастеров его времени. Во всяком случае он принадлежит к самым оригинальным явлениям истории французского искусства.

4. Французская живопись XVII столетия

Обзор развития французской живописи

Важным этапом развития французской живописи в XVII веке является переход доминирующих позиций от цеховой организации к академической, что с одной стороны ускорило развитие, но с другой – подавляло национальные мотивы в пользу общеевропейского классицизма. Культурное влияние Парижа в рассматриваемый период стало преобладать среди французских живописцев над влиянием Италии и Нидерландов. С особенной ясностью отражается развитие французского искусства во французской живописи «Великого века», история которой основательно исследована в более старых произведениях Фелибьена, де Пиля, д'Аржанвиля, Леписье, Мариетта, де Шенневьера, де Монтеглон, Дюссие и в более новых работах Блана, Берже, Мерсона, Лемонье, Марсея, Манца, Батиффолья, Пикаве, равно как и в многочисленных монографиях. Параллели с историей французской литературы (Корнель, Мольер, Расин) выступают здесь особенно наглядно. Различие между более многосторонней, более свободной и до известной степени более национальной первой и академически классической

второй половиной столетия, направление которой со времени Людовика XIV (1661) развивается слишком сознательно, — проявляется здесь во всей своей резкости. Но и развитие искусств от мнимого цехового рабства к академической якобы свободе нигде не совершалось так типично, как во французской живописи этого периода. Победа академии над цеховым «мастером», окончательно решенная около 1671 г., фактически означала победу заимствованного над самостоятельным, общего над своеобразным, заученного над наблюдаемым. Одной из главных задач французской живописи XVII столетия было украшение нам уже известных церквей и дворцов огромными стенными и плафонными картинами. Церковная живопись по стеклу, в готическое время заменявшая стенную живопись, находилась при последнем издыхании, хотя окна с изображениями апостолов на светлом фоне 1625 г. в соборе Труа и 1631 г. в Сан-Эсташ в Париже еще как бы обнаруживают дальнейшее развитие в смысле перехода к прозрачному стеклу. Французская живопись на тканях, заменявших в светских общественных зданиях еще довольно часто стенную живопись, достигла теперь снова преобладания, которое в руках нидерландских ремесленников и рабочих в XV и XVI столетиях должна была быть уступлена Нидерландам. Она процветала в провинции, как и в Париже, и достигла своего наивысшего расцвета в «Отеле», у старинной фамилии красильщиков Гобеленов, в «мануфактуре Гобеленов» в Париже, обращенной министром финансов Кольбером в 1662 г. при Людовике XIV в государственную. Руководить ею было поручено Леброну. Образцы, еще до 1662 г. державшиеся кое-как в стиле тканья в зависимости от техники, позднее стали богаче и нежнее по живописи и, кроме него изготовлялись еще целым рядом других значительных художников

эпохи. Из многочисленных произведений французской стенной и ткацкой живописи XVII столетия сохранилось относительно немного. Французские граверы того времени, однако, ставшие самостоятельными художниками подобно своим фламандским предшественникам, позаботились о том, чтобы целые серии больших стеновых и плафонных изображений дошли до потомства хотя бы в черных репродукциях. Робер Дюмениль и Дюпесси дали связный обзор французского гравировального искусства. Как в Риме вокруг Рафаэля, в Антверпене вокруг Рубенса, так и в Париже вокруг знаменитых живописцев Вуэ, Пуссена, Шампаня, Лесюера, Лебрена, Миньяра и т. д., о которых предстоит говорить, – образовались школы граверов. К числу граверов-художников этого ряда принадлежит Клод Меллан (1598–1688), замечательный талант, самостоятельность которого в исторических и портретных гравюрах ярко осветил Гонз. Хотя изображение головы Христа посредством одной спиральной линии, начинающейся от кончика носа, у него простой фокус, все же и эта голова не лишена внутренней жизни. Значительнейший из граверов, воспроизводивший Вуэ, был Мишель Дориньи (около 1617–1660 гг.), самый ревностный гравер Пуссена Жан Пень (1623 до 1700); великий Жерар Одран (1640–1703) увековечил многочисленные лучшие произведения Пуссена, Лесюера и Лебрена. Его современник, антверпенец Жерар Эделинк, ученик Корнелиса Галлеса в Антверпене, и Франсуа де Пуальби (1622–1693) в Париже, не только воспроизводили Лебрена и Шампаня, но выполняли и самостоятельные портреты. Другие французские граверы занимались исключительно или преимущественно портретом, и они-то иногда воспроизводили портреты, написанные другими, но чаще работали самостоятельно, и потому представляют не только самых лучших

мировых граверов, но и самых замечательных художников, когда-либо выдвинутых Францией. Во главе их стоит Робер Нантель из Реймса (1623–1678), удачно сочетавший свободную линейную манеру с нежной короткой штриховкой, применяемой для тела. Его достойным учеником был антверпенец Питер ван дер Шушпен (1623–1702). Великий реалист всего реального Антуан Массон (1636–1700) с еще большим блеском применил свою гравировальную технику для сильной, верной передачи портрета. С живописцами-граверами как самостоятельными художниками мы познакомимся в ряду живописцев. Гравюра как малое искусство вытеснила в области портрета миниатюрную живопись школы Клуэ, которая, как показал Бушо, в XVII столетии быстро упала до плохого ремесла. Только один род французской малой живописи – лиможская эмаль еще развивалась до некоторой степени технически, но в области портрета не привела к самостоятельному творчеству. Самый известный представитель ее в XVII столетии, женевец Жан Петито (1607–1691) работал большей частью по чужим образцам. Великая французская живопись в XVII столетии также не ограничивалась одним Парижем. Произведения провинциальной живописи таких городов как Лион, Руан, Нант, Бордо, Монпелье и т. д., частью даже владевших государственными школами живописи, были описаны Шенневьером, Рондо и другими исследователями. Париж, однако, держал в своих руках все нити развития, поскольку их не стягивал к себе Рим. Главное римское течение делилось на античное, ренессанс и новейшее направление. Почти все известные французские мастера этого времени посещали Италию. С другой стороны, уже при Генрихе IV нидерландские мастера, как Франс Поурбус-Младший (1569–1622), чьи знаменитые портреты короля и его супруги находятся в Лувре, при-

глашались в Париж; а при Марии Медичи явился в 1621 г. великий антверпенец Рубенс, украсивший галерею Люксембургского дворца знаменитыми полуаллегорическими картинами из жизни королевы. Рубенс, однако, приобрел влияние в Париже только пятьдесят лет спустя, а офранцузились после Поурбуса лишь единичные нидерландцы, брюсселец Филипп де Шампань и антверпенец Франсуа Милле.



Рис. 124. Деревенский обед. Картина одного из Лененов в Лувре

Главными представителями галло-франкского подводного течения были трое братьев Ленен из Лаона, Антуан (1588–1648), Луи (1593–1648) и Матье (1607–1677) Ленен (монография Валабрега), работавшие сообща. Их учителем, вероятно, был какой-нибудь странствующий нидерландский художник в Лаоне. Их непритязательные жанровые картины из народной жизни, «Кузнецы», «Деревенский обед» и «Крестьянский обед» в Лувре, стоят одиноко во французском искусстве

этого времени. Фигуры крестьян схвачены индивидуально и ярко, но размещены без движения, как группы на photographиях. Их кисть сухая, общий тон серый, но играющий отдельными световыми пятнами. Только сто лет спустя Шарден направился по указанному ими пути.

Талантливее и самобытнее произведения из народной жизни лотарингца Жака Калло (1592–1635), которому посвятили хорошие работы Мом, Бушо, Вапон, а недавно Германн Нассе. Калло учился в Риме у гравера Филиппа Томассен, во Флоренции у офортиста Джулио Париджи, и сам известен только как офортист и рисовальщик. Его живые офорты из итальянской народной жизни, пятьдесят «*Capricci di varie figure*» (1617), быстро доставили ему известность. Во Флоренции он был придворным художником Козимо II, в Нанси в 1621 г. придворным художником Карла IV Лотарингского. Его рисунки из северного народного и военного быта полны своеобразной национальной жизни. Если иные из его набросков с длинными тонкими, малолововыми фигурами довольно манерны, то все же его тщательно исполненные главные серии живописных гравюр, каковы «История блудного сына» (1635), «Цыганские кочевки» (1625–1628), маленькие и большие «Тягости войны» (1632–1633), представляют истинное чудо непосредственного наблюдения, резкой характеристики, живописного расположения групп и масс, равно как и остроумного размещения фигур и групп среди легко набросанного открытого ландшафта. Нассе, хорошо обрисовавший историю развития Калло, насчитывает 142 листа его работы. «Он создал, – говорит Нассе, – новую технику гравюры и новую манеру рассказчика-рапсода, он оказал своим «Миром микрокосма» плодотворное и сильное влияние на бесчисленных граверов всех стран, всех времен». Истый француз,

родственный Калло и Ленену, Абрагам Боссе (1605–1678), турецкий гравер (монография Валабрега), – живой изобразитель типов, костюмов и нравов высших сословий Франции, которым он преподносит правдивое, но далеко не угодлиное зеркало.

Мастера галло-римского стиля

Напротив, по стопам итальянских реалистов этого столетия шел Валантен де Булонь (Ле Валантен) из Куломье (1591–1634), имя которого и биографические даты, установленные Довернем, не должны теперь искажаться. Он жил и умер в Риме. Уже его большая картина мученичество св. Процесса и Марциниана, написанная для церкви св. Петра, теперь хранящаяся в Ватикане, показывает его как последователя Караваджо. Его исторические картины в Лувре и во французских провинциальных собраниях, «Эммаус» в Нанте, «Бросание жребия об одеждах Спасителя» в Лилле, подтверждают это впечатление. Вполне караваджемскими являются его жанровые картины в натуральную величину, каковы оба концерта, гадалка и пьяницы в Лувре. Его искусство – второй руки, в котором вспыхивает иногда искра французского духа, и, несмотря на свой реализм, он принадлежит галло-римскому направлению. Жак Куртуа из Сен-Ишполита, прозванный в Риме, где он жил и умер, Джакомо Кортезе, или Боргоньоне (1621–1676), один из знаменитейших баталистов XVII столетия, также принадлежит к францужско-римским реалистам. Нидерландская жилка у него проявлялась лишь в той степени, в какой переработал нидерландские влияния его образец Микеланджело Черквоцци. Но, очевидно, на него имели влияние также батальные картины Сальватора Розы. Он изображал преимущественно кавалерийские атаки в очень живых движениях масс, красочно воспринятые на фоне

широко написанных, окутанных желтоватой пылью и дымом ландшафтов, придающих его картинам Лувра, Дрездена и римских собраний привлекательную по своей живописности жизнь атмосферы. Парижанин Симон Вуэ (1590–1649) превратился в итальянца в Риме, где он появился в 1613 г., вскоре написал картину для церкви св. Петра и воспитал многочисленных учеников. Именно он пересадила итальянское искусство XVII столетия во Францию, куда вернулся в 1627 г. как «первый мастер» Людовика XIII, осыпанный почестями и заказами. Только по гравюрам его зятьев Мишеля Дориньи и Франсуа Тортеба (ум. в 1690 г.) мы знаем некоторые большие декоративные работы, выполненные внутри французских дворцов, и можем составить себе понятие о богатстве его декоративной фантазии и пустоте его обычного языка форм. Обе дошедшие до нас его тканые картины в музее Гобеленов, из которых славится «Жертвоприношение Авраама», и многочисленные картины масляными красками в Лувре говорят о международном безразличии его стиля. Нечто более прочное Вуэ подарил Франции только в лице своих учеников. Современник Вуэ, парижанин Жак Бланшар (1600–1638), перерабатывал в Италии не римские, а скорее венецианские влияния. Он вернулся в Париж в 1627 г., одновременно с Вуэ. Судя по луврским его картинам, например «Милосердие», он не заслуживает почетного прозвища французского Тициана. Однако важно, что рядом с болонско-римской школой венецианская в его лице теперь делает успехи во Франции.

Творчество Никола Пуссена

Наиболее знаменитым художником Франции XVII века, работавшим в классическом стиле, считается Никола Пуссен. Основными этапами его творчества являются: пребывание в Риме с 1624 г. (вызванное к жизни

его первые известные произведения, написанные под влиянием стиля Рафаэля), жизнь в Париже в 1640–1642 (где были написаны его лучшие картины на церковные темы) и последний римский период, который принес ему славу мастера исторического ландшафта. Настоящим классиком французской живописи XVII столетия был Никола Пуссен (1593–1665), великий нормандец, самый решительный представитель галло-римского направления французского искусства, с явной склонностью к антику и ренессансу Рафаэля. Он всегда подчиняет индивидуальность отдельных типов усвоенному римскому чувству красоты и тем не менее сообщает всем своим произведениям свой собственный французский отпечаток. Стремление к внутреннему единству, вразумительной ясности и полной убедительности изображаемых эпизодов ведет его не только к чрезвычайно точному исполнению каждого жеста и мины, но и к выражению сущности каждого действия, сначала пережитого мысленно, а затем ясно выраженного в наглядных формах. Он ненавидит побочные фигуры и лишние добавления. Каждая из его фигур играет необходимую, рассчитанную и продуманную роль в ритме линий и в выражении смысла его картины. Сам характер своих ландшафтов, большей частью заимствованных из римской горной природы и играющих важную роль, иногда даже составляющих главное в его картинах с мелкими фигурами, он приспособляет к характеру изображаемых эпизодов. «Я ничем не пренебрегал», – говорил он сам. Его искусство прежде всего искусство линий и рисунка. Его краски, непостоянные, в первое время пестрые, затем приведены к более общему тону, иногда же сухие и мутные. В лучших картинах, однако, царит правдивая, играющая теплыми световыми пятнами светотень, а в ландшафтах благородные очертания гор, роскошные лиственные деревья удачно распределены, а великолепные здания в

большинстве случаев окутаны полным настроением идеальным светом. Как пейзажист Пуссен сочетал всю мощь своих нидерландских и итальянских предшественников с более ясным чувством единства и создал направление, влияние которого сказывалось в течение веков. Если мы не можем восхищаться строгим классицизмом Пуссена, то все же должны признать, что он умел убедительно и с настроением выразить все, что хотел сказать. История пуссеновской живописи, очерк которой дали сначала Беллори и Фелибьен, потом Бушпите, Джон Смит и Мария Грегем и, наконец, Денио и Адвиель, начинается в Риме, где он появился в 1624 г. Чему он научился на своей родине у Кантен Варена, в Париже, у нидерландцев Фердинанда Элле и Жоржа Лалемана, мы не знаем. Гравюры школы Рафаэля, без сомнения, повлияли на его направление уже в Париже. Одно то, что он копировал в Риме античную стенную картину «Альдобрандинская свадьба», характеризует все его римское развитие. Первые известные картины, написанные им около 1630 г. в Риме для кардинала Барберини, «Смерть Германика» в галерее Барберини и «Разрушение Иерусалима», копии с которых находятся в венской галерее, скомпонованы более сжато и более совершенно, чем поздние произведения, но уже обнаруживают все его самые сокровенные качества. Обширная на первый взгляд область сюжетов Пуссена ограничивается почти исключительно античной мифологией и историей, Ветхим Заветом и христианскими темами, написанными им с таким же внутренним воодушевлением, как и языческие. Сцены мученичества были ему не по душе.



Рис. 125. «Мучение св. Эразма». Картина Никола Пуссена в Ватикане. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Конечно, главное произведение его первого римского периода (1624–1640) для церкви св. Петра, замененная здесь мозаичной копией большая картина Ватиканской галереи довольно выразительно изображает мученическую смерть св. Эразма. Пуссен, однако, и здесь старается, насколько возможно, смягчить ужасный эпизод нежным чувством красоты. Наиболее

известны картины его этого периода: «Похищение Сабинянок», «Сбор манной» и более позднее «Нахождение Моисея» в Лувре, раннее изображение «Семи святых даров» в Белвуар Кестл, «Парнас», выполненный в рафаэлевском духе, в Мадриде и по-александрийски прочувствованное «Преследование Сиринги Паном» в Дрездене.

Из картин, написанных Пуссенем в течение его двухлетнего пребывания в Париже уже в качестве «первого мастера короля» (1640–1642), «Чудо св. Ксаверия» в Лувре обнаруживает его лучшие стороны как церковного живописца. Эскизы для украшения Луврской галереи сохранились только в гравюрах Пеня. Из многочисленных картин последнего римского периода Пуссена (1642–1665) вторая серия «Св. Даров» (Бриджватерская галерея, Лондон) наделала шуму изображением Тайной Вечери в виде римского триклиниума с возлежащими гостями. Самый поздний ландшафт с Диогеном, бросающим чашу, в Лувре, написан в 1648 г. Пастушеская идиллия «Et in Arcadia ego» в Лувре и «Завещание Эвдамида» в галерее Мольтке в Копенгагене принадлежат к самым стильным его произведениям. Мы не можем перечислять здесь его многочисленные картины в Лувре, Лондоне, Дульвиче, Мадриде, Петербурге, Дрездене и т. д. Произведения, создавшие ему славу творца «исторического» или «героического» ландшафта, великолепная и вместе с тем искренняя картина с Орфеем и Эвридикой 1659 г. в Лувре и четыре мощных ландшафта того же собрания (1660–1664), с четырьмя временами года, оживленными эпизодами из Ветхого Завета, относятся к последнему десятилетию его жизни. Пуссен лично образовал только одного ученика, своего шурина, родившегося от французских родителей в Риме и там же умершего, Гаспара Дюге (1613–1675), называемого также Гаспаром Пуссенем.

Он разрабатывал мотивы албанских и сабинских гор в большие, резко стилизованные, идеальные ландшафты, типичные уже схемой своей «древесной листвы», иногда с грозовыми тучами и облаками, с фигурами вроде добавлений, в которых он скорее пренебрегал эпизодом, чем античным костюмом или героической наготой. Он вдохнул новую жизнь преимущественно в ландшафтную стенопись, давно уже известную в Италии. Он украшал дворцы римских магнатов (Дориа, Колонна) обширными сериями ландшафтов. В ландшафтных фресках с эпизодами из истории пророка Илии в Сан Мартино аи Монти он довел до художественного совершенства особенный, исследованный автором этой книги, род церковной живописи, распространенный в Риме бельгийцем Паулем Брилем. Отдельными картинами Дюге обладают все более или менее значительные галереи. Типичны его ландшафты с бурей и «Надгробный памятник Цецилии Метеллы» Венской галереи. Он ценится также как гравер.

Творчество Клода Желе

Клод Желе, родившийся в Лотарингии и работавший в Риме, формально также может быть отнесен к французским живописцам. Он достиг высокого мастерства в изображении тщательно проработанных ландшафтов и оказал определенное влияние на позднейшее французское искусство. Едва ли затронутый влиянием Пуссенов, но наряду с ними стоит «Рафаэль ландшафтной живописи», Клод Желе (1600–1682), по прозвищу Клод Лоррен, лотаринжец из Шамани, не француз, не учившийся и не живший во Франции, а молодым переселившийся в Рим, где прошел учение у Агостино Тасси, ученика Карраччи. Сведениями об этом художнике, кроме него самого, мы обязаны Сандарту и Бальдинуччи, в особенности мистрисс

Паттисон и Эм Мишелю. Хотя в искусстве Клода проявлялись не французские, а только нидерландские и итальянские элементы, с примесью влияния (не личного) немца-римлянина Адама Эльсхеймера (1578–1610), однако, нельзя оспаривать его у французского искусства, так как он происходил из области говорившей французским языком, позднее вошедшей в состав Франции. Самая ранняя дата, 1636 г. находится на одной из двадцати семи его подлинных гравюр, из которых лучшие «Брод» 1636 г. (Робер-Дюмениль № 8) и «Гавань» (Робер-Дюмениль № 15) принадлежат к самым прекрасным по технике и художественно привлекательным листам этого времени. Как тщательно Клод изучал природу, показывают многочисленные этюды к его картинам в Британском музее и других собраниях. Рис. ванны большей частью в окрестностях Рима, они представляют только материал для его идеальных ландшафтов. В некоторых из них величественные руины римских колоннад или античные храмы и дворцы с пышными деревьями образуют как бы кулисы переднего плана. В противоположность горным фонам Пуссена, он любит свободные виды через слегка волнистую равнину с озерами, реками и арочными мостами или через гавани с пышными постройками на безграничную даль моря. В благородных линиях выступает один план впереди другого. На переднем плане он помещает травы, цветы и ветви роскошных гигантских деревьев, любовно отделявая детали. Но до самого отдаленного заднего плана она наполняет свои картины веселым, ярким солнечным светом. В этом отношении он действительно пролагает новые пути. Он решается даже изображать солнце не только в моменты восхода или заката, но и в его полном полуденном блеске, и передавать игру его лучей в древесных вершинах или в струях морской ряби.



Рис. 126. «Утро». Картина Клода Желе в Эрмитаже, в Петербурге.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

При этом Клод всегда приспособляет к своим картинам (за исключением нескольких идеальных гаваней с постройками в античном духе, например в Лувре, в Уффици, в Лондоне и Мюнхене) идиллические ландшафты с пастухами и стадами (в Берлине, Мюнхене, Будапеште и в Лувре), а иногда свободные местные виды (Тиволи в Виндзоре и Гренобле, Капель Гандольфо в палаццо Барберини, римский Форум в Лувре) – исторические эпизоды, большей частью из мифологии или Ветхого Завета, реже из христианского мира. Трагические темы не подходят к светлым Елисейским Полям его ландшафтов, и в большинстве случаев он только набрасывал и приспособлял к линиям своих ландшафтов привлекательные группы фигур, при посредстве которых он рассказывает свои веселые истории, а окончательное выполнение их предоставляет специалистам по части фигур, как Лори, Миель и Гильом Куртуа. Во всяком случае, нельзя составлять

суждения о его картинах по внутренней логике этих придаточных фигурных групп, как это делает Рёскин.

Для пояснения своих произведений Клод составил «Liber Veritatis», собрание 200 слегка отгушеванных рисунков пером, которые надо рассматривать частью как проекты к его картинам, частью как наброски с них. Большинство его картин – однако не все – удостоверяются этим собранием, принадлежащим герцогу Девонширскому в Чатсуорте, изданным уже в 1777 г. Карломом и Бойделем. Найдя свой стиль около 1630 г., Клод в дальнейшем развил лишь свои краски. Самые поздние картины его, «Римский Форум», как и римская «Морская гавань» в Лувре, отличаются тяжелым коричневым тоном. Даже его огненная гавань 1644 г. в Лондоне еще рыжевата по краскам, «Деревенский праздник» и вторая «Морская гавань» в Лувре 1639 г. пронизаны золотистым светом; теплый золотой свет наполняет также его третью гавань в Лувре 1646 г., «Помазание Давида на царство» там же и знаменитую «Мельницу» (Исаак и Ревекка) в палаццо Дория в Риме, копия с которой имеется в Национальной галерее в Лондоне. Переход к серебристому тону характеризует его великолепное «Бегство в Египет» (1647) в Дрездене, лучезарную «Царицу Савскую» в Лондоне (1646) и «Неопалимую купину» (1654) в Бриджватерской галерее. Лучшие картины – в ясном, свежем, серебристом тоне «Морская бухта» с Акисом и Галатеей (1657) в Дрездене, римский ландшафт с руинами в Гросвенор-Хаузе в Лондоне и четыре петербургские ландшафта с Иаковом и Рахилью, отдыхом в пути (1654), Товией и борьбой Иакова с ангелом, известные под названиями «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь». Теплее и нежнее картины Клода шестидесятых годов: «Похищение Европы» (1667) в Букингемском дворце, побережье с отражением солнца (1667) в Бриджватерской галерее в

Лондоне и ландшафт с изгнанием Агари (1668) в мюнхенской Пинакотеке. Под конец он стал слабее, напыщеннее и холоднее. Мы не можем перечислить здесь все его лучшие работы, большинство которых находится в лондонской Национальной галерее, в Лувре, Мадриде, Петербурге и Риме. Если слава Клода, видимо, поблекла в последние десятилетия, привыкшие к современному изображению полного света, а декоративные строения, группы деревьев Клода стали казаться утомительными и театральными подражаниями, то во всяком случае никто не отнимает у него места в истории искусств как пролагателя новых путей в области ландшафтной живописи. Непредубежденные друзья искусства будут теперь, как и раньше, восхищаться внешней красотой и внутренней теплотой освещения его картин. По путям Пуссена и Клода в области ландшафта, изученным Ланоэ и Брайсом, пошли во Франции, с одной стороны, антверпенец французского происхождения Франсуа Милле (1642–1679), прозванный Франциском, обнаруживший большую нежность и красочность в ландшафтной живописи Парижа, с другой – французы: Пьер Патель (ум. в 3667 г.), его сын Пьер Антуан Патель (ум. в 1708 г.) и Этьен Аллегрэн (1644 до 1736), искусные мастера, оставшиеся, однако, при внешнем подражании.

Художники второй половины XVII века

Во второй половине века французская живопись во многом идет по пути, намеченному Пуссеном; при Людовике XIV создается одноименный стиль, с которым принято ассоциировать ту эпоху. Отличие от мотивов первой половины столетия заключается в большем стремлении к изяществу, светлым тонам, выразительности рисунка. Более глубокое и продолжительное

влияние оказали исторические картины Пуссена. Ближе всего подходил к нему Жак Стелла из Лиона (1595–1657), заваленный работами, но трезвый мастер, примкнувший к нему в 1623 г. в Риме. Значительнее и самостоятельнее был Филипп де Шампань из Брюсселя (1602–1674), парижский товарищ Пуссена в молодые годы (монография Бушите и Газье). Римские антики не оказали влияния на его дальнейшее развитие. Зато он был преимущественно церковным живописцем. Он выполнил большие серии картин церковных не только для монастыря янсенистов из Порт-Руаяля, к которым принадлежал сам, но и для монастыря Валь-де-Грас и для различных парижских церквей. Картины Порт-Руаяль «Гайная Вечеря» и «Молитва монахинь» (с больной дочерью художника) находятся в Лувре, там же висит «Пир у фарисея» из числа картин, написанных для Валь-де-Грас; остальные церковные картины его кисти попали в брюссельский музей. Нельзя отрицать известной теплоты религиозного чувства в этих картинах, не итальянских, а чисто французских по духу, но их художественный стиль, несмотря на значительную силу, несколько безразличен в формах и красках. Напротив, его портреты, безыскусственно воспроизводящие знатных лиц, с уверенным рисунком, спокойной плавностью красочной техники занимают высокое и особенное место среди современных им, и в них сильно сказывается нидерландское происхождение мастера. Его «Кардинал Ришелье» в Лувре прославлен справедливо. Многосторонний парижанин Лоран де ла Гир (1606–1656) и Николай Миньяр из Труа (1615–1668), прозванный за свои серии картин в Авиньоне Миньяром Авиньонским, не имеют ясно выраженного своеобразия, но Себастьян Бурдон из Монпелье (1616–1671), изучавший в Риме (монография Понсонеля) не только исторические картины Пуссена, но и народные

сцены Черквоцци, сохранил, несмотря на разнообразие своих тем и влияния Пуссена и итальянцев, известную степень теплого своеобразного художественного чувства, которое всего ярче выступает в его народных сценах с ландшафтными фонами. Луврская галерея обладает 17, музей его родного города 12 картинами его кисти. Он оставил 44 гравюры. Самым известным из всех этих академиков первой половины столетия был Эсташ Лезюер из Парижа (1616–1655), ученик Вуэ, самостоятельно перешедший, не посещая Рима, к спокойному и простому стилю Рафаэля и Пуссена. Наилучше оценил его Гилле де Сен-Жорж. Он также был идеалистом, но глядел на мир не языческими, как Пуссен, а христианскими глазами. Он тоже умел рассказывать просто и понятно, устрняя все излишнее. Но в его чисто парижских типах пробивается иногда галло-франкское подводное течение. Известные его стенные и плафонные картины в Отеле Ламбер де Ториньи теперь находятся в Лувре. Шесть картин из жизни Амура обнаруживают еще юношеский, с заметным влиянием Вуэ, стиль художника. Плафонная картина с падением Фазтона и пять стенных картин с девятью музами имеют ложноклассический характер в духе Рафаэля и Пуссена. В Лувре находятся также двадцать семь изображений из жизни св. Бруно, из малой крестной галереи в Шартрезе (1645–1648), в которых пробивается национально-французская жилка. Типичные по непосредственности восприятия и наглядности рассказа, они производят известное впечатление, хотя и не могут похвалиться достоинствами своей живописи.

Художники-декоративисты

В главе великих французских декоративных художников, создавших во второй половине XVII столетия

стиль Людовика XIV, стоит парижанин Шарль Лебрен (1619–1690), многосторонний, плодовитый мастер, о котором нам уже не раз случалось упоминать, так как он создал произведения всех родов искусства. О нем писал сначала Гилле де Сен-Жорж, а позднее Женева, Жуэ и Мерсон. Он был не только первым мастером короля, но и первым директором академии художеств и фабрики гобеленов. Имя его неразрывно связано с украшением дворцов его эпохи. Первоначально ученик Вуэ, он первый примкнул в Риме к Пуссену, с пламенным рвением изучал антики, но затем перешел к Пьетро да Кортона, грандиозная плафонная живопись которого определила его направление в этой области. Общее впечатление его декоративного искусства, несомненно, барочное, но он чисто по-французски дает геометрические формы расчленением полей Кортонны, обостряет его фигурный язык форм, обогащает украшения, состоящие из герм, картушей и полуленок, новыми изобретениями, среди которых главную роль играют трофеи, и придает даже частностям аллегорический характер, требующий пояснения. Отдельные картины его общих декораций также отличаются, при пустых общих формах, театральным парением, барочной подвижностью и археологической ученостью. Из его тканых картин некоторые сохраняются в Музее гобеленов, другие в «Гард-Мёбль» в Париже. Лучшими произведениями этого мастера остаются все же его плафонные картины. По возвращении из Рима (1646) он расписывал вместе с Лезюером Отель Ламбер де Ториньи; сохранившиеся здесь плафонные картины из жизни Геркулеса принадлежат к самым свежим и естественным его работам. На потолке галереи Аполлона в Лувре еще и теперь сияют в пленительном великолепии Лебрена «Вечер», «Ночь», «Царства вод и земли». Лучшее его произведение, плафон длинной зеркаль-

ной галереи в Версальском дворце (1679–1683), изображает на девяти больших главных полях и восемнадцати малых простенках историю Людовика XIV, поразительно сплетающую исторические и аллегорические события и фигуры в одно целое. Кроме того, в Зале Войны имеются «Достославные тернии войны», в Зале Мира – «Обильные блага мира». Все пышно, все великолепно; но все поверхностно и внешне, и даже в декоративном смысле небезупречно в пропорциях. Нечего говорить о многочисленных станковых картинах Лебрена, хотя бы только о 26, находящихся в Лувре. Как портретист он обнаруживает свои лучшие стороны в прекрасном семейном портрете Жабаха в Берлине. По существу он всегда и везде остается одним и тем же. Задеть нас за живое его живопись не может. Соперник и противник Лебрена, Пьер Миньяр (1612–1695), прозванный в отличие от своего старшего брата Миньяром Римлянином (монографии Леписье, Монвиля, Гюшара), был старше Лебрена, но только по смерти последнего получил все его должности и отличия. Он тоже был ученик Вуэ, учился в Риме, где провел 1635 г. у учеников Рафаэля, Пуссена и Карраччей, но по возвращении домой (1657) поддался влиянию Рубенса и сознательно примкнул к направлению колористов (в противоположность рисовальщикам). Самое грандиозное его произведение, законченное в 1663 г., «Рай» в куполе Валь-де-Грас, гигантская, рассчитанная на точку зрения снизу, картина с 200 слишком фигур, втрое превосходящих натуральный рост; в зените Троица, вокруг нее концентрическими кругами небесные воинства и святые Ветхого и Нового заветов. Это, довольно плохо сохранившееся, написанное в одном тоне произведение было единственным по сю сторону Альп. Исторические станковые картины Пьера Миньяра можно изучать в Лувре. Его милovidные мадонны

славились под названием «миньярд». Нидерландское скрытное течение, шедшее в русле Рубенса, проявляется особенно в его портретах, восхищавших резкой натуральностью передачи, плавностью письма и яркостью светлых красок. В Лувре висит его семейный портрет дофина, в Берлине один из его лучших женских портретов, стремящийся к прелести, чуждой первой половине столетия. Выразительное направление мастеров рисунка во французской живописи второй половины столетия одержало победу почти внезапно по смерти Лебрена (1690). Борьба между колористами и представителями рисунка велась уже двадцать лет. В академии Габриэль Браншар (1630–1704), даровитый сын Жака Бланшара, держал пылкие речи в пользу красок, а Филипп и его племянник Жан Батист де Шампань (1631 до 1681) – ответные речи в пользу рисунка. Из критиков Фелибьен (1609–1695) защищал идеализм рисунка, Роже де Пиль (род. в 1653 г.) – колористический реализм. Там лозунгом был Пуссен, здесь Рубенс. Лебрен произнес властное слово в пользу Пуссена. Но тотчас по смерти Лебрена вместе с победой Миньяра начался поворот. Пьер Марсель посвятил превосходную книгу французскому переходному искусству, связующему XVIII столетие с XVII. Сначала искали и нашли точки соприкосновения с нидерландцами, не отвергая, однако, итальянского происхождения новейшей французской живописи. Но вскоре одержало верх национальное направление, стремившееся к легкому, приятному, галантному.

Тенденции в живописи переходного периода

На рубеже столетий французская живопись начинает приобретать свои собственные характерные черты; в частности, популярными становятся легкие, галантные

мотивы. Учащается использование мифологической стилизации, тогда как реалистический стиль закрепляется в портретной живописи. Мастера переходного периода, кроме портретистов, не были великими художниками, но все же поучительно проследить у них стремления нового времени. Во главе художников нового времени, писавших на темы из религиозной и светской истории, стоит Шарль де ла Фосс (1636–1716), в котором смешиваются нидерландское и итальянское течения. Затем следуют несколько мастеров, принадлежавших к семьям, давшим многочисленных художников. Из фамилии Жувене к ним принадлежат только Жан Жувене из Руана, «Жувене Великий»: (1644–1717), художник с сильной нидерландской жилкой. Из Койпелей Ноэль Койпель (1628–1707), назначенный директором академии по смерти Миньяра (1695), принадлежит к числу сторонников Рубенса, его сын Антуан Койпель (1661–1722) к новаторам галантного стиля XVIII столетия. Из Буллоней Луи Бульонь Старший (1609–1674), один из учредителей академии, плыл еще всецело в фарватере школы Карраччей; но из его сыновей Бон Бульонь (1649–1717), называемый д'Аржансвилем, Протеем живописи, склонялся еще более в своем учении, чем в своих картинах, к легкому жанровому течению нового времени, а Луи Бульонь Младший (1654–1733), ставший директором академии в 1725 г., разрабатывал свежий, новый стиль в великой живописи. Наконец, Жан Батист Сантерр, ученик Бон Бульоня (1650–1717), уже вполне усвоил галантную чувствительность XVIII столетия. Одна из главных задач, поставленная этим художником, состояла в украшении собора Инвалидов. Громадная, законченная в 1705 г. купольная фреска, изображающая принятие св. Людовика на небо, – главное произведение де ла Фосса. Расположение исполинской картины вдоль края

купола принадлежит, сравнительно с миньяровским заполнением купола Валь-де-Грас, уже новому времени. В других местах собора Инвалидов писали Ноэль Койпель, Жувене, Бон Булло и Луи Бульонь-Младший. Затем последовала, исполненная главным образом теми же мастерами, роспись дворцовой капеллы Версаля, где центральное место занимает по-современному благий Бог Отец в небесном сиянии, Антуана Койпеля. Легкий, шаловливый характер нового стиля развивался преимущественно в мифологической живописи в Трианоне и в «Menagerie». Любовные истории Аполлона работы Антуана Койпеля в Трианоне отличаются от историй в зале Аполлона его отца Ноэля именно своим легким, эротическим характером. Мы не можем распространяться о многочисленных станковых картинах всех этих мастеров. Какое изменение духа времени в живописи обнаруживается в де ла Фоссовом «Нахождении Моисея» в Лувре сравнительно с картиной Пуссена на ту же тему! Как примыкает к духу времени современное тогдашнее течение, показывает «Купающаяся Сусанна» Антуана Койпеля в Лувре сравнительно с луврской же картиной Сантерра на ту же тему, которая изображает в роли Сусанны попросту молодую, стройную купающуюся парижанку. В реалистических областях баталист Жозеф Парросель (1648 до 1704) шел всецело по итальянской колее Жака Куртуа, но в общем и здесь, конечно, проложило себе путь нидерландское течение. В самом деле, живописец-баталист, писавший специально походы Людовика XIV, Адам Франс ван дер Мёлен (1632–1690), серии картин которого находятся в госпитале Инвалидов в Париже, в Версальском дворце и в Лувре, был брюсселец по рождению и художественному образованию, и вместо кипящих боев Розы изображал преимущественно осады городов, походы, выезды и обширные поля

битв, всегда ландшафтно исполненные в теплых и красочных тонах. Тогдашний французский живописец животных Франсуа Депорт (1661–1743) именно в Париже был учеником нидерландца, и его двадцать пять картин в Лувре, изображающих охоту, собак и охотничью добычу, с автопортретом в виде охотника во главе, несмотря на свою внешнюю элегантность, дышат истинно нидерландской красочной жизнью. Французский живописец цветов Людовика XIV Жан Батист Моннуайе из Лиля (1634–1699), в декоративных произведениях которого золотые вазы, попугаи и другие частности по-французски соперничают в блеске красок с цветами, также был родом нидерландец.

Портретная живопись периода

Главной реалистической областью остается портретная живопись. Первая половина столетия выдвинула Клода Лефевра из Фонтенбло (1633–1675) и его ученика Франсуа де Труа из Тулузы (1645–1730). Два великих портретиста переходной эпохи – Никола де Ларжильер из Парижа (1656–1746) и Гиацинт Риго из Перпиньяна (1659 до 1743), из которых последний, хотя и младший, примыкал более к Леброну, а первый к Миньяру.



Рис. 127. Семейный портрет Никола де Ларжильера.
По фотографии Ф. Ганфштенгеля в Мюнхене

Несмотря на тщательное изучение ван Дейка, Риго всегда оставался по существу французом «Великого века», мастером самоуверенных горделивых «поз», расположенных правильными складками вздутых, пышных плащей, победоносных длинных париков, но в то же время мастером, искусство которого не исчерпывалось этой чванной внешностью, так как он умел рассмотреть под нею и воспроизвести существо изображаемых личностей. Уже в 1696 г. один из современников прославлял его, как величайшего портретиста Европы, и действительно, его лучшие вещи, портреты молодого герцога Ледигьера, Людовика XIV (1701), Филиппа V Испанского (1702) и знаменитого проповедника Боссюэта в Лувре принадлежат к самым выдающимся произведениям эпохи.

И Ларжильер (статья Гонза), изучавший свое искусство сначала в Антверпене, затем в Лондоне под руководством ученика ван Дейка Питера Лели, был, несмотря на свою нидерландскую закваску, французом чистейшей воды, только в более выраженном виде, чем Риго. Уже его мужские портреты нежнее, гибче, естественнее портретов Риго, женские же написаны всецело в духе нового времени. Ларжильер любит изображать элегантных француженок в виде языческих богинь, часто полунагими, но еще не в рискованных позах, и это мифологическое претворение женских портретов господствовало после него в течение большей части XVIII столетия. Достаточно взглянуть на его портреты молодой дамы в виде Дианы в Лувре, актрисы Дюкло в виде Ариадны и принцессы Шарлотты Елизаветы в виде наяды в Шантильи. С другой стороны, он любит придавать своим портретам анекдотически жанровый оттенок. Семейный портрет в Лувре изображает его дочь, поющую в присутствии отца и матери в саду; эта во всяком случае очаровательная картина прекрасно раскрывает живую фантазию мастера, ясную, несколько слащавую моделировку и искрящиеся краски этого

мастера. У Сантерра жанровой элемент с галантным оттенком становится уже главной целью. Он изображает знатных дам в виде пастушек, пасущих овец. Амур сопровождает герцогиню Бургундскую на ее портрете в Версале. «Поварихи» в музеях Бордо, Нанта и Реймса – выразительные образчики его жанровых портретов. В конце концов он всецело переходит на путь рококо в своих свободно задуманных и еще свободнее одетых женских полуфигурах (например в Петербурге).

III. Испанское искусство XVII столетия

1. Предварительные замечания. Испанское зодчество XVII столетия

Общий обзор развития искусства

Начало XVII века становится для Испании эпохой рождения первых заметных форм национального искусства. Так, в архитектуре на смену господствовавшему прежде строгому классицизму приходит барокко, которое хоть и развивается под влиянием Италии, но все же содержит множество чисто испанских черт. При трех королях, правивших Испанией в течение XVII столетия, Филиппе III (1598–1621), Филиппе IV (1621–1665) и Карле II (1665–1700), мировая монархия, в которой никогда не заходило солнце, постепенно начала дробиться. Не только нидерландцы, но и единоплеменники-португальцы сбрасывают оковы испанского владычества! Французы присваивают, часть за частью, испанские владения как на севере, так и на юге! Но испанская земля после изгнания мавров при Филиппе III и подавления католического и арагонского восстания при Филиппе IV тем сильнее сомкнулась духовно в одно общее целое, связанное единством веры, укрепленной инквизицией. В 1600 г. родился Кальдерон, величайший испанский драматург и самый церковный из великих драматургов. Но уже в 1605 г. появился «Дон Кихот» Сервантеса, шедевр народной испанской письменности, а образовательные искусства Испании, ранее соприкасавшиеся, поочередно или одновременно, с галльским и германским севером, с итальянским востоком и с мавританским югом, вдруг показали уже в начале XVII столетия, что они научились смотреть своими глазами и стоять на своих ногах. Столетие спустя осень испанского мирового могущества сдела-

лась весной испанского национального искусства, сумевшего тесно слить пламенную церковность с наивной человечностью. Уже в XVI столетии и раньше испанское строительное искусство, сначала в обильном украшении «ювелирном (plateresco) стиле», говорящем о богатстве испанской фантазии, потом в классическом стиле Герреры, отражающем испанское достоинство и величие (*grandezza*), создавало произведения, несмотря на переработку чуждых элементов, носившие национальный отпечаток. Поэтому в противоположность изобразительным искусствам именно испанское зодчество XVII столетия не обнаруживает вначале усиления национального содержания. Напротив, классицизм стиля Герреры, перейдя к более живописным, веселым и прекрасным формам, постепенно приблизился к итальянскому барокко, и только на переходе к XVIII столетию (еще более у последователей Хурриверы, чем у него самого) вернулся к сложности и перегруженности национального ювелирного стиля и даже переделал его новой смесью форм. Чисто испанскими чертами XVII столетия являются четырехугольные угловые башни по обеим сторонам церковных и светских фасадов, тоскано-дорические капители колонн с венком листьев вокруг шеи, а взамен или рядом с мотивами старых «ордеров» – новый декоративный мотив, состоящий из «наложенных друг на друга и свисающих книзу пластин», в данном случае происходящий скорее от мавританских образцов, чем от архитектуры Венделя Диттерлина. Если до сих пор испанское строительное искусство этой эпохи было пасынком наших руководств, то теперь оно ярко освещено обстоятельной работой Отто Шуберта. Лучший ученик и сотрудник Хуана де Герреры, Франсиско де Мора, умерший в Мадриде в 1610 г., дополнил работы своего учителя росписями двух палат и приходской

церковью в Эскориаль де Абаио, причем, однако, он не пошел дальше его замкнутой строгости, обусловленной его более легкими задачами. Новые церкви для проповедей и процессий, построенные иезуитами, имеют почти всегда обычную и у итальянских иезуитских церквей форму латинского креста, расположенного внутри прямоугольника с боковыми капеллами, над которыми тянутся «эмпоры». Редко отсутствует купол над средокрестием, под которым иногда помещается главный алтарь, тогда как хор, окруженный стенами, в Испании издревле помещавшийся в продольном корпусе, теперь иногда, как и в остальной Европе, переносится в короткий восточный конец креста, чтобы усилить общее впечатление, и туда же за ним перемещается и алтарь. Особенно строгим зданием этого рода является церковь св. Николая в Бари, в Аликанте, гранитная постройка без украшений, в которой хор находится еще в продольном нефе, а главный алтарь непосредственно за трансептом. Значительная высота, чрезмерно длинные и тонкие дорические пилястры в высоту обеих этажей внутри, стрельчатый верхний этаж и хор в форме четырнадцатиугольника (1616–1637) еще говорят о готических воспоминаниях. Но купол (около 1658 г.) украшен только строгими квадратными «кассетами». Поучительно сравнение более раннего фасада небольшой церкви в Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас в Вальядолиде (1597–1606), выполненного Хуаном де Натес, с пышным фасадом Гаспара-Ордоньес, иезуитской церкви в Алкала де Хенарес (1602–1625). Оба фасада двухэтажные, коринфские, с фронтонами. Но первый почти не обнаруживает элементов барокко, его антаблементы даже не выдаются над колоннами, выступающими на три четверти из стен, второй обладает уже выступающими антаблементами, раздвоенным арочным плоским фронтоном пор-

тала, скошенными внутрь оконными рамами и зрелого типа картушами. Первую на испанской почве овальную в плане форму, расположенную поперек, придал своей церкви Колегио де донна Мария да Арагон в Мадриде (1590–1599), известный греко-венецианский художник Доменико Теотокопули (около 1548–1614 гг.), работавший в Толедо. Двухэтажный фасад расчленен композитным орденom, внутренность восьмью полуколоннами свободного ионического стиля. Дальнейшую разработку этого плана представляет церковь бернардинок в Алкала де Хенарес (1618), обыкновенно приписываемая скульптору Хуану Баутиста Монегро. К главному овалу с позолоченным, барочным по своим линиям куполом примыкают здесь по прямоугольным осям четыре прямоугольные, а по диагональным – четыре овальные капеллы. Соборные пристройки Николая Вергара-Младшего (1595–1616) в Толедо, именно прямоугольная сакрестия, квадратная, с плоским куполом Капила де ла Вирген дель Сагарио и восьмиугольная, коническая со сводами ризница («Ochavo») при строгих профилях уже отличаются большим нагромождением форм и более свободным их соединением, напоминавшим Шуберту стиль Галеаццо Алесси. Иорге Мануэль Теотокопули, сын Эль «Греко», покрыл мавританскую юго-восточную капеллу собора (1626–1631) изящным восьмиугольным куполом с тонкими ребрами, легким сужением внизу, напоминающим мавританский стиль. Ратуши испанских городов, возникшие большей частью в XVII столетии, также отражают постепенный переход от герреровской строгости к большей свободе. Трехэтажный, с боковыми башнями, фасад ратуши в Сеговии, с его тосканскими колоннами, расположенными перед циркульными аркадами нижнего этажа, еще остается по существу на почве Франсиско де Мора. На фасаде

ратуши в Реусе Хуан Мас и Антонио Пуядес соорудили в 1601 г. (как кажется, впервые в Испании) фронтон с волютами со сквозными картушами гербов. Великолепная двухэтажная ратуша в Толедо, построенная указанным ранее Младшим Теотокопули в 1612–1618 гг., с ее купольными боковыми башнями, плоским треугольным средним фронтоном, классическим украшением нижнего этажа тосканскими, верхнего – ионическими колоннами, в целом еще производит впечатление чисто высокого ренессанса, хотя некоторые отдельные формы, например откосы оконных рам, уже тронуты барокко. Последним представителем классицизма в смысле Франсиско де Мора был уроженец Мадрида Фрай Лоренцо де Сан Николас (1597 до 1679), построивший в 1623–1624 гг. дорическую церковь Сан Пласидо в Мадриде, а в 1633 г. написавший сочинение о строительном искусстве.

Этапы развития испанского барокко

Процесс совершенствования стиля барокко и придания ему национальных черт прослеживается в творениях ряда выдающихся испанских мастеров, работавших в XVII – начале XVIII века. Значительная часть характерных образцов этого стиля – соборы и церкви крупных испанских культурных центров. Первым истинным мастером барокко в Испании считался Хуан Гомес де Мора, племянник Франсиско, в руках которого обрамления расчлененных частей здания действительно стали резче, осложнились, стали сплетаться друг с другом, формы смешивались свободнее, нежнее и роскошнее, общее впечатление постройки стало более роскошным и пышным. Если его первое здание, монастырская церковь ла-Энкарнасион в Мадриде (начатая в 1611 г.), еще всецело сохраняет стиль его дяди,

то его лучшее произведение, иезуитская коллегия в Саламанке (начатая в 1617 г.), с ее трехнефной великолепной церковью, свободная дорическая внутренность которой, правда, лишь в отдельных формах является барочной, стоит уже на почве нового времени. Ее фасад также изобилует барочными формами. Полукруглая ниша со статуей Лойолы обладает уже настоящей барочной утонченной рамой и фронтоном с волютами. Триглыфы дорического антаблемента принимают форму консолей. Картуши с гербами украшают углубленные поля боковых тимпанов. По мнению Шуберта, Хуану Гомецу де Мора, по всей вероятности, принадлежит и упомянутая выше овальная церковь бернардинок в Алкала де Хенарес. Шаг дальше в развитии самостоятельности форм сделал Фрай Франсиско Баутиста, творец мадридской иезуитской церкви Сан Исидро эль Реаль (1620–1651). По плану она не отклоняется от остальных однефных иезуитских купольных церквей, превращаемых в трехнефные только эмпорами над рядами капелл. Ее лицевая сторона с двумя низкими башнями по бокам кажется одноэтажной благодаря цельной дорической системе колонн и пилястров и вместе с тем трехэтажной благодаря трем рядам окон, связанным в одно целое слегка барочными, сплетающимися обрамлениями. Замечателен новый, самостоятельно развившийся ордер колонн с венком листьев под дорическим эхином, господствующий снаружи и внутри этой церкви, но известный уже на нижних частях фасада упомянутой иезуитской церкви в Саламанке, почему Шуберт и думает, что Фрай Франсиско Баутиста принимал участие в ее постройке. Слуховые отверстия на углах обрамлений имеют произвольную форму; все эти особенности повторяются затем в нарядной церкви Сан Хуан, в Толедо, постройке Баутиста.

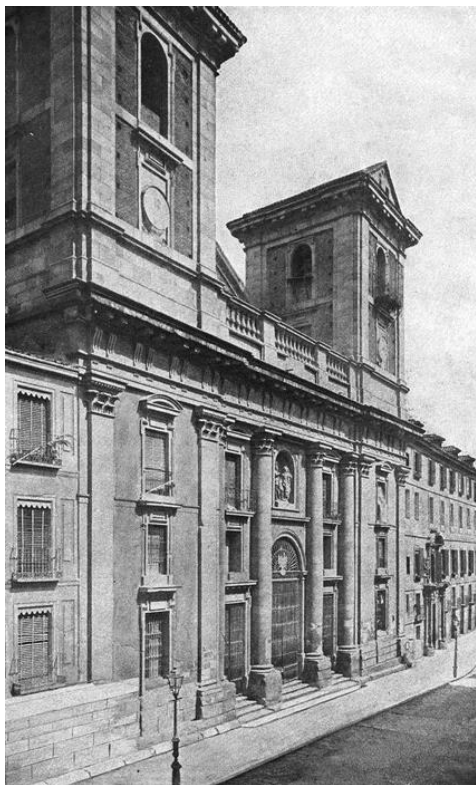


Рис. 128. Фрай Франсиско Баутиста. Фасад церкви Сан Исидро эль Реаль в Мадриде. По фотографии Лорана в Мадриде

В руках Фелипе Беррейос, в 1666 г. прославленного знаменитого архитектора своей страны, все сильнее и сильнее развивалось главным образом «утолщение» всех орнаментов, в особенности растительных, что как нам известно, также было признаком итальянского барокко. Роскошная лицевая сторона его однефной, узкой, зальной церкви ла Пасион в Вальядолиде (1666–1672) с куполом над хором не только обнаруживает это «утолщение» всех растительных орнаментов в картушах, розетках и гирляндах плодов, но и превращает все

плоскости, даже стержни колонн и пилястров в игру выступающих и вдающихся геометрических форм в духе более позднего «хурригверизма». Подобным же обилием украшений щеголяет нижний этаж благородного, несмотря на всю эту пышность, двубашенного фасада Сан Кайетано в Сарагоссе, в верхней части которого произвол барокко сочетается с величавой простотой. Вверху и внизу дорического стиля пилястры выступают из двух соседних пилястров, что в Испании не часто встречается. Напротив, живописец Франсиско де Геррера-Младший (эль Моцо; 1622–1685) в своем знаменитом архитектурном сооружении, втором соборе в Сарагоссе, Нуэстра Сеньора дель Пилар (1677), старался блеснуть не столько новыми формами украшений, сколько своеобразным планом помещений. Так как четыре стройные угловые башни широко раскинувшейся постройки закончены только отчасти, а ее наружные стены оставлены без разделки, то снаружи она производит впечатление лишь своими одиннадцатью куполами, выложенными яркой красной, зеленой, желтой и синей черепицей. Главный купол возвышается над главным алтарем. Парные пилястры мощных, в середине вдающихся наподобие ниши внутренних столбов переделаны заново в стиле позднейшего классицизма. Изящные внутренние барочные украшения герреры сохранились лишь в небольшом количестве. От XVII к XVIII столетию переводит нас Сан Сальвадор, большая, как зал собрания, приходская и проповедническая церковь иезуитов в Севилье, построенная в 1660–1710 гг. по планам Хосе Гранадо. Против обыкновения это трехнефная зальная церковь, опирающаяся на четырнадцать столбов, выступающих из окружных стен внутрь и украшенных на трех сторонах коринфскими полуколоннами, и на шесть свободно стоящих столбов с такими же украшениями на всех

четырёх сторонах. Над серединой возвышается купол. Полуколонны частью капеллированы, частью обвиты изящными барочными украшениями. Над обыкновенными нишами тянется за указанными выступающими стенными пилястрами проход. Церковь принадлежит к благороднейшим постройкам Испании в духе барокко. Приблизительно в то же время была воздвигнута последняя из больших испанских продольных церквей XVII столетия иезуитская церковь Нуэстра Сеньора де Белен в Барселоне (1681–1729), образец североиспанских зальных построек с полукруглым хором и боковыми рядами капелл. Своеобразное впечатление производит проход между этими капеллами и главными столбами, над которым тянутся галереи эмпоров. Это мотив двухэтажных дворцовых церквей типа католической дворцовой церкви в Дрездене, со средней частью, предназначенной для проповеди, и боковыми – для крестных ходов. Если внутренность храма выполнена в дорическом стиле, строго стильно, но сравнительно просто, то внешность тем более украшена витыми колоннами, грановитыми пилястрами и утолщенными обрамлениями. Рядом с этими прямоугольными постройками развивались в середине XVII столетия и восьмиугольные, круглые и эллиптические, погребальные и коллегиальные церкви. Главным строителем Пантеона, восьмиугольной купольной погребальной капеллы испанских королей в Эскориале (1617 г.) был Хуан Баутиста Креспений (1585–1660), родом итальянец. Хуан Гомес де Мора и другие также участвовали в постройке. Внутренняя настенная архитектура состоит из яшмы с позолоченными бронзовыми украшениями. Высокие коринфские капители увенчивают пары желобчатых пилястров. Свод и карниз заполнены обильной растительной орнаментикой. Перед стенными пилястрами помещены статуи летя-

щих ангелочков. Язык форм обнаруживает робкий переход к барокко. Дальнейшее развитие овальных барочных церквей представляет капелла «де Нуэстра Сеньора де лос Деземпарадос» в Валенсии (1652–1667) Мартинеца Понсе де Урранас. Присоединенная к прямоугольнику, она расчленена снаружи дорически, внутри ионически. Язык форм ее находится под итальянским влиянием, которое в прибрежных городах востока, естественно, было сильнее, чем внутри полуострова. Настоящим «документом итальянского барокко на испанской почве» (Шуберт) является круглая церковь иезуитской коллегии в Лойоле (1689–1738), родине основателя ордена иезуитов. Первоначальный проект выполнен великим итальянским архитектором Карло Фонтана. Исполнением руководил Игнацио де Иберо (род. в 1648 г.) Средний круг, над которым возвышается купол, охвачен ходом вроде придела, отделенным от него восемью столбами с коринфскими пилястрами. Внешность, оживленная парными полуколоннами и пилястрами, выложенными плитами, с арочным порталом, над которым поднимается разорванный фронтон, внизу украшена в хурригверовском стиле довольно просто, а на фризе с выступающими коринфскими капителями очень роскошно. За ратушами Сеговии, Реуса и Толедо, о которых уже было сказано выше, последовала с 1644 г. переделка одного старого дворца в мадридскую ратушу, дело ваятеля и зодчего Алонзо Карбонеля, преемника Хуана Гомеса де Мора в должности главного дворцового архитектора. Простая, с красивыми угловыми башнями, постройка еще строго расчленена. Ее главный портал в стиле высокого барокко относится к последнему времени. Замечательны появляющиеся уже здесь свешивающиеся на манер зубчатых листьев накладные пластины под главным карнизом башен. Несколько раньше, уже в 1643 г.,

была окончена «дворцовая темница» Хуана Баутиста Кресценцио, ныне министерство внутренних дел в Мадриде: кирпичная постройка обшита гранитными плитами, обрамляющими прямолинейно также окна, снабжена четырехгранными, под легкими куполами, боковыми башнями и трехконным фронтонным порталом на колоннах, который один обнаруживает, в противоположность спокойной важности целого, вторжение барочной фантазии. Кресценцио и Карбонель были главными участниками постройки замка Буенретиро, законченной в 1631 г. От него уцелело немного. Это здание, по-видимому, также отличалось достоинством языка форм. На высоте своеобразного живописного стиля барокко стоит мною раз осмеянный, но привлекательный, выполненный живописцем Хосе Хименес Донозо (1628–1690) в 1652 г. двор коллегии Санто-Томас в Мадриде, благородный в своих основных пропорциях и свободный в изяществе украшений пилястров, уже напоминающих барокко, но во всяком случае независимых от каких бы то ни было «орденов колонн».

Частные дворцы, имеющие художественное значение, в XVII столетии были редки в Испании. Не оскудевшая часть дворянства боялась зависти испанского двора. Только в захолустьях, например в Овьедо, в приморских городах, как Валенсия и Барселона, развилось нечто вроде художественною стиля жилищ, однако, в сильнейшей зависимости от Италии.

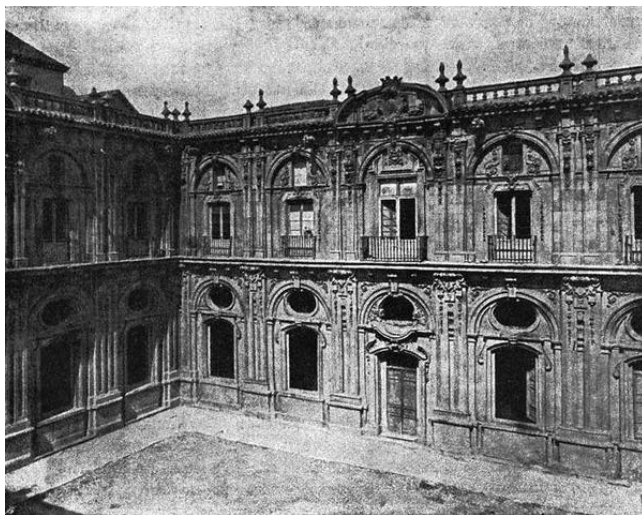


Рис. 129. Двор коллегии Санто Томас в Мадриде.
По фотографии Лорана в Мадриде

В Овиедо дворец графа Нова постройки Мануэля Регверы, с его спокойно чередующимися плоско закругленными, плоскими и треугольными фронтонами над окнами, построен также в XVII столетии. Большинство замечательных дворцов Овиедо и все выдающиеся барочного стиля жилища Валенсии и Барселоны принадлежат уже XVIII столетию.

Стиль висячих пластинок

Особым самобытным течением в испанском барокко является стиль висячих пластинок – особенный способ украшения колонн, родственник мавританскому стилю. Данный стиль особенно сильно был развит в городах северо-западной Испании. Здесь мы должны остановиться еще на особенном направлении испанского строительного искусства, о происхождении которого уже упоминалось выше, – направлении,

превратившем стиль пластин с зубчиками листа в главный элемент декоративного стиля. Вместо пилястр встречаются часто только лизены, вместо капителей – вырезанные в форме языков, наложенные одна на другую пластины, предшественницы которых в Испании, кроме подобных же мавританских украшений, являются уже в некоторых орнаментах собора Хуана де Герреры в Вальядолиде. Полного развития они достигают уже на башнях ратуши в Мадриде. Известный живописец и скульптор Алонсо Кано из Гранады (1601–1667), как зодчий, взявший свой собственный путь, особенно любил этот род украшений. Кано связал с барочной свободой стиль висячих форм. Триумфальная арка, воздвигнутая им в 1641 г. на Прадо в Мадриде для въезда молодой королевы Марианны, привлекла к нему общее внимание как к декоратору-зодчему. Переселившись в 1651 г. в Гранаду, он нашел случай проявить себя в качестве такового. Фасад Гранадского собора, исполненный Кано, в самом деле произведение нового рода. Он состоит из трех двухэтажных арочных ниш, одна подле другой, смыкающихся наподобие триумфальной арки. Средняя ниша несколько выше боковых. Пилястры на выступающих столбах и на задних стенах украшены рельефными надставками и медальонами, предвещающими стиль висячих пластинок. Вполне развитым является этот стиль в церкви Магдалины Кано в Гранаде, благородной зальной и купольной церкви с боковыми капеллами.



Рис. 130. Алонсо Кано. Фасад собора в Гранаде.
По фотографии Лорана в Мадриде

Наложённые одна на другую висячие пластинки капителей «применены здесь с такой последовательностью, как ни в одном более раннем здании, именно в качестве главного декоративного мотива, вполне заменяющего ордера колонн» (Шуберт), и украшены легкими растительными орнаментами и картушами. Снаружи кирпичные стены и черепичные кровли

украшены пестрыми глазированными вставками. Только фасад выполнен из тесаных камней.

Как мотивы этого искусства могли соединяться с мотивами старых ордеров, с венками и новыми изобретениями богатых алебастровых мраморных и лепных декораций, особенно показывает внутренность погребальной капеллы Сан Исидоро в Сан Андрес в Мадриде, исполненная между 1657–1669 гг. учеником Кано Себастьяном де Геррера Барнуево (1619–1671). Особенно последовательно развился стиль висячих пластинок, быть может без посредства Кано, вытекая из тех же источников на крайнем северо-западе Испании, в Сантьяго де Компостелла и в соседних городах. Архитектор Домениго Антонио де Андраде (ум. в 1712 г.), создатель грандиозной барочной колокольни величественного собора в Сантьяго, заполненной в своих верхних частях обильными хурригверовскими украшениями, с 1693 г. отказался от всякой растительной орнаментики в своей иезуитской церкви Сан Мартин, ныне Сан Иорге, гордой трехнефной базилике на столбах в Корунье, обратился к стилю пластин, который он соединил с сильными выступами карнизов и глубокими, прямолинейно врезанными орнаментальными полями стен и обогатил изогнутыми очертаниями. Остается, однако, под сомнением, не принадлежит ли именно эта форма украшений архитектору-исполнителю Доминго Масейра (1695). Дальнейшая разработка, приведшая к законченному особому стилю церкви Сан Франциско в Сантьяго, совершилась только в XVIII столетии. Хурригверизм, к которому Шуберт уже присоединяет стиль Кано, со своим перегружением здания полубарочными, полуготическими мотивами украшений, как мы это видим на некоторых указанных выше постройках, строго говоря, стоит на другой почве. Творцом его, по имени которого он назван, был

Хосе Хурригвера из Саламанки (1650–1723), потомки и последователи которого, частью одноименные с ним, только в XVIII столетии развили этот стиль до «ультраювелирного» с фантастически сложным украшением плоскостей. Первые произведения Хосе Хурригверы, башня и ризница собора в Саламанке, имеют уже, особенно в фиалах, нового рода смешение готических и барочных форм, тяжелых, но еще не дающих впечатления перегруженности. Его катафалк для королевы Марии-Луизы де Бурбон (1689) оказался произведением, основным для нового стиля, разработанного мастером позднее, главным образом в больших, резных из дерева и позолоченных алтарях: их витые, обильно украшенные растительными орнаментами колонны представляют грузное соединение множества декоративных особенностей. Образцами могут служить его алтари в Сан Эстебан в Саламанке. Каменные фасады и порталы, отмеченные стилем самого Хурригверы, почти все погибли, а недавно погиб и роскошный фасад Санто-Томас в Мадриде. Определеннее всего является он как архитектор в саламанкской ратуше, купольные башни которой никогда не были достроены. Тяжеловесно пышный в целом, игриво произвольный в отдельных частностях язык форм его является здесь по существу барочным в смысле переработки на новый лад более древних форм. Сама же ратуша, однако, принадлежит уже всецело XVIII столетию, и то, что ученики и последователи Хурригверы сделали из его все еще ясно различаемого стиля, мы можем проследить лишь ниже.

2. Испанское влияние XVII столетия

Обзор развития испанской скульптуры

Скульптура стала первым искусством Испании, выработавшим подлинно национальный стиль и

освободившимся от доминирующего итальянского влияния. Особенности ее развития были особенный акцент на передаче естественности в движениях, сохранение старых традиций раскрашивания статуй, а также сконцентрированность на христианских сюжетах. Если испанское строительное искусство, как мы видели, с начала XVII столетия снова непроизвольно стремилось к более тесному соприкосновению с итальянским, то изобразительные искусства Испании, в XVI столетии шедшие на буксире у итальянцев, теперь стали самими собой и обратились к природе; в скульптуре это проявилось, пожалуй, еще яснее, чем в живописи. Именно испанские ваятели, не заботясь о красоте языческого мира богов, воцарившейся даже в скульптуре папского Рима, предали почти исключительно служению христианской церкви, к которому нигде не относились так серьезно, как в отечестве Лойолы. Только испанские скульпторы, наперекор всей Европе, крепко держались за старый обычай раскрашивать и золотить статуи и рельефы, большей частью резанные в дереве; именно в Испании более чем в других странах старались заменить микеланджеловскую манеру натуральными формами и движениями и непосредственно наблюдаемым выражением. В самом деле, полихромная («al estofado») испанская скульптура и резьба XVII столетия, которой Дьелафуа в 1908 г. посвятил огромный, не везде равноценный труд, представляет особенную, замкнутую в себе область истории искусства. Если испанская скульптура в XVII столетии по старой привычке оставалась верной полихромии, то теперь она стремилась даже сложить с себя ответственность за эту привычку; мастера XVI столетия в противоположность более ранним скульпторам, пользовавшимся услугами особых «encarnadores» (окрашиватели тела), «estofadores» (окрашиватели одежда) и «doradores» (золотильщики), до-

вольно часто сами раскрашивали и золотили свои статуи; великие же скульпторы XVII столетия снова стали предоставлять раскрашивание своих произведений живописцам. Франсиско Пачеко, один из самых видных севильских живописцев переходного времени (1571–1654), написавший руководство к живописи, нередко участвовал в раскрашивании произведений своих земляков, защищал разделение труда в этом отношении и хвалился, что им изобретен особый род матовой раскраски, придающей телу совершенно естественный вид. Ошибочно думать, что Пачеко применял свою матовую окраску и для одежды и т. п., которые по-прежнему раскрашивались, часто на позолоченном грунте, яркими, но тонко согласованными масляными красками. Некоторые из величайших мастеров, подобно древним грекам, вставляли статуям святых хрустальные глаза и даже любили помещать у них на щеках хрустальные слезы. Но удивления заслуживает тонкий вкус испанских художников, умевших сливать все это в истинно художественное целое. Бронзовые изваяния в Испании были очень редки в эту эпоху. Полная жизни коленопреклоненная бронзовая фигура в натуральную величину Дон Кристобаля де Рохас-и-Сандоваль работы Хуана де Арфес (1535–1603) на надгробном памятнике в Сан Педро в Лерме принадлежит еще XVI столетию. Большие каменные изваяния встречаются, кроме надгробных памятников, главным образом как составные части внешней и внутренней архитектуры, и даже они носят иногда следы окраски. Сюда относятся колоссальные статуи шести ветхозаветных царей работы Хуана Баутиста Монегро (ум. в 1621 г.), лучшего ученика Берругете, перед верхним этажом фасада церкви Эскориала и его исполнская статуя св. Лаврентия во входном зале Эскориала; большие каменные группы евангелистов и отцов церкви Хосе де Арфес

(1603–1666) над боковыми капеллами «Сагарарио» в Севильском соборе; также статуи апостолов Франсиско дель Ринкона в наружных нишах церкви Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас в Вальядолиде, оконченной в 1606 г. Все эти старого типа работы стоят еще на итальянской почве. Новая испанская национальная скульптура, явившаяся по существу религиозным искусством, расцвела главным образом в двух школах, северной, с главным центром ее Вальядолидом, и южной, очагом которой является Севилья.

Скульпторы Вальядолида

В Вальядолиде, где Эстебан Иордан (около 1543–1600 гг.) на пороге нового столетия выполнил в церкви Магдалины такие произведения, как цветной, резанный из дерева главный алтарь и раскрашенный алебастровый памятник Педро Гаска, уже свободные от микеланджеловских преувеличений, творцом первого направления был Грегорио Гернадес, в Севилье, где Пачеко уже раскрашивал резные работы Гаспара Нуньеса Дельгадо, – Хуан Мартинес Монтаньес. Северная и южная школы соперничали, как две сестры, в возвращении к естественным формам, положениям и движениям, но различались своим душевным настроением и пониманием красок. Север изобиловал скорбными темами и облекал свои произведения в серьезные простые краски. Юг, изображая также и страдания, предпочитал более радостные эпизоды, в которых торжествовала красота его женских типов, и пышно расписывал их более яркими и роскошными красками. Грегорио Гернадес, или Фернадес (1570, а не 1566, до 1636 г.) был родом из Галиции, но основался в Вальядолиде, где силой своего таланта вернул стиль Берругете и Бесерра к простоте природы. Его

запрестольное Распятие не сохранилось, но, насколько нам известно, он уже здесь обратился к сотрудничеству профессионального живописца. Полихромную раскраску его «Святого семейства» 1621 г. находящегося теперь в Сан Лоренцо в Вальядолиде, взял на себя Диего Валентин Диаз, его верный помощник в течение многих лет. И здесь, соответственно сохранившемуся условию, телесные части окрашены матовой краской, одежды масляными красками с позолотой. Лучшей работой его считается трогательная, бессильно опустившаяся на колени и с плачем обратившая к небу голову и верхнюю часть тела скорбящая Богоматерь в капелле Креста в Вальядолиде. Именно здесь глаза и капли слез сделаны из хрусталя; здесь строго и утонченно согласованы краски черно-синего плаща, коричневого платья с подкладкой желтой охры и серого головного платка; и именно здесь чудно соединились в языке пластической формы самое скорбное движение и самая простая естественность. Всего удобнее изучать Гернандеса в вальядолидском музее. Там находится его горельеф с Распятием и расписанным матовой малиновой краской на золотом фоне Иоанном, натуральность которого считал долгом порицать еще Пассаван. Там его «Пьета», Богоматерь, держащая на коленях окоченевший труп Спасителя, группа замечательная по редкой непосредственности чувства: там же в настоящее время находится его рельеф из Кармен Кальцадо с Мадонной, передающей св. Симону посох и плащ. Прославленного, со спокойной раскраской, св. Франциска этого музея мы также должны приписать Гернандесу, а в большой статуе Терезы и тем более в изображениях страстей (12 остановок – «Pasos»), носимых в процессиях, мы можем признать только произведения его мастерской.



Рис. 131. «Пьета». Раскрашенная деревянная группа Грегорио Гернандеса в музее Барселоны.
По фотографии Лорана в Мадриде

Из многочисленных учеников Гернандеса лишь немногие выдвинулись как художественные личности. В Мадрид перенесли его стиль около половины столетия такие мастера, как португалец Мануэль Перейра (ум. в 1667 г.), творец когда-то знаменитого св. Бруно в картезианском монастыре дель Паулар в Мадриде, прекрасно, ясно прочувствованное повторение которого имеется в картезианском монастыре Мирафлорес, и Алонсо де лос Риос из Вальядолиды (около 1650–1700), родоначальник целой школы скульпторов, процветавшей в XVIII столетии при мадридской академии.

Скульпторы Севильской школы

Севильская школа испанской скульптуры представляла собой независимое от Вальядолида течение и вместе с тем также обладала ярко выраженным

национальным колоритом. Наиболее известными мастерами этой школы считаются Хуан Монтаньес и его ученик Алонсо Кано

Работы Монтаньеса

Одновременно существовавшая школа скульпторов в Севилье, развитие которой Гендке обрисовал в особой книге, независимо от вальядолидской школы, направилась по тому же национальному фарватеру. Хуан Мартинес Монтаньес родился в провинции Гранада около 1580 г., а не в 1557 г., как ошибочно думает Дьелафуа. Он умер в 1649 г. Учителем его называют Пабло де Рохас. Своим верным природе и в то же время просветленным стилем он обязан только себе самому, своему народу и своей эпохе. Вместе с Беримудецом мы стоим на том, что прелестного младенца Христа 1607 г. в ризнице «старой капеллы» Севильского собора с его подписью надо считать его первым достоверным произведением. Большое значение имеет его обширный, составленный из рельефов и фигур святых, раскрашенный алтарь в Сан Исидро дель Кампо в Сантипонсе близ Севильи (1610 до 1612). Наилучше выполнены святые: св. Иероним посредине алтаря, внизу раскрашенный Пачеко, сверху в центре св. Исидор, над которым стоит Мадонна. Повествовательные рельефы, быть может, только работы его мастерской, скомпонованы еще довольно несладко, но отдельные фигуры отличаются строгостью исполнения и зрелой красотой. Более закончен в целом алтарь Монтаньеса 1614–1617 гг. в Санта Клара в Севилье, в средней части которого находятся внизу св. Клара, сверху «Непорочное зачатие», а неподвижные створки украшены новозаветными рельефными изображениями. Наиболее совершенный алтарь Монтаньеса – мощное трехъярусное сооружение в Сан Мигуэль в Кадиксе 1640 г. Здесь рельефные

изображения занимают среднюю часть по три в каждом ярусе, причем Падение ангелов, Преображение и Успение занимают среднюю часть одно над другим, а отдельные фигуры святых размещены по бокам. Именно рельефы, превосходные по композиции, показывают непрерывный и уверенный рост искусства этого мастера сравнительно с находящимися в Сантипонсе и выполненными 30 лет назад. Все достигнутое Монтаньесом в области надгробной пластики выражено в его коленапреклоненных каменных фигурах дона Переса де Гусман эль Буэно и его супруги в той же церкви в Сантипонсе. Они не сроботаны с натуры, но представляют идеальные портреты большой жизненной силы. Всего увлекательнее Монтаньес в своих резанных из дерева и раскрашенных отдельных фигурах Его св. Доминго, св. Бруно и Иоанн Креститель в Севильском музее, конечно, еще не достигают высоты его лучших произведений. Но великолепные, хорошо задуманные, искрящиеся жизнью и духом статуи св. Игнатия Лойолы и св. Франциска из Борхи в университетской церкви в Севилье принадлежат уже к числу лучших, а в мечтательных изображениях святой Девы, оказавших влияние на все испанское искусство, этот мастер превзошел самого себя. Простая божественность выражения сочетается в этих произведениях со всей красотой андалузских женщин. Исполненная святой гордости, стоит его Мария с ребенком в Севильском музее. Полны величия и пыла его символические изображения «Непорочного зачатия», т. е. не столько непорочно зачинающей, сколько непорочно зачавшей, которая в большинстве случаев парит в небе на полумесяце, окруженном ангельскими головками, сложив руки на груди и с глубоким благоговением опуская или поднимая к небу глаза. Нет другого народа, чье искусство изображало бы эту тайну так часто, так искренне и так увлекательно, как

испанское, и Монтаньес принадлежит к числу творцов, доведших до совершенства эти изображения. Его прекраснейшее «Зачатие», все огонь, все душа, все самозабвение в верных природе формах, прекраснейшей женственности, окутанное пышной одеждой, падающей великолепными складками, стоит в соборе; следующее по красоте – в университетской церкви Севильи. Но как божественно и в то же время человечески умен этот мастер изображать тип страдающего Богочеловека, показывает его поистине могучее в своем простом, неприкрашенном величии «Распятие» в Севильском соборе, «матовая» полихромия которого принадлежит Пачеко, а также его «Несение креста» (дель Гран Подер), к сожалению, закрытое настоящими одеждами, в церквях Сан Лоренцо и Сан Сальвадор в Севилье. Утонченно задуманная и выполненная голова Христа с тонким носом, впалыми щеками, распухшими губами сама по себе не менее достойна удивления, чем ее одушевление глубочайшими целями искупления мира.

Творчество учеников и последователей Монтаньеса

Из учеников Монтаньеса его сын Алонсо Мартинес Монтаньес, умерший в 1668 г., стоит так близко к нему, что их часто смешивают. Но, как показывают самоуверенное «Зачатие» в соборе и главный алтарь в Сан Клементе в Севилье, ему недостает непосредственности и сознательной глубины творений его отца. Самостоятельнее был Педро Ролдан (1624–1701), хотя его трогательный «Се человек» в церкви Каридад в Севилье до того напоминает Монтаньеса, что приписывался этому последнему. Его собственная манера более грубого и сухого реализма проявляется в обоих оплакиваниях Христа, из которых одно украшает «Саграту» собора, другое – с ужасной реалистической окраской Вальдес

Леаля – церковь Каридад в Севилье. Самым значительным из учеников Монтаньеса как скульптора был ученик по живописи Пачеко Алонсо Кано из Гранады (1601–1667), с которым мы уже знакомы как со своеобразным архитектором и которого снова встретим среди живописцев. Преимущественно скульптуре он посвятил себя лишь с 1651 г., когда после бурной жизни основался на покое в своем родном городе как бенефициарий собора. Из его ранних скульптурных произведений назовем оба Иоанновских алтаря в Санта Паула, «Зачатие» в Сан Андрее в Севилье и алтарь Мадонны в церкви Лебрихи. «Зачатие» в Сан Андрее с его кокетливой позой и приятной окраской подходит к более позднему направлению Кано, чем Монтаньеса. Даже его «Распятие», как в церкви Монсеррат в Мадриде, с волосами, массой спадающими на худую щеку склонившейся вправо головы, и в старой ризнице Валенсии, с формами, скорее приятными, чем величественными, мягче и сентиментальнее, чем у Монтаньеса; те же особенности обнаруживает его св. Антоний с младенцем Иисусом на руках в Сан Николас в Мадриде. Более грубо выполненная статуя св. Анны в гранадском соборе (третья по числу), приписанная Дьелафуа самому мастеру, принадлежит лишь его направлению; напротив, телесно и душевно одухотворенная, содрогающаяся от нервной боли св. Магдалина картезианского монастыря в Гранаде и нам кажется его собственноручной работой.

Именно этого рода произведения обнаруживают большую сентиментальность и более сознательное чувство красоты, отличающие стиль Кано от стиля Монтаньеса. Из учеников Алонсо Педро де Мена (ум. в 1693 г.) – самый значительный испанский скульптор второй половины столетия. Резче названных старых мастеров подчеркивает он «контрастность».



Рис. 132. Деревянная статуя св. Франциска в Толедском соборе работы Педро де Мена. По фотографии Лорана в Мадриде

Строение тела у него тверже и яснее. Головы с широкими носами и узкими тонкими губами круглее и полнее. Он не мастер живо обозначать различные внешние движения, но в его фигурах ясно выражается их внутреннее движение.

Прославился Мена сначала своими раскрашенными отдельными фигурами монастыря Эль Ангель в Гранаде, а затем, с 1658 г., своими нераскрашенными

фигурами святых на сиденьях хора собора в Малаге; обе эти работы передал ему Кано. Непokoйные в движениях, с высокими лбами, идеальные типы его апостолов кажутся менее удачными, чем даже фигуры средневековых святых, более естественные и с большим внутренним движением.



Рис. 133. Св. Бруно работы Хосе де Мора, в Чертозе в Гранаде.
По фотографии Лорана в Мадриде

Его конная статуя Сант-Яго (св. Иакова) в соборе Гранады страдает неясностью общего движения, хотя в частностях выполнена удачнее. Глубоко прочувствована его маленькая статуя св. Франциска в Толедском соборе (1663), где она ошибочно приписывается Кано. Роскошны и благородны св. Магдалина и св. Гертруда Мены в Сан Мартин, впечатление сильного, почти дикого движения производит его «Распятие» в Нуэстра Сеньора де Грация в Мадриде. Прекраснейшим «Зачатием» (1678) мастера обладает Сан Николас в Мурсии. Самая зрелая из его Марий, сидящая Мадонна в розовом и белом, с бодрым младенцем на руках (1680), находится в церкви босоногих монахинь в Гранаде. В XVIII столетие перешагнул Хосе де Мора (1638–1725), один из последних учеников Кано. В спокойных фигурах, каковы широкоплечие, с небольшими головами святые в Кардинальской капелле собора в Кордове, он еще придерживался доброй школьной традиции и вместе с тем природы.

В более одушевленных фигурах пробивается намеренность в передаче страстных чувств. Его св. Иосиф и св. Бруно в картезианском монастыре в Гранаде, приписанные Дьелафуа, согласно ходячему преданию, Кано, – характерные произведения этого рода. В св. Бруно, скрестившем руки высоко на груди и с мольбою, полуоткрыв губы, тревожно глядящем в небо, экзотическая вера выражена ярко, но несколько театрально. Святой порыв св. Цецилии на алтаре Сант-Яго в соборе и св. Пантелеона в церкви св. Анны в Гранаде во всяком случае не могут быть сравнимы с пылом св. Бруно.

Ниже мы увидим, что Испания и в XVIII столетии не изменила своим деревянным статуям в раскрашенных одеждах (al estofado).

3. Испанская живопись XVII столетия

Обзор развития испанской живописи

Особенностью испанской живописи периода было соединение христианских мотивов с тщательной детализацией бытовых сцен, в том числе из жизни простого народа. В переходный период от итальянской традиции к национальному искусству одним из наиболее выдающихся художников Испании был Эль Греко (Доменико Теотокопули)

Движение переходного времени

Пиренейский полуостров выдвинулся в XVII столетии в первый ряд европейских стран своей живописью, представлявшей главным образом церковное или придворное искусство. И действительно, Веласкес, величайший из испанских мастеров, считается теперь вообще величайшим живописцем в истинном смысле этого слова. Церковь все еще требовала преимущественно религиозных изображений, правомерно выполненных согласно известным правилам, изложенным в книге Пачеко, за соблюдением которых следила цензура; душевному углублению не ставилось, однако, никаких препятствий. Двор требовал главным образом портретов, при случае исторических картин из недавнего прошлого Испании, которым связь с портретными группами придавала силу и жизненность; для украшения замков требовались, кроме того, и мифологические аллегории для декоративных картин, исполнявшихся в XVI столетии заезжими итальянскими мастерами. В руках великих испанцев нового национального направления подобные произведения, сохранившиеся в небольшом числе, получили новый, своеобразный отпечаток. Именно сами великие испанские мастера охотно писали жанровые картины в

натуральную величину из народной жизни, в которых воспитывалось свойственное им чувство действительности, но лишь как этюды для религиозных картин и портретных работ, а при случае даже ландшафты, представлявшие путеводные знаки нового понимания природы, несмотря на всю декоративную внешность таких ландшафтов средней руки. Непосредственное соприкосновение с земной действительностью и с небесным величием придает высокой технически испанской живописи XVII столетия особенную прелесть. Старые сведения об испанской живописи таких авторов, как Пачеко, Паломино, Винсенцио Кардучо, Джузеппе Мартинец и Понц, собраны и пополнены в лексиконе художников Леона Бермудеца 1800 г. Из новейших испанских исследователей важнее других Крузада Виллаамиль, Царко дель Валле и Хозе М. Асенцио. В Англии сэр Вильям Стерлинг, во Франции Блан, Виардо и Лефор оказали услуги по исследованию истории испанской живописи. В немецкой науке все еще заслуживают внимания работы Пассавана, Ваагена, Люке, а Карл Юсти исследовал и оценил почти всю эту область самостоятельно. Значительно и вместе с тем прихотливо проявилось переходное движение в Толедо, где поселился в 1575 г. упомянутый выше критский грек Доменико Теотокопули, «Эль Греко» (около 1548–1614 гг.), ученик стареющего Тициана в Венеции. Этот «грек», которому Коссио посвятил в 1908 г. два тома в своих венецианских произведениях, стоит рядом с Тинторетто, что показывают его картины «Исцеления слепых» в Парме и Дрездене и портреты Кловлио в Неаполе. В Толедо он постепенно выработал свою быструю, кудреватую кисть в связи с широким письмом стареющего Тициана и зрелым стилем Тинторетто и самостоятельно пришел к созерцательному творчеству, предпочитая удлиненные, тонкие,

несомненно манерные формы и холодный серый тон красок, делающие его, как смелого новатора, в отдельных случаях предшественником Веласкеса, а в глазах новейших исследователей и отцом современного импрессионизма. Нас несколько не удивляет поэтому, что Мейер-Грефе ставит его выше Веласкеса, но мы не можем разделять его преувеличенную оценку этого даровитого мастера. Его знаменитое «Снятие со Спасителя одежда на Голгофе», «el Espolio» 1579 г., в толедском соборе находится еще на стадии перехода к призрачному стилю его поздних лет. С мольбой устремив взор к небу, стоит Спаситель в красном плаще между палачами. В композиции усматривают следы византийско-греческих приемов. Более созерцательным является уже настроение в «Троице» в музее Прадо. Частью к самому раннему, частью к более позднему времени принадлежат его многочисленные портреты в Мадриде и Толедо, своеобразно одухотворенные головы которых с длинными носами скорее представляют общие типы, чем портреты, иногда даже производят впечатление величественных теней потустороннего мира. Лучшие картины его нового направления, отмеченные тройным серо-сине-желтым красочным аккордом, облекающие преувеличенно длинные, часто охваченные судорожным движением фигуры «Погребения графа Оргаци» (около 1584 г.) в Санто Томе в Толедо, «Св. Маврикий» (около 1584 г.) и «Видение Филиппа II» (около 1597 г.) в Эскориале.

Три главные произведения Эль Греко, законченные в 1599 г. для капеллы св. Иосифа в Толедо, св. Иосиф, св. Мартин и Мадонна со святыми представляют уже вполне развитой язык его преувеличенно вытянутых форм и монументальную композицию.



Рис. 134. Распятие в мадридском Прадо кисти Теотокопули эль Греко. По фотографии Ф. Ганфштенгла в Мюнхене

Из картин, находящихся в музее Прадо, судорожные изображения «Крещения Христа», «Распятия» и «Воскресения» относятся еще к концу XVI столетия, но одухотворенные изображения «Сошествия Св. Духа» и «Св. Франциск» показывают, к чему он пришел в новом столетии. Именно его своеобразная чрезмерная возбужденность сделала его любимцем моды XX столетия.

Из учеников Эль Греко никто не пошел по стопам его сверхискусственности. Педро Орренте, «испанский

Бассано», умерший в Толедо в 1644 г., работавший и создавший школу в Валенсии, примкнул, как показывают его ранние картины в Толедском соборе («Поклонение волхвов», «Поклонение пастухов», «Св. Ильдефонсо»), к венецианскому юношескому стилю своего учителя, а позднее – как ревностный наблюдатель животного мира – перешел к самостоятельному роду изображения групп животных и ландшафтных далей в духе «бассанцев». Многочисленные картины его находятся в Мадриде. Характерна его «Встреча Иакова с Рахилью» в Дрездене. Из восьми картин в музее Прадо некоторые совсем лишены библейских эпизодов ради чистых ландшафтов с пастухами и стадами. Свежие по наблюдению, сочно и красочно написанные, они обогащают область тем и понимания природы в испанской живописи. Напротив, ученик Теотокопули, Хуан Баутиста Майно (1569–1649) выработал бодрый по формам и краскам переходный стиль, который, как показывает его «Поклонение волхвов» в Мадриде, напоминает иногда бледно-желтый тон ранних лет Караваджо; а Луис Тристан (1586–1640), наичаще упоминаемый ученик Греко, лучшими произведениями которого считаются большие алтари приходской церкви в Иепес и в Санта Клара в Толедо, иногда даже приближается к искусству Риберы своими уверенными формами и глубиной красок, темными тенями и яркими световыми пятнами.

Ведущие школы испанской живописи

Ведущую роль в развитии испанской живописи играли валенсийская, мадридская и севильская школы. Поскольку первые две поддерживали более крепкие связи с итальянским и фламандским искусством, именно в севильской школе раньше всех сформировались национальные стили

Валенсия

В Валенсии, художникам которой Алкагали посвятил не совсем удачный критический лексикон, вслед за Хуанесом, следовал Франциско Рибальта (около 1555–1628 гг.), сильный руководитель переходного искусства XVII столетия. Рибальта хорошо воспользовался своими учебными годами в Италии. Возможно, что он изучал Корреджо в Парме. Вернувшись в Валенсию, он все же явился в своих многочисленных картинах мастером, который, как я писал несколько лет тому назад в Валенсии, «представляет испанское искусство на точке его перехода к самостоятельности, является уже вполне колористом в смысле единства тона и волшебной светотени и, кроме того, умеет сочетать очень уверенные формы и ракурсы с личным своеобразием». Пламенной верой одушевляет он свои жизненные испанские типы. На коленях теснятся апостолы вокруг стола на его прославленной «Тайной Вечере» в Коллегии дель Патриарка в Валенсии (1605). Потрясающее впечатление производит «Положение в гроб» его пышного створчатого алтаря той же церкви. Внутренней одухотворенностью и свободой исполнения отличается «Св. Бруно» в валенсийском музее, где имеется ряд других произведений Рибальта, обнаруживающих почти зрелую мощь новой испанской живописи. Старейшим из истинно великих, вполне свободных испанских мастеров нового века остается ученик Рибальта Джузепе де Рибера, зачисленный нами за неаполитанской школой, хотя он от головы до ног был испанцем. Мы не можем останавливаться на других учениках Франциско де Рибальта, даже на его сыне Хуане (1597–1628), но упомянем, что под руководством Педро Орренте в Валенсии образовался баталист Эстебан Марч (около 1598–1660 гг.). «Переход через море» раскрывает его легкую, свежую, но еще не свободную от условностей манеру изображать массовые движения.

Мадрид

Славная мадридская школа, описанная в общих трудах Беруэте и Морета, находилась по существу под влиянием приглашаемых двором итальянских художников и покупаемых для дворцов итальянских картин XVI столетия, когда путеводной звездой ее в 1623 г. явился Веласкес. Позднее сказалось влияние нидерландцев, Рубенса, побывавшего при испанском дворе в 1604 и 1628 гг., и Ван Дейка, посылавшего в Испанию свои картины. Мадридские ученики заезжих итальянцев, не обнаруживая ясно выраженной самостоятельности, следуя течению времени, переходили, однако, постепенно к более свободному рисунку, к более широкому письму и к более цельному и выразительному тону, но часто и более слабому колориту Висенсио (Винченцо) Кардучо (1585–1638), ученик своего брата Бартоломе, посещавший также мастерскую Рибальта в Валенсии, стоял во главе этих мастеров. Самым большим произведением его были 55 картин из жизни картезианцев в картезианском монастыре Паулар. Важнейшие из них висят в помещении бывшего музея Тринидад в Мадриде. Музей Прадо обладает двенадцатью картинами его кисти. «Видение св. Гонзаго» (1630) в Дрездене характерно для его более развитой поздней манеры, по существу реалистической, но с нежным тоном, противоречащей его же диалогам («discursos»). Родом итальянцы, как и Кардучо, были Эйгенио Каксес (1577–1642) и ученик Кардучо Феликс Кастелло (1602–1652), которые также постепенно делали шаги навстречу новому национальному искусству. Даровитый, стремившийся к правде, ученик Кардучо, Хосе Леонардо (1616–1651), заканчивающий переходное время, был, однако, испанец. Все эти мастера участвовали в своеобразном художественном предприятии мадридского двора, осуществлением которого, кроме Хуан Баутиста

Майно, заведовал и великий Веласкес. Майно выбирал сюжеты, Веласкес художников. Дело шло об украшении королевского зала замка Буэн Ретиро двенадцатью картинами современной жизни, представлявшими испанские войны, т. е. о задаче вполне современной, разрешенной с большим реализмом, чем подобные же задачи при французском дворе. Восемь картин сохранились в мадридском музее. Из них Майно принадлежит «Аллегория на покорение Фландрии», Висенсио Кардучо – «Битва при Флерусе», «Освобождение города Констанцы» и «Осада Рейнфельса»; Эйгенио Каксес – «Освобождение Кадикса»; Феликса Кастелло – «Победы испанцев над голландцами» и «Высадка генерала Фадрикве на Сан Сальвадоре», Леонардо же – великолепные «Сдача Бреды» и «Взятие Акви». На этих картинах главную роль играют победоносные полководцы – все на переднем плане, сражение же большей частью кипит на заднем. Общий прием стремится произвести живописный эффект. Но если сравнить все эти картины с подобными же произведениями Веласкеса, еще не упомянутыми, то станет очевидным, что они стоят еще в преддверии святилища испанского национального искусства.

Севилья

Так как великий мастер Валенсии Рибера переселился в Неаполь, то за Севильей, живопись которой описал Сентенах, остается честь быть родиной нового испанского национального стиля. Из грубоватых, холодных, все еще италянизирующих мастеров переходного времени заслуживают упоминания Хуан дель Кастильо (1584–1640) – и то лишь как учитель Кано и Мурильо – и Франсиско Пачеко (1571–1654), так же как учитель и тесть Веласкеса, с одной стороны, и автор «Книги о живописи» – с другой. Внутри нового

движения они шли за «старым направлением». Сильный художественный переворот совершился в произведениях Хуана де лас Роэлас (около 1558–1625 гг.), родом нидерландца, но, вероятно, прошедшего школу в Италии. Хотя в его стиле и обнаруживаются фламандские и итальянские воспоминания, но он все же переработал их в своеобразную испанскую манеру острой характеристики, цветистых красок и лучезарных световых эффектов. К его ранним картинам принадлежат большое «Распятие св. Андрея» в севильском музее, с резко очерченными типами, огненными, еще пестрыми, но богатыми переливами красками и голубовато-зеленой далью ландшафта. «Зачатие» в Дрездене, с Богородицей в синем плане поверх красного платья, еще недостаточно свободно. Лучшие произведения его стоят уже вполне по ту сторону переходного движения. Это – великолепная «Битва при Кловиво» с лучезарным Иаковом на белом коне (1609) в соборе Сангра, яркий «Троицын день» в сангском госпитале и залитая светом, реалистически переданная «Смерть св. Исидро» в церкви этого святого в Севилье. Во главе созревшей севильской школы XVII столетия ставят первого учителя Веласкеса, Геррера эль Виейо (1576–1656), учившегося вместе с Пачеко у некоего Луиса Фернандеса. Геррера считается первым самостоятельным натуралистом и живописцем широкого размаха испанской школы. Без сомнения, своей смелой, сочной кистью он стремился к новой мощи и величию; но его сила еще не выровнялась, его язык форм часто суров, а световые эффекты изысканны. «Страшный суд» в Сан-Бернардо в Севилье, «грешные души» которого произвели впечатление в Испании уже потому, что нагота их действительно обнажена, все же еще напоминает о Роэласе, влияние которого несомненно. Его «Троицын день» 1617 г., виденный нами в галерее Лопес Сеперо

в Севилье, с колоссальными фигурами на переднем плане, изображающими «Острые словечки», является действительно откровением в сравнении с картиной того же содержания Роэласа; «Торжество св. Херменгильда» (1624), вестготского святого в синем стальном панцире, возносящегося на небо в хороводе искрящихся золотом ангелов, развертывает уже все средства его бурного искусства. Из его жанровых картин трактирной жизни народа (*bodegones*, *bodegoncellos*), имевших, быть может, самое сильное влияние на Веласкеса, не сохранилось ни одной достоверной. В общем он, несомненно, стоит на почве нового века. Более кротким, гибким и приятным был его сын Франсиско Геррера эль Моцо (1622 до 1685), побывавший в Италии, а затем, как и его отец, переселившийся в Мадрид. Его «Св. Херменгильд» в Прадо изгибается и гнется по всем правилам барочной живописи. Натуралистический испанский стиль эпохи впервые достигает огненной, мужественно сильной, но сознательной устойчивости у ученика Роэласа Франсиско Сурбарана (1598–1662), умевшего особенно точно передавать натуру, служившую образцом для каждого изображения, каждой головы, каждого платья, с высочайшей силой религиозного одушевления. Назначение искусства Сурбаран видел главным образом в изображении монашеских к легенд о видениях. При этом он был не только хороший рисовальщик, которому удавались пространственные отношения, но и прирожденный живописец, умевший, при некоторой сухости письма, сочетать в одном тоне немногие, но сильные локальные цвета с черным, белым и серым и залить их потоком яркого света. Короче сказать, Сурбаран после Риберы, не оказавшего на него влияния, есть старейший из зрелых испанских живописцев новой эпохи. Уже в запрестольном образе севильского собора (1625) он стоит на пути к

самостоятельности. В «Горжестве св. Фомы Аквинского», находящемся в севильском музее, он является уже вполне самобытным, со своей увлекательной характеристикой лиц и ясным блеском освещения. Две серии его картин из монашеской жизни, написанные в 1629 г. для севильских монастырей, самые выдержанные и зрелые произведения этого мастера по рисунку и краскам. Картины из жизни св. Педро Ноласко попали частью в мадридский музей, из жизни св. Бонавентуры поделены между Лувром, берлинской и дрезденской галереями.



Рис. 135. «Св. Бонавентура», картина Франсиско Сурбарана в Королевской Дрезденской галерее. По фотографии изд. Ф. Брукмана в Мюнхене

Остальные известные мастера севильской школы вышли из мастерских Пачеко и Кастильо. Алонсо Кано

(1601–1667), нам уже известный как архитектор и скульптор, стал живописцем и променял мастерскую Пачеко на мастерскую Кастильо. Он работал одно время в Мадриде, но в конце концов вернулся Гранаду.



Рис. 136. «Мадонна со звездами» кисти Алонсо Кано, в мадридском Прадо. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Своим главным успехом он обязан живописи. Хотя за его спокойным, округленным рисунком и тщательно подобранными красками чувствуется тень старой школы, все же, благодаря одушевлению и силе своего

воображения и нежной плавности своей кисти, он достиг свободы нового национального испанского искусства. В мадридском музее Прадо, где находятся его произведения «Тело Христа, поддерживаемое ангелами», «Христос у колонны» и прекрасная, сидящая среди ландшафта Мадонна со звездами в ореоле, он лучше представлен, чем в музеях Севильи и Гранады.

Его сильнейшую сторону подчеркивает чисто андалузская черноглазая св. Агнеса в Берлине, а более слабым образцом его искусства является св. Павел в Дрездене. Высшую ступень его искусства показывают «Распятие» мадридской академии и Мадонна Севильского собора, а шедевром его, особенно счастливо соединяющим теплую задушевную жизнь, чувство красоты и искренность, нам представляется «Мадонна дель Розарио» в соборе города Малаги. В общем, Кано намереннее, чувствительнее и слабее, чем Рибера, Сурбанат и Веласкес. Благодаря ему испанская живопись не стала бы мировым искусством.

Земляк и младший товарищ Кано по мастерской Кастильо, Педро де Мойя из Гранады (1610–1666), представляет особенное явление в испанской художественной жизни этого века, в том смысле, что вместо Италии он побывал в Нидерландах. В Лондоне он, вероятно, был до 1641 г. учеником ван Дейка, а позднее, в Севилье, повлиял на Мурильо в духе этого мастера. К сожалению, нет достоверных произведений, которые подтверждали бы наглядно эти отношения. Главным произведением Мойя считается интересный запрестольный образ в гражданском соборе, представляющий Марию с мальчиком Иисусом в облаках над коленопреклоненным епископом.

Реализм Веласкеса

Представитель севильской школы, Диего де Веласкес, считается одним из наиболее значимых художников не только Испании, но и всей Европы XVII века. В его работах преобладает сильное реалистическое направление, для выражения которого он выработал свой метод передачи освещения. В произведениях великого севильца Диего Родригес де Сильва и Веласкеса (1599–1660) с большей ясностью, чем в произведениях какого бы то ни было другого живописца, не исключая и голландцев, обнаруживается, что в изобразительных искусствах XVII века наряду с электически-барочным направлением процветало реалистически-естественное, предвещавшее XIX век. От реализма в смысле Караваджо или Риберы, самостоятельно переработанного в связи с направлением его первого учителя Герреры, Веласкес быстро поднялся к самостоятельному стилю живописи, сразу убеждающему и старого и малого непосредственным переживанием природы, пройдя через вольную живопись стареющего Тициана, с работой которого – конным портретом Карла V – он познакомился в Мадриде, через мощную тотальную живопись Тинторетто, «Распятие» и «Тайную вечерю» которого он копировал в Венеции, через своеобразный, холодный, избыточный серебристо-серыми основными тонами красочный язык Эль Греко в соседнем Толедо, своего антипода во всех почти других отношениях. Взявши за образец тщательный, твердый в отношении красок прием живописи, пройдя все фазы широкого плавного письма, он достиг в конце концов того смелого, вольного нанесения красок, которое в ландшафте и в одежде раньше, чем в головах и руках, лишь в глазу зрителя сливает отдельные мазки кисти в естественно светящуюся поверхность. От теплого с темными

тениями колорита и односторонне падающего света он постепенно перешел к тому спокойному, ясному, чистому распределению дневного света, мягко облегающего его фигуры, к которому примкнула современная живопись «полного воздуха». От простой передачи натуры он постепенно перешел, всегда оставаясь зорким наблюдателем-реалистом, к благородству художественного переживания, которое дало ему возможность даже отталкивающую натуру вознести над голой действительностью в святилище художественной правды и красоты. Нет художника, до такой степени свободного от манерности, как Веласкес. Кажется, сама природа должна бы была писать так, как он, если бы ей вздумалось набрасывать на плоскость в виде образов свои проявления. Уже Рафаэль Менгс сказал в XVIII столетии об одной из его картин, что она написана «одной только волей». В. Бюрге прославлял его в середине XIX столетия как «живописца из живописцев» («Le peintre le plus peintre»). Основательные отдельные сочинения о Веласкесе начались в 1855 г. книгой Стирлинга; Лефор последовал в 1800 г., Куртис в 1883 г. Самостоятельно разработанное сочинение Карла Юсти об этом художнике появилось в 1888 г., второе издание в 1904 г. Тем временем работы Михеля, Армстронга, Романоса, Стевенсона и в особенности Беруэте внесли много новых взглядов и точек зрения. Изменения стиля Веласкеса нельзя приурочить к определенным годам. Все же ход его художественного развития яснее всего расчленяется его путешествиями. После первой художественной поездки из Севильи в Мадрид, в 1622 г., Филипп IV в 1623 г. пригласил его раз навсегда в свою столицу и резиденцию, и на службе у этого монарха, любителя искусств, достигнув влиятельной и ответственной должности дворцового маршала, он оставался до конца своей жизни. Служба

эта прерывалась только двумя его поездками в Италию, 1629–1631 и 1649–1651 гг. Имена Филиппа IV и Веласкеса неразлучны. Произведение, выполненное Веласкесом в Севилье до 1623 г., «Поклонение волхвов» 1619 г. в музее Прадо, высокая картина, легкая по композиции и выразительная, с темными тенями и резко падающими слева потоками света, только при поверхностном взоре напоминает Риберу, и в каждом ударе кисти является испанской. Затем особенно характерны для первого периода его творчества «Трактирные и кухонные сцены», в которых он закреплял народные фигуры, в натуральную величину, в их повседневной жизни. Резкое, одностороннее верхнее освещение этих картин объясняется высоко расположенными окнами подвальных этажей, в которых разыгрываются эти бесхитростные сцены. Но большая жизненная правда и непринужденные движения изображаемых фигур объясняются непосредственным наблюдением природы мастером. Подобно Пачеко, он взял к себе на жительство молодого парня, служившего ему натурой. Житейская обстановка этих картин поразительно натуральна, но является преобладающей в смысле общего впечатления. Главные картины этого рода: «Старая кухарка» в собрании Кука в Ричмонде, «Обедающие мальчики за кухонным столом» и «Пьющие мальчики у продавца воды» в Лондоне. Переход к религиозным картинам составляет картина кухни лондонской Национальной галереи с Христом, Марфой и Марией в задней комнате. От этой ранней севильской эпохи сохранился уверенно моделированный мужской погрудный портрет (№ 1103) в музее Прадо в Мадриде. Музеем Прадо принадлежат также первые мадридские портреты Веласкеса, погрудный портрет белокурого 18-летнего короля и портрет его же во весь рост в новом черном парадном костюме, подле стола, накрытого красной скатертью.

«Сходство» этого портрета и спокойное достоинство осанки восхищали двор. Серый задний фон еще не разработан перспективно. Тень от короля падает в пустоту. Затем следуют также написанные во весь рост фигуры всемогущего министра, графа Оливарес, ныне в Дорчестер-Хаузе в Лондоне, и третий ранний портрет инфанта Карлоса в рост, стоящего в свободной, безыскусственной, но искусно схваченной позе, держа в левой, одетой в перчатку, руке шляпу, а в правой снятую перчатку. К этим картинам примыкает более удачный по композиции выразительный поясной портрет юноши в Мюнхене. Середину между портретом и жанровой картиной занимает замечательная, своеобразная фигура «географа» в желтой мантии в Руанском музее. От народных сцен, напоминающих групповые портреты в натуральную величину, к мифологии ведет полная силы и веселья заключительная для этого периода творчества картина его «Пьяница» или «Вакх, увенчивающий пьяниц», в Прадо. Голый бог, в венке, сидит на бочке, за ним лежит его сатир. Различно одеты семь веселых пьяниц из простонародья, окружающих его, сидя на коленях и на корточках. Рубенс, живописец вакхического буйства, был в это время в Мадриде. Вероятно, Веласкес хотел потягаться с ним в его области. Нельзя смотреть без улыбки на эту драгоценную, полную задора картину, стоящую в таком же отношении к специально мифологическим картинам, как и Ганимед Рембрандта. Отдельные фигуры еще строго принадлежат самим себе и отличаются округленной пластической моделировкой. Но теплый золотистый тон уже связывает их в одно целое. Все световые и красочные средства для индивидуализации и общего живописного единства мастерски пущены в ход. Не только в испанском, но и в мировом искусстве эта картина стоит особняком. Нельзя согласиться с тем, что «исторические

картины», написанные Веласкесом в 1630 г. в Риме, страдают итальянским барокко, как утверждали недавно. Большой известностью, чем «Одежда Иосифа» в Эскориале, пользуется «Кузница Вулкана» в музее Прадо, как и «Вакх» принадлежащая к мифологическим сюжетам. Мифологическая кузница с пятью стройными, жилистыми, удивительно моделированными рабочими, лишь в одних передниках, среди которых сам бог не выделяется своей условной красотой, могла бы сойти за обычную испанскую кузницу. Слева стоит бог света, увенчанный лаврами и окруженный светлым ореолом, тоже не традиционный, а подлинный человеческий образ. Он с жаром рассказывает что-то. Остолбнение, с которым все, прервав работу, слушают его, передано изумительно. Тонкость изображения переходов света от разных источников – от кузнечного горна и светящегося бога – Веласкес превзошел все прежние попытки в этом роде. Новыми откровениями были также два ландшафтных этюда римской виллы Медичи. Никогда еще до сих пор и никто не схватывал ландшафта так, как в этих свежих, смелых и широко расположенных, залитых и проникнутых светом и воздухом, садовых ландшафтах. Именно эти этюды подготовили более поздние картины Веласкеса с фигурами на фоне ландшафта, озаренного действительным светом. Первые попытки такой передачи обнаруживает уже написанный в 1630 г. в Неаполе погрудный портрет молодой венгерской королевы, в Мадридском музее (№ 1072). В ближайшие восемнадцать лет по возвращении в Мадрид Веласкес посвятил себя главным образом портретной живописи. Две выразительные религиозные картины все же относятся к этому периоду (1631–649), именно, трогательный «Христос у колонны», с жалобно молящимся ребенком, которого ведет ангел, в лондонской галерее, картина с теплым тоном,

пластической моделировкой, в высшей степени своеобразно мастерское произведение, и затем «Христос на кресте» в музее Прадо, в средневековом духе, с отдельно прибитыми ступнями по предписанию Пачеко, темными прядями волос, падающими из-под тернового венца на правую сторону лица, с выражением глубокого спокойствия после закончившейся борьбы: грандиозная, спокойная, святая картина. Во главе придворных портретов Веласкеса, относящихся к этой эпохе, стоят три отличные охотничьи фигуры в музее Прадо: король Филипп, кардинал – инфант Фердинанд и маленький инфант дон Балтазар, изображенные на открытом воздухе, с ружьями в руках и с собаками, а также три великолепные конные портрета: короля, герцога Оливареса и инфанта Балтазара, на конях, перед обширным ландшафтом Гвадаррамы. Эти шесть знаменитых картин дышат всеми чарами зрелого восприятия и живописи мастера, но все еще сохраняют условность ландшафтного света. Великий живописец людей и монархов является здесь одним из величайших в истории искусства живописцев лошадей и собак.

Портретом короля Филиппа во весь рост обладает также лондонская галерея, портретом инфанта дон Карлоса во весь рост – венская; к ним примыкает удивительная, пышная по краскам картина в музее искусств в Бостоне, изображающая с поразительным чувством пространства и простотой маленького принца Балтазара с придворным карликом. За портретами королевской семьи идут портреты их антиподов и спутников придворных карликов и шутов, внутреннее существо и внешний, часто уродливый образ которых Веласкес умел воспроизводить с неподкупной любовью к истине, окружая их, однако, оттенком юмора.



Рис. 137. «Инфант Филипп Просперо». Картина Веласкеса в Художественно-историческом музее в Вене. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Около 1635 г. возник портрет шута Паблильо в Прадо, стоящего с расставленными ногами, на ровном фоне. Десятью годами позднее явился портрет карлика Эль Примо (там же), сидящего перед открытым горным ландшафтом, ярко освещенного, с большой черной шляпой на голове. Все десятилетнее развитие мастера отражается в различном исполнении двух этих картин.

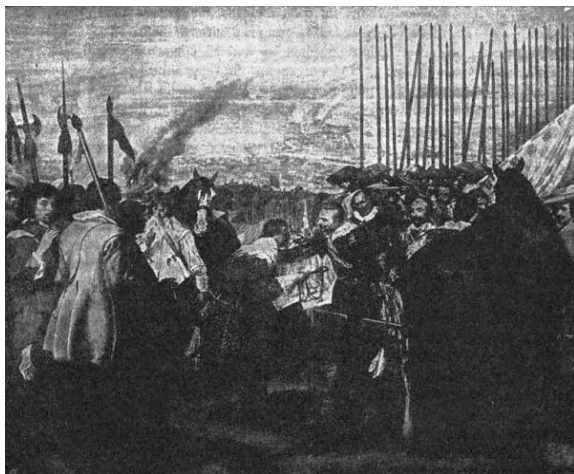


Рис. 138. «Сдача Бреды». Картина Веласкеса в Прадо, в Мадриде.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Из поясных и погрудных портретов этого периода мы можем отметить здесь лишь великолепный, с огненными глазами, автопортрет его в римском Капитолийском собрании, отличный портрет егермейстера Матео в Дрездене, портреты Филиппа и Изабеллы в Вене, Оливареса в Петербурге. Как разрабатывал теперь Веласкес фигурные этюды на воздухе, показывает его «Охота на кабана» (1638) в Лондоне. Все изумительно тонко согласовано со слегка облачным голубым небом; поразительно живописно распределены многочисленные маленькие фигуры, наполняющие обширную картину по одиночке, группами и толпами. Истинно мастерское произведение Веласкеса в этом роде – великолепная картина Прадо (1639–1641), изображающая сдачу голландской крепости Бреды (1625) испанцам. Более старая картина на ту же тему Хосе Леонардо ушла пред ней на задний план. Здесь в руках такого мастера, как Веласкес, групповой портрет незаметно превращается в историческую картину. Никогда

ни один эпизод не воспроизводился так непринужденно, как изображенная в центре этой картины передача ключей крепости голландским комендантом испанскому полководцу Спиноле. Поразительная жизнь пышет у подошедших слева нидерландских и стоящих справа испанских солдат, между которыми открывается широкая, залитая светом даль. 28 испанских копьев, которые порицал Менгс, заполняют пространство и не дают разбежаться глазам. Картина с ее глубоко правдивой, свободной, широкой разработкой предвещает последнюю ступень в развитии единственного севильца.

Поздний период Веласкеса

Поздний период в творчестве Веласкеса начинается с повторного посещения Рима, который продолжал оставаться ведущим культурным центром региона и популярным местом для всех европейских художников. Дальнейшее его творчество приобретает все большую выразительность, утонченность и мастерство в передаче освещения. По последнему из этих качеств работы Веласкеса стоят наравне с творениями импрессионистов XIX века. За время вторичного пребывания Веласкеса в Риме (1650) им были написаны только два превосходные портрета: выразительная полуфигура его раба и ученика мулата Хуана де Парейя, в Лонгфорд-Касл, и всему миру известный поколенный портрет папы Иннокентия X, прислонившегося в спинке своего кресла, в галерее Дориа. С точки зрения живописи этот великолепный портрет убеждает уверенностью быстрой, широкой кисти, с точки зрения колорита он восхищает, как симфония красного, белого и серого, а как портрет – это истинное чудо убедительной передачи цельной охватывающей тело и душу личности. Чрезвычайно плодотворными, несмотря на хлопоты,

связанные с придворной должностью, были также последние девять лет жизни этого мастера (1651–1660); темы же, на которые он писал в это время, разнообразнее, чем когда-либо. Обе его поздние религиозные картины в музее Прадо приводятся в доказательство влияния Эль Греко на последнюю стадию его развития. Согласно, «Венчание Марии», убеждает, что Веласкес должен был знать картину Греко того же содержания в Толедо (капелла Сан Хосе), но он превратил ее в свое собственное произведение, сделав более утонченным язык форм и более горячим холодное созвучие трех красок: красной, синей и серой. Менее очевидна зависимость ландшафта его «Посещения отшельника Павла аббатом Антонием» от ландшафта картины Теотокопули «Франциск у Зулоаги» в Париже. Ландшафт Веласкеса производит впечатление более пластического и живописного, более классического и в то же время более современного. Собственно эта картина есть исторический ландшафт, прелесть которого заключается в его свободной, легкой и тем не менее уравновешенной по формам композиции и в обилии ясного света, озаряющего ландшафт темно-голубым, зеленым и серым красочным созвучием. В последний период своего творчества Веласкес также не был избавлен от писания мифологических декоративных картин для королевских замков. Одна из них, статный «Отдыхающий Марс», для которого натурой служил какой-нибудь усатый испанский молодец, красовалась в Торре де ла Парада между знаменитыми, реалистически написанными с древних изображений, идеальными портретами древнегреческих поэтов-философов Эзопа и Мениппа. Все три принадлежат музею Прадо. Четыре другие мифологические картины заполняли узкие прямоугольные поля зеркальной залы Мадридского дворца. Из них сохранились только две: «Меркурий и

Аргус» в мадридской, «Венера, смотрящаяся в зеркало» в лондонской галерее. Формат потребовал лежачего положения главных лиц. Чудная Венера лежит на правом боку, спиной к зрителю; голова ее отражается в зеркале, которое держит перед нею Амур. С особенным искусством написано в легких тонах ее прекрасное тело. Сомнения в подлинности этой картины мы считаем неосновательными.



Рис. 139. «Филипп IV в охотничьем костюме». Картина Веласкеса в Прадо в Мадриде. По фотографии Ф. Ганфитенгля в Мюнхене

Портреты монархов и шутов приобретают с этого времени все более одухотворенное и благородное выражение, а по живописным приемам становятся проще, свободнее и нежнее. Назовем полные достоинства зрелые портреты королевы Марианны в Лувре, в Вене (№ 617, как инфанта Мария Терезия) и в Прадо (№ 107а), инфанты Маргариты в Вене (№ 615), в Лувре, в Прадо (№ 1084), в Штеделевском институте во Франкфурте и в галерее Вебера в Гамбурге (как Мария Терезия).



Рис. 140. «Дон Хуан Австрийский». Картина Веласкеса в Прадо в Мадриде. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Во всех этих портретах Веласкес сумел превосходно справиться с таким антихудожественным предметом, как фижмы. Сюда же относятся поздние погрудные портреты Филиппа IV в Прадо и в Лондоне и великолепный венский портрет маленького инфанта Филиппа Просперо подле стула, на котором лежит его белая собачка. Нет портретов, более индивидуально выраженных, более простых и великолепных по краскам, чем эти. А затем идут шуты и карлики музея Прадо: маленький косоглазый Бобо де Кориа, бессмысленно скорчившийся на полу важный Перния Барбаройя в живописном турецком костюме, крошечный дон Антонио Инглес (или Веласкильо), в надменной позе прислонившийся к сидящей рядом с ним огромной собаке! Как гениально введены они в царство вечного искусства в исполнении Веласкеса! В портрете Дон Хуана Австрийского, стоящего перед открытой дверью в сад, Веласкес достиг наибольшей высоты, вольной, на вид даже эскизной широты кисти и проникнутого светом сверкающего великолепия красок.

К заключительному периоду развития Веласкеса относятся и обе большие портретные группы в музее Прадо, вызывающие справедливое удивление потомства. Одна из этих картин, «Пряхи», или ткачихи ковров, есть в то же время «старейшая картина из рабочей или фабричной жизни» (Юсти) в мире. Другая «Las Meninas», «Фрейлины», одновременно жанровая и историческая картина. Картина ковровой фабрики изображает на переднем плане, в рабочем помещении, с завешенным красной занавеской окном с левой стороны, пять простых работниц в натуральную величину, в самом естественном и живом движении, за пряжей и приготовлением шерстяных нитей, а на заднем плане в освещенном солнцем магазине трех знатных дам, рассматривающих повешенный ковер. Новшеством было

то, что подробности этой картины Веласкес объединил в одно целое не при искусственном освещении своей мастерской, а взявши их из действительности, написал и самое помещение с его светом и воздухом. Ни одна импрессионистская картина XIX века не превзойдет этих ковровых ткачих силой характеристики и мерцающей прозрачностью живого света.



Рис. 141. «Ткачихи ковров». Картина Веласкеса в Прадо в Мадриде.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Напротив, «Las Meninas», большая портретная группа, приподымает завесу над уголком интимнейшей жизни испанских монархов XVII столетия. Влево стоит сам художник лицом к зрителю, перед мольбертом, собираясь писать короля и королеву, отражение которых зритель видит в зеркале. Впереди находятся две статс-дамы «meninas», ухаживающие за маленькой принцессой Маргаритой. Направо большеголовая карлица Мария Барбола, изящный карлик Николазито Пертузато и огромная сонная собака. Свет сосредоточивается на

переднем плане. Задние части комнаты окутаны темными воздушными тенями, но в открытую дверь направо видна освещенная лестница. Если Лука Джордано называл эту картину «геологией» живописи, то мы можем ее назвать, согласно нашему словоупотреблению, «евангелием» ее.



Рис. 142. «Менины». Картина Веласкеса в Прадо в Мадриде.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Ученики Веласкеса

Главным учеником Веласкеса был его зять Хуан Баутиста Мартинес де Мазо (ум. в 1667 г.). С одной стороны, он продолжал портретную живопись учителя,

придавая ей более роскошный и неопределенный характер, а с другой – развил свойства его ландшафта в испанском декоративном стиле до ландшафтной живописи, пыльные серо-желтые тоны которой уже не представляют прямого влияния природы. Лучший одиночный портрет Мазодона Тибурцио в музее Прадо, грандиознейший групповой портрет венской галереи, приписанный ранее самому Веласкесу, представляет семью Веласкес, а самый замечательный из его ландшафтов – вид Сарагоссы в Прадо, фигуры которого Беруэте приписывал Веласкесу. Из остальных учеников этого мастера здесь можно указать лишь на его бывшего невольника, мулата Хуана де Парейя (1600–1670), лучшая картина которого, «Призвание Матфея» в музее Прадо, довольно хороша, но значительно условнее всего, что создал Веласкес. Направлению мадридской школы, которое она проводила до конца столетия, по смерти Веласкеса, лишь косвенно затронутая его влиянием, давала тон мастерская Винсенцио Кардучо. К Феликсу Кастелло мы не будем больше возвращаться. Заслуживает упоминания, прежде всего, Франсиско Коллантес (1599–1656), наряду с Мазо ставший собственно ландшафтным живописцем мадридской школы, при очень твердом рисунке, не выходивший за пределы внешнего, хотя и наполненного светом, серо-желтого общего тона, типичного для его картин в Прадо. Лишь мимоходом можно упомянуть о Франсиско Рицци (1608–1685), отец которого принадлежал к переселившимся итальянским художникам. Франсиско Рицци был только поверхностный, хотя и плодотворный талант, работавший в направлении Винченцио Кардучо, что показывает его изображение большого мадридского аутодафе 1680 г. в музее Прадо. Из его учеников Клавдио Коэльо был едва ли не единственным испанским мастером, перерабатывавшим

влияние Рубенса. Однако его хватало, как показывают его мистерию царствующей в небе Мадонны, только на слабые, пестрые работы эпигона. Самостоятельным главой мадридской школы, от которого сохранилось очень мало картин, был Педро де лас Кувас (1568–1653), учитель (по Бермудесу и Хосе) Леонардо. Из его известных учеников Антонио Переда (1599–1669) представлен в музее Прадо одним, довольно условно написанным, «Геронтом» (1643), а Хуан Кареньо де Миранта (1614–1685) в своих простых, ясных портретах монархов в музее Прадо и в портрете Карла II в Берлине, очевидно, примыкал не только к Веласкесу, но и к Ван Дейку. Ученик Миранды Матео Кередио (1635–1675), любивший изображать белокурых Магдалин и святых Дев в небесном блеске, представлен не только в Мадриде и Берлине, но и в Гааге. У него также заметно известное влияние Ван Дейка наряду с Мурильо. Чем более мы изучаем этих художников, тем более одинокой остается, вознесшаяся над ними, исполинская фигура Веласкеса.

Творчество Эстебана Мурильо

Еще одним крупнейшим испанским художником считается Эстебан Мурильо. Большая часть его жизни и творчества принадлежит Севилье, где он основал художественную академию; также он создал некоторые произведения в Мадриде. Особенностью стиля Мурильо является необыкновенно сильная передача чувств и духа в произведениях на религиозную тематику, в целом, его картины ближе к барочному направлению, чем произведения Веласкеса. Бартоломе Эстебан Мурильо (1618–1682), подобно Веласкесу, уроженец Севильи, развил другие, почти противоположные стороны испанского национального искусства и, проживая

лишь временами в Мадриде, остался верным своему родному городу, основал здесь в 1660 г. академию искусств, был ее первым директором, вследствие чего его искусство является андалузским и севильским. Мурильо также был реалистом в своем роде. Он написал ряд знаменитых картин из севильской народной жизни, и никто не умел так пленительно изображать андалузский детский мир, как он. Он придавал своим многочисленным святым, даже изображениям Святой Девы, полные жизни андалузские черты лица. Но его изображения не производят впечатления такой непосредственности, как картины Веласкеса. Они не так далеко уходят от современного ему барочного направления. В сравнении с фигурами Веласкеса даже его «Мальчики за едой» позируют. Во всяком случае Мурильо принадлежит к величайшим колористам и мастерам светотени, но и его краски основываются скорее на идеальном, чем на реальном созерцании природы, а в душевном отношении он является вполне идеалистом. Увлекательно изображать мечтательное религиозное самозабвение, экстатический подъем, пламенную веру было его стихией. Никто не умел изображать небесные видения так поразительно по-земному, как он. Веласкес чувствует более по-мужски, Мурильо более по-женски. Отрицательная критика, с которой односторонние «импрессионисты» выступают в последнее время против Мурильо, не может помешать нам оценить его действительное значение. Он, без сомнения, всегда останется любимым живописцем мягких и чувствительных душ. Из новейших исследователей Мурильо заслуживают упоминания по преимуществу Тубино, Куртис, Альфонсо, Юсти и Лефор. Испанская художественная критика различает три главных стиля этого мастера, «estilo frio», «calido» и «vaporoso», но мы заменяем понятия «холодный», «теплый» и «туманный»,

применявшиеся скорее для обозначения душевного настроения его, чем техники, быть может, более понятными выражениями – «сухой», «цветущий» и «воздушный»; и хотя переходы от одного к другому обозначали скорее последовательность в темах, чем во времени, все же в произведениях Мурильо, как и в произведениях большинства главных мастеров этого столетия, не исключая нидерландцев, можно проследить постепенное развитие от более жесткой, более сухой моделировки и тяжелого, с черными тенями колорита к более плавному, нежному исполнению и более цветущему колориту с сияющей светотенью, а затем к более свободному, более воздушному письму с холодным сплывающимся основным тоном. Однако письмо Мурильо всегда остается плавным и слитным и никогда не поднимается до импрессионистской широты поздней кисти его земляка Веласкеса. Гладкий и действительно холодный по краскам стиль его учителя Хуана дель Кастильо почти не заметен в сохранившихся произведениях Мурильо, за исключением «Видения доминиканцев» в Кембридже и в архиепископском дворце в Севилье. Педро де Мойя, вернувшийся в 1642 г. из Лондона, вероятно, первый открыл ему глаза и указал на мягкое письмо Ван Дейка. Затем его настоящими учителями были великие мастера, произведения которых он копировал в 1643–1644 гг. в Мадриде. Только по возвращении в 1645 г. в Севилью началось его самостоятельное художественное развитие. Из большого числа сохранившихся картин Мурильо, которых в одном мадридском музее имеется более 40, в севильском 24, в Эрмитаже 20, мы можем указать здесь, как на вехи, отмечающие различные стадии его развития, прежде всего на те немногие произведения, которые могут быть приурочены к определенным годам. Уже между 1645–1646 гг. Мурильо украсил крестовую галерею франци-

сканского монастыря в своем родном городе одиннадцатью большими картинами легендарного содержания. Наиболее известны «Кормление монастырских бедных» мадридской академии, превосходная «Кухня ангелов» с мистически парящим св. Диего в Лувре и глубоко прочувствованная «Смерть св. Клары», у смертного одра которой являются Иисус, Мария и святые Девы, в Дрездене. Соединение народно-реалистического с неземным и явленным сообщает уже этим ранним картинам, действительно написанным еще сухогато и в тяжелых тонах, особенное значение. Более мягки, ярче по краскам и выразительнее картины Мурильо 1655 г., обе фигуры святых Исидро и Леандера в севильском соборе, с полными жизни лицами, портретами известных духовных лиц, и по-домашнему жизненное, цветущее красками «Рождение Марии», в Лувре. Небесные ангельчики, околдовавшие Мурильо, ведут здесь хоровод в неземном сиянии над новорожденной. Еще лучезарнее сияет знаменитое «Видение св. Антония» 1656 г. в севильском соборе. Святому, стоящему на коленях в монастырской келье, открывается в теплом золотистом свете вся слава небес, наполненных маленькими не одетыми и большими одетыми ангелами, из среды которых спускается в его распростертые объятия младенец Иисус. Пространство и свет, формы и краски производят здесь цельное и чарующее впечатление. Как чувствовал Мурильо девять лет спустя, показывают его картины из Санта Мария ла Бланка в Севилье, исполненные в 1665 г. Монументальны по композиции и цветут красками обе картины мадридской академии, изображающие основание церкви Санта Мария Маджоре в Риме, ночная картина «Сна патриция» и полная солнечного света процессия с четой основателей у ног папы. Полно небесного сияния изображение непорочно зачинающей (Concepcion) с шестью поклоняющи-

мися духовными лицами у ее ног, в Лувре. Расположение здесь обдуманнее, очертания мягче, письмо плавнее, красочные сочетания яснее. Между 1670–1674 гг. возникла знаменитая серия картин в госпитале Каридад в Севилье. Там до сих пор остаются на старых местах обе огромные, со множеством фигур, широкие картины, изображающие утоление жажды израильтян в пустыне водой, изведенной волшебным посохом Моисея, и насыщение пяти тысяч хлебами и рыбами Спасителем, с народными массами при полном свете и отдельными народными эпизодами. Картина, изображающая Сан Хуана де Диос, как носильщика больных, тоже осталась в Каридаде. В Петербурге находится «Освобождение Петра из темницы», а мадридская академия обладает знаменитым, так человечески понятным, благородным по очертаниям и при всем том непосредственно вылившимся образом св. Елизаветы, ухаживающей за больными. Все эти картины Каридад написаны в более мягкой, сплывающейся манере, чем прежние произведения Мурильо. Почти чувственным пылом страстной веры дышат видения больших, наполненных воздушной светотенью картин, написанных Мурильо между 1674–1676 гг. для монастыря капуцинов в Севилье. Прекрасный ангел-хранитель, ведущий за руку мальчика, попал в сеvilьский собор. Целых 17 картин этой серии принадлежат к сокровищам сеvilьского музея. Они состоят из «Непорочных зачатий», одного с Пресвятой Девой и св. ангельчиками, держащими перед ней зеркало, и другого с более детскими чертами Девы, над которой Бог Отец простирает руки, затем из видений святых, причем особенно хорош младенец Христос в объятиях св. Антония, стоящего на коленях перед наложником, и распятия, страстно обнятого св. Франциском, которое склоняется над ним.



Рис. 143. «Св. Антоний с младенцем Христом». Картина Мурильо в Эрмитаже в Петербурге. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Для своего старого францисканского монастыря Мурильо написал около этого времени самое мощное из своих «Непорочных зачатий», колоссальную картину севильского музея, на которой Пречистая, иначе, чем ранее, стоит на земном шаре и, возводя сложенные руки, милостиво и победоносно смотрит вниз.

Поздний период творчества Мурильо

В период расцвета своего стиля Мурильо достигает неоспоримой высоты в выполнении портретных изображений. Его бытовые картины менее точны, чем у Веласкеса, но более эмоциональны. Ученики Мурильо внесли весомый вклад в испанскую живопись в области проработки ландшафтов и передачи религиозных мотивов. Только в 1678 г. последовали картины Мурильо для госпиталя «Венераблес Сасердотес»: знаменитое воздушное «Зачатие» в квадратном салоне Лувра, явление Богоматери с младенцем Христом, раздающим хлеб, в пептской галерее, и отличный портрет Юстино де Невес с лягавым щенком в Бэвуде. В 1678 г. возникли также оба видения св. Августина севильского музея, и приблизительно к тому же времени относится прелестная, нежная картина в Прадо, с маленькой Марией в виде ученицы на коленях матери. Последнее произведение Мурильо, работая над которым он умер в 1682 г., был большой алтарь в церкви капуцинов в Кадиксе, законченный его учеником Менезесом Озорио. Даже средняя картина, воздушно и с утонченным чувством представляющая обручение св. Екатерины, по-видимому, лишь отчасти написана самим Мурильо. Из недатированных картин Мурильо с видениями заслуживают упоминания также лестница Иакова в Эрмитаже, раннего периода его жизни, явление Богородицы св. Бернарду из эпохи его расцвета и видение св. Ильдефонсо уже более позднего «воздушного периода». Обе последние в Прадо (№ 810 и 819). Изображение св. Антония с младенцем Христом в Берлине и в Петербурге принадлежат к самым выразительным картинам его в этом роде. К числу самых известных «Безначальных зачатий» принадлежат находящиеся в Прадо и в Эрмитаже, и кроме них особенно любимые в собраниях Беринга в Лондоне с Марией в образе,

просветленной Девы в белом платье и голубом плаще, стоящей на полумесяце. Мадонна с младенцем, наиболее граждански земная, находится в палаццо Корсики в Риме. Последняя, как и та, что в палаццо Питти, принадлежит к его цветущему стилю, тогда как дрезденская обнаруживает холодный воздушный стиль его позднейших лет. Но самое небесное впечатление производит, несмотря на свои тяжелые ранние краски, Мадонна на горе Кармил Веберовской галереи в Гамбурге. Святое семейство Мурильо в музее Прадо (№ 854) просто и искренно изображает гражданскую плотничью семью, напротив, большое святое семейство в Лувре, над которым парит Бог Отец и Дух Святой в виде голубя скомпановано более на итальянский лад и выражено как видение в духе позднейшего времени художника. К мурильевским святым портретного типа 1655 г. примыкает его мощный Родригес в Дрездене. Самый лучший, настоящий портрет, кроме названных выше, портрет Андреса де Андрадо – в собрании Нортбрука в Лондоне. К любимым сюжетам Мурильо принадлежат его грациозные изображения Христа подростка в пустыне часто с ягнятами. Под названием «Добрый пастырь» известна картина этого рода с теплым чувством и красками в музее Прадо «Мальчики с раковинной» того же собрания изображают младенца Иисуса, подающего маленькому Иоанну воду в раковине, и написаны в последней, воздушной, уже почти увядшей манере Мурильо. Мастер, умевший так любовно изображать святых детей, естественно, писал и их образцы, земных мальчиков и девочек Севильи, ради них самих, и даже уличные ребятишки, сами по себе, по одиночке или группами, иногда в обществе взрослых, принадлежат к наиболее обычным его сюжетам Мурильо гораздо чаще, чем Веласкес, и не только в молодости, писал жанровые картины этого рода в натуральную величину. Миловидные отдельные фигуры мальчиков и девочек

можно видеть в Прадо, в Лувре, в Эрмитаже, знамениты его пять мюнхенских групп уличных детей: двое сидящих рядом мальчиков, из которых один ест виноград, другой уплетает дыню; двое уличных мальчишек с собачонкой; нищие мальчишки, играющие в кости: девочка, считающая деньги, с мальчиком, присевшим на корточке за ее спиной, и старуха, которая ищет в голове у мальчика. Хорошенькие ребятишки с огненными глазами, с наглядно переданными легкими движениями и действиями. Если они не так непосредственно схвачены, как подобные же изображения Веласкеса, то больше говорят нашему чувству. Большими образами святых Мурильо всегда производит на зрителя не только художественное, но и духовное впечатление. Мы заметили ранее, что у него более женственное настроение, чем у Веласкеса. Глядя на его небесно просветленные и вместе с тем одушевленные такой земной жизнью изображения непорочного «Зачатия», мы невольно слышим песнь: «Влечет нас вечная женственность». Из учеников Мурильо старший Игнацио Ириарте (1620–1685), писавший ландшафты в ранних картинах Мурильо, имеет значение особенно как ландшафтный живописец. Его ландшафты в музее Прадо также представляют хорошо сформированные деревья и горы, расположенные декоративно и написанные в желто-сером тоне, свойственном испанской ландшафтной школе. Живописцы по части фигур, ученики Мурильо, Франсиско Менесес Озорио, умерший после 1700 г., всего лучше представлен в Кадиксе, Педро Нуньес де Виллависенсио (1635–1700) в собраниях Мадрида, Петербурга и Пешта, где имеются портреты и изображения мальчиков нищих его руки. Они не сообщают, однако, нам ничего нового. Известную самостоятельность наряду с Мурильо сохранил Хуан де Вальдес Леаль (1630–1691), бывший по смерти Мурильо президентом севильской академии. Внешние

реалистические черты выражены у него резче, чем у его предшественника, общее исполнение поверхностнее, кисть более вялая, а желто-серый колорит монотоннее. Он представлен в Мадриде, Петербурге и Дрездене. Знамениты, но пользуются дурной славой, его ужасные, отдающие тлением аллегорические картины, изображающие смерть, в Каридаде в Севилье.

4. Заключение об испанском искусстве

Естественно и понятно само собою, что испанцы раньше других народов перенесли европейское искусство за океан, сначала в свои американские колонии. Мексико был центральным пунктом этого испанского колониального искусства, однако вначале не обладавший достаточными силами для самостоятельного дальнейшего развития, как показал Лэмборн. Первым известным мастером, картины которого, большей частью алтарные образы для мексиканских церквей, отмечены между годами 1603 и 1630, считается Балтазар Эхаве; за ним следовал Луис Хуарес. Эхаве пересадила, как показывают его картины в соборе Пуэблы и в Национальной академии Мексике, в Новую Испанию искусство с черными тенями школы Валенсии, из которой он вышел. Он стоит во главе толпы художников, приобретших известное значение только в XVIII столетии. Если бы испанское искусство XVII столетия не дало никаких других художников, кроме Риберы, Монтаньи, Веласкеса и Мурильо, то все же мы должны были бы приписать ему существенное участие в дальнейшем развитии мирового искусства.

VI. Бельгийское искусство XVII столетия

1. Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVII столетия

Общий обзор развития бельгийского искусства

Национальное искусство Бельгии, с присущими ему характерными чертами, начало развиваться вместе с ее превращением в отдельное государственное образование. Вассальная зависимость от Испании на начальном этапе развития страны и доминирование католической церкви вызвали усиление позиций барокко в бельгийском искусстве. Вместе с тем местные произведения обладали множеством национальных черт, благодаря покровительству правящего дома. Воздух Северного и веяние Средиземного морей сильно и проникновенно соединились в бельгийском искусстве XVII столетия. Когда Петер Пауль Рубенс (1577–1640), его истинно великий мастер, переработавший своим германским духом все виденное и изученное в Италии в новое, великое, истинно фламандское целое, вернулся в 1608 г., после восьмилетнего пребывания по ту сторону Альп, в Антверпен, город своих отцов, жребий великой военной игры за будущность Бельгии был уже брошен. Перемирие 1609 г. приложило печать к решению. Фландрия и Брабант остались за старыми державами: за испанской властью и католической церковью – и за барочным искусством. Но церковные и гражданские власти, которым предстояло романизировать нижненемецкие провинции, желая облегчить процесс слияния, довольно мудро предоставили старому, более сильному чувственно-германскому темпераменту свободно проявлять к жизни свои силы, и процесс слияния совершился теперь в жизни и в искусстве против ожидания быстро и удачно. Такт и любовь к искусству правящей четы, назначенной Филиппом II

незадолго до своей смерти, эрцгерцога Альбрехта и его супруги Изабеллы, со своей стороны, содействовали этому. Любовь к роскоши, с одной стороны, протягивала руку чванству – с другой. Бельгийцы научились чувствовать одновременно по-римски и по-нидерландски, и то, что не удалось созревшим в Италии фламандским художникам в XVI столетии, удалось им в XVII. В своих работах они устранили следы подражания, делавшие их маньеристами, и создали, именно в области живописи, новое, жизненное фламандское национальное искусство, в котором основы барочной композиции не были отвергнуты даже в реалистических своих местных областях ландшафта, жанра и мертвой природы, но всюду были обузданы и национализированы сильным собственным чувством природы. Чем более фламандское искусство XVII столетия представляется баручным, как почти все искусство того века, подвергавшееся влиянию юга, тем более оно является фламандско-барочным; чем более оно становится реалистичным, как это соответствует фламандскому настроению, тем слабее оно затронуто римским барокко этой эпохи. Если дворец, построенный между 1559 и 1564 гг. в Брюсселе, для епископа Гранвеллы, советника правительницы Маргариты Пармской, Себастьяном и Якобом ван Нойен, с его ясными воспоминаниями о паллацо Фарнезе в Риме, отражал чисто итальянское направление одной из отраслей бельгийского искусства XVI столетия, то Корнелис де Вриендт почти в то же время (1561–1565) сумел сохранить за своей антверпенской ратушей национально-фламандский общий характер при итальянских основах стиля. К этому направлению де Вриендта и его последователя Ганса Вредеман де Вриса примкнуло дальнейшее развитие XVII столетия. В связи с этим итальянский барочный стиль, вторгшийся в Бельгию в начале этого столетия вслед за контрреформацией,

встретил здесь если не сопротивление, то закаленный в тщетной борьбе за свободу национальный вкус, который и преобразовал его на свой лад, резче индивидуализировал отдельные части зданий и украшений, по произволу изменял и перемещал орнаментальные мотивы отделки обрамлений, карнизов, придавал им утолщенный или хрящеватый характер, иногда отнимал даже у главных соотношений их благородную, действующую как музыка, соразмерность. Бельгийский барочный стиль с особенной силой обратился к строению церквей потому, что он явился служителем церкви. Надо было восстановить в новых формах целый ряд храмов, лежавших в развалинах, и соорудить новый ряд в современном стиле, в знак торжества старой церкви. Остается вопросом, должны ли мы следовать воззрению Гурлитта, чье исследование бельгийского барочного стиля осталось во многих отношениях решающим, — будто бы большинство этих огромных, обширных бельгийских барочных церквей только перестройки средневековых. Во многих случаях, однако, это не подлежит сомнению. По большей части это колонные базилики, подобно некоторым генуэзским церквам того времени, что объясняется сношениями могущественных приморских городов Антверпена и Генуи. Но то обстоятельство, что их великолепные фланговые башни, богато расчлененные, заканчивающиеся куполами, возвышаются обыкновенно позади полукруглой ниши хора, представляет бельгийскую особенность объясняющуюся именно отсутствием итальянских образцов в барочном строительстве фланговых башен.

Церковная архитектура Бельгии

В течение столетия в церковной архитектуре Бельгии прослеживается переход от классического итальянского

стиля к особенному фламандскому барокко. Широко используется ионический стиль в украшениях. Вместе с тем, влияние итальянского искусства остается заметным и позднее. Первый архитектор правящей четы Венцеслав Кёбергер (1560–1630 или 1632), известный противник Рубенса, действовал еще преимущественно в духе итальянского позднего ренессанса. Его церковь св. Жен в Монтегю, куда ходили на богомолье, построенная между 1607 и 1613 гг. для Альбрехта и Изабеллы, напоминает своим тяжелым куполом с контрфорсами церковь Санта Мария дела Салюте в Венеции. Первым крупным мастером бельгийско-барочной церковной архитектуры был Жак Франкар (1577–1651), современник и друг великого Рубенса. К сожалению, его первое крупное сооружение, церковь Иезуитов в Брюсселе (1606–1616), сохранилось только на рисунках. Каждый из трех ее нефов, разделенных тосканскими колоннами, заканчивается на востоке полукруглой нишей. Во фламандском духе, хотя и с античными фронтонами, построен высокий верхний этаж среднего выступа, с орнаментами в форме канделябров вместо готических фиалов. Стиль Франкара в несколько иной форме представляет бывшая церковь августинцев (1620–1642) в Брюсселе, служившая позднее почтамтом. Трехчастный нижний этаж фасада украшен тосканским ордером; возвышенный только над более высоким средним нефом верхний этаж – «композиционным». Незаметность соединительных волют придает вид самостоятельности верхнему этажу. Двойные пилястры всей лицевой стороны усилены выступающими полуколоннами. Разорванные вверху фронтоны, своеобразные картушные обрамления и свободные отношения делают эту постройку лучшим произведением фламандского раннего барокко. К ней примыкает подобного же стиля Мехельнская «Бегиненкирхе» (1629–1647).

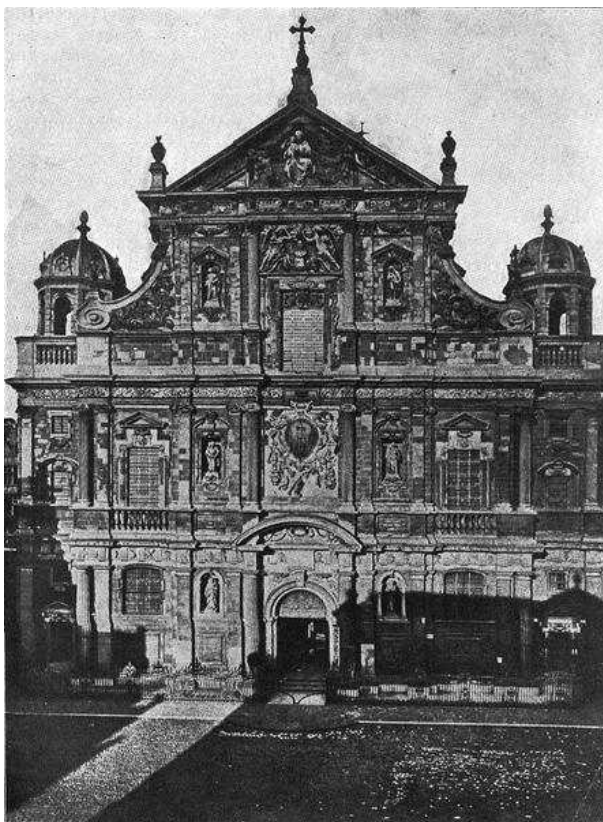


Рис. 144. Гуйссенс и Агильон.
Фасад церкви Иезуитов в Антверпене

Самая величественная церковь в стиле фламандского раннего барокко – это иезуитская церковь в Антверпене, построенная иезуитами Петером Гуйссенсом и Франсуа Агильоном между 1614 и 1621 г. Сгоревшая в 1718 г., она была восстановлена по старым проектам. Ее изумительно широкая лицевая сторона, на всем протяжении двухэтажная, внизу тосканская, вверху ионическая, имеет над средним нефом еще третий коринфский этаж, увенчанный беспокойным

треугольным фронтоном, и с обеих сторон ограничена отдельными низкими, с высокими куполами, башнями с лестницами. Четырехгранная внизу, восьмисторонняя вверху главная башня за нишей хора, легко и богато расчлененная, увенчана благородным куполом и считается одной из прекраснейших всей эпохи ренессанса и барокко. Внутри тосканские колонны разделяют церковь на три нефа. Над боковыми нефами тянутся эмпоры, отделенные от широкого среднего нефа ионическими колоннами.

Иезуитские церкви подобного же стиля можно указать в Брюгге (ныне Сен Доната) в Люттихе, в Намюре (ныне Сен Лу) и в Иперне. Особой формой отличается церковь Петра в Генте, перестроенная в 1629 г. упомянутым выше обитавшимся Гансом ван Ксантенном (Джованни Вазанцио). Она получила квадратную с девятью нишами пристройку на фасаде, в чистых пропорциях, над средним квадратом которого возвышается стройный купол, уравновешенный восточной башней, расположенной позади хора. Главным мастером бельгийской церковной архитектуры второй половины XVII столетия, снова ставшей массивнее и тяжелее, был любимый ученик Рубенса Лука Федерб (1617–1697), прославленный также как ваятель. Знаменитейшее из его архитектурных сооружений – иезуитская церковь в Лёвене (1650–1666). Тяжелая, массивная, расчлененная пилястрами и стоящими перед ними колоннами, лицевая сторона – ионическая, в более широком нижнем – коринфская, в уходящем в высь, более узком, верхнем этаже, получает нидерландский отпечаток благодаря двум связующим горизонтальным поясам, пересекающим пилястры, колонны и стены. На широких изгибах волют, связующих этажи, стоят разделяющие, наподобие фиалов, канделябры. Трехнефная внутренность расширяется мощным трансептом. Капители украшены

венками, висящими между угловыми волютами. Фриз сильно выдвинутого антаблемента убран роскошными картушами. К сожалению, купол над средокрестием остался неоконченным. Федерб выстроил также церковь Иезуитов (1669–1676) и Нотр-Дам-д'Ансвик в Мехельне (1663–1678). Эта последняя взамен транспта имеет круг, сегменты которого выдаются по бокам; над серединой его возвышается внушительный купол. При содействии Федерба была построена также церковь аббатства Авербоде (1664–1671), с центральным передним корпусом, представляющим менее удачное сочетание формы круга с формой креста. Напротив, нельзя считать достоверным участие Федерба в постройке Бегиненкирхе в Брюсселе (1657–1676), которая во многих отношениях является самой великолепной и характерной церковной постройкой фламандского барочного стиля. Тосканские колонны и здесь делят продольный корпус на три нефа. За средней из трех восточных ниш и здесь возвышается башня, купол которой сопровождают фиалоподобные канделябры. Пучковые столбы с тосканскими полуколоннами поддерживают средокрестие. Нижний этаж великолепного фасада расчленен по всей длине двойными и тройными ионическими пилястрами. Над средним нефом возвышаются еще два этажа, из которых нижний украшен коринфскими полуколоннами, верхний гермами под треугольным фронтоном, выдвинутым сначала вперед и затем откинутым назад. Всего поразительнее, что над боковыми нефами, по обеим сторонам верхнего этажа, возведены высокие фронтоны своеобразных, резко изогнутых очертаний. Именно эта лицевая сторона, придающая личный и национальный характер отдельным частям, соединяет богатство фантазий с известной ясностью и строгостью.

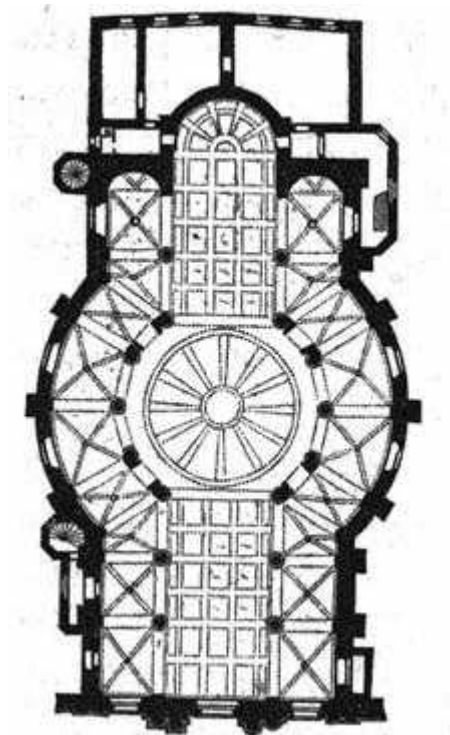


Рис. 145. План церкви Нотр-Дам-д'Анsvик Луки Федерба в Мехельне. По Гураитту

Светская архитектура

Развитие архитектуры дворцов и гражданских зданий в данный период проходило через те же стадии, что и у церковной архитектуры. В отличие от более строгих правил исполнения церквей, светские постройки отличаются большим разнообразием. Зачастую встречается смешение различных стилей, образующих в результате характерные фламандские произведения, которые все же придерживаются общих рамок барокко. Обращаясь к бельгийской архитектуре дворцов и жилищ этой эпохи, мы, прежде всего,

восхищаемся «Шателенией» (ныне здание суда) в Фурнесе, построенной между 1612–1628 гг. Сильванусом Буленом, – великолепным зданием, производящим впечатление чистого высокого ренессанса своими пилястрами, проходящими через всю постройку, в нижнем этаже дорически-тосканскими, в верхнем коринфскими. В то же время выступил на сцену Рубенс, очевидно желавший указать землякам пути к сооружению монументальных бюргерских домов своим большим сочинением о тогдашних дворцах Генуи, появившимся в 1622 г. Это ему, однако, не удалось. Даже его собственный, им самим построенный, лишь частью сохранившийся дом в Антверпене не напоминает дворцов Генуи. Во всяком случае трехарочные, типа триумфальной арки, ворота, ведущие в его сад, сохранившиеся лишь на гравюрах, показывают, с какой силой, мощью и свободой Рубенс умел переработать итальянские влияния в грандиозный новый стиль барокко, ответственность за который лежит только на нем. Его сохранившийся садовый домик, сводчатая зала которого опирается на тосканские колонны, изобилует подобными вольностями. Фронтон надстройкой и средняя балюстрада переходят плавно в волюты наподобие рыб, и вместе с тем средняя ниша, обставленная гермами, имеет «сидячие» угловые пилястры во вкусе Поццо, крайне рискованные сами по себе. Все сооружение производит гармоническое впечатление, благодаря основному чувству живописного единства. Как архитектор, Рубенс всего грандиознее заявил себя, судя по гравюрам Теодора ван Тульдена, в триумфальных воротах, выстроенных им в 1635 г. в Брюсселе для въезда эрцгерцога Фердинанда. Каждая линия этих великолепных построек дышала бурным праздничным весельем.

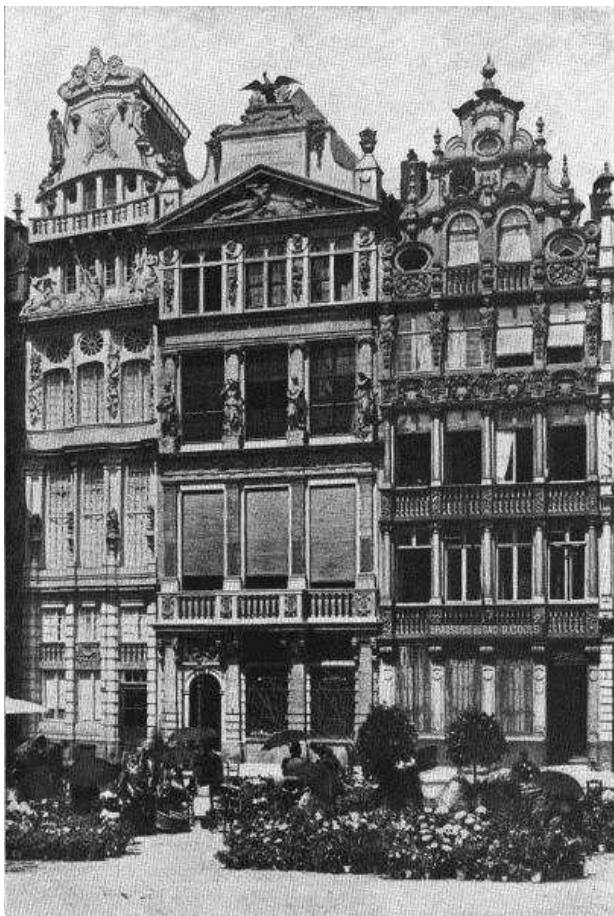


Рис. 146. Здание пехов в Брюсселе

Подобно Рубенсу, Франкар пытался поощрить самостоятельный фламандский гражданский архитектурный стиль своей книгой об архитектуре, появившейся в 1617 г. в Брюсселе и поразившей в особенности проектами ворот. Архитектура дверей, с верхними частями, произвольно наклоненными внутрь и наружу, допускала еще и верхнее отверстие в виде окна с причудливой

рамой, а иногда, при полном искажении и разложении античного языка форм, отличалась смелым и живописным общим видом. В картушах Франкара витые украшения часто достигают уже той бесформенной пышности, которая превращает их в расслабленные хрящи. В Антверпене и Брюсселе сохранилось несколько дверей этого рода, позднее ошибочно называвшихся «spansche Deurkens» («испанскими дверцами»). В Испании вовсе не встречается таких дверей.

В стиле сильного раннего испанского барокко построен портал рыбного рынка в Генте. Вообще же бельгийцы в отношении своих жилищ и даже гильдейских домов, игравших важную роль, остались верными своему старому стилю высоких, узких четырех- или пятиэтажных домов, все стенные площади которых среди архитектурного остова усеяны окнами. Только опоры, рамы и наличники представляют теперь образчики то более или менее строгого, то более или менее произвольного фламандского барокко. Дом кожевального цеха 1644 г. на антверпенском рынке, богато украшенный, обнаруживает этот стиль; на Краудстадене в Генте дом зерномеров, с фронтоном и лестницами, впрочем, простой постройки; на брюссельском рынке большинство гильдейских домов, восстановленные после бомбардировки французов (1695), за исключением цехового дома, более широко распланированной постройки. Дом «Ле Сак» (1697) с его балюстрадами, играющими роль делящих поясов между нижним этажом и кариатидами третьего, с необычайно украшенным фронтоном четвертого этажа, один из самых роскошных и характерных между ними. Но и другие, «Ла Бруэт», «Ле Корнет», «Ла Лув» и как бы они там еще ни назывались, обнаруживают этот стиль. В своей совокупности они придают брюссельской рыночной

площади чрезвычайно своеобразный, в высшей степени живописный, до некоторой степени барочный, но прежде всего истинно фламандский вид.

2. Бельгийское ваяние XVII столетия

Бельгийские скульпторы первой половины столетия

В первой половине века бельгийское ваяние развивается в тесной связи с итальянским, многие бельгийские мастера становятся заметными величинами в Италии, а также в Испании и Франции. Вместе с тем, на данном этапе есть трудности с выделением стилей различных мастеров из-за сильной унифицированности изображений. Выдающиеся способности южных нидерландцев к скульптуре, унаследованные от времен Слютера и Верве до наших современников Менье и Вандерстаппена, пребывали на значительной высоте в течение XVII столетия. Можно далее сказать, что Бельгия в этот период играла руководящую роль в области пластики по всю сторону Альпов. Если бельгийские ваятели, как Джованни да Болонья и Франсуа Дюкенау, были признаны как лучшие итальянские мастера в самой Италии, если в лице Хуана де Хуни Фландрия отдала Испании одного из своих даровитейших скульпторов, то теперь такие крупные нидерландские ваятели, как Опсталь и Богаерт, сделались в Париже французами, и фламандские скульпторы господствовали не только в немецкой, английской и скандинавской, но, как мы увидим, и в голландской пластике этого столетия. В самой Бельгии сотни скульпторов находили выгодно оплаченное занятие. Многочисленные церкви, старые и новые, украшались теперь снаружи и внутри богатым пластическим убранством. Во всех главных церквах воздвигались гробницы знатных лиц, саркофаги которых, украшенные лежащими изображениями

умерших, помещались иногда под великолепным балдахинном на колоннах, окруженные аллегорическими фигурами. Убранство алтарей, главным украшением которых, правда, были теперь картины, все же оставляло довольно места и для скульптурных работ. Затем следовали лентеры, кафедры, органные перила; даже на колоннах и столбах главного нефа довольно часто помещались фигуры апостолов в развевающихся одеждах. Нельзя, конечно, отрицать, что эти барочные добавления часто очень вредили общему впечатлению готических церквей. Для светских построек, именно ратуш и гильдейских домов, также требовались пластические украшения. Бельгийская скульптура, однако, исключая портретные фигуры саркофагов с портретными бюстами, дышавшими индивидуальной жизнью, имела преимущественно декоративный характер. Отдельные произведения, которые могли бы захватить зрителя, редки, и именно любимым скульпторам недостает обыкновенно ясно выраженной собственной личности, так что иногда нелегко различать отдельных мастеров, притом часто работавших сообща над одним и тем же произведением. Усердием бельгийских архивных исследователей, выразившимся в обстоятельной книге Маршаля и в упомянутых выше трудах по местной истории искусства, удалось установить документально имена и историю жизни мастеров лучших скульптурных произведений. Но в смысле истории развития искусства лишь немногие из них имеют значение. Почти все тянут одну и ту же бечеву. Все работают в духе доберниниевского итальянского барочного стиля, в который влияние Рубенса внесло с тридцатых годов более свежую жизнь и более грандиозный размах. Общая история искусства должна ограничиться немногими руководящими мастерами. Мы не можем возвращаться к Джованни да Болонья, умершему в 1608 г. К

более старым нидерландским мастерам примыкают во Фландрии прежде всего скульпторы фамилии Колин де Ноль (Colyns de Nole). Братья Жан и Роберт Колин де Ноль переселились из Камбрэ в Антверпен. Наше внимание останавливает только сын Жана Андреас Колин де Ноль, изваявший между 1630 и 1635 гг. десять больших фигур апостолов мехельнского собора в свободном среднем стиле XVII столетия. Наряду с ним работал в Антверпене немец из Кенигсберга Ян Мильдерт (ум. в 1638 г.), исполнивший по рисунку Рубенса надгробный памятник фамилии де Муа в соборе. Стоячие фигуры Марии, евангелиста Иоанна и св. Екатерины, украшающие его, показывают, что он был по меньшей мере хороший резчик в камне. Рядом и отчасти вместе с Мильдертом работал в Антверпене Эразмус Квеллинус (Квелин) Старший, родом валлонек, умерший около 1640 г. Его произведение – внушительная кафедра в церкви Вальпургис в Брюгге, поддерживаемая коленопреклоненной фигурой веры. Мы упоминаем о нем главным образом потому, что он был отцом великого ваятеля Аргуса (или Арну) Квеллинуса Старшего, как кажется, учившегося в Риме у брюссельца Дюкенуа. Дюкенуа в Брюсселе являются таким образом мастерами, с которых собственно началось дальнейшее развитие бельгийского ваяния. Иероним Дюкенуа Старший, умерший в Брюсселе в 1641 или 1642 г., был отец двух знаменитых братьев Дюкенуа. Старший из них, Франсуа Дюкенуа (1594–1642), превратился в Риме в римлянина, примкнув к более строгому направлению своего друга Никола Пуссена. Младший, Иероним Дюкенуа (1602–1654), рано последовал за своим братом, учеником которого он считается, в Италию, но по смерти его вернулся на родину, которая и хранит его лучшие произведения. Что в молодости в нем бродила нидерландско-реалистическая закваска, показывает его

часто упоминаемая забавная маленькая фигура «Манекен-Пис» (1619) в Брюсселе. Он вернулся, однако, из Италии мастером в духе итальянского позднего ренессанса, на что указывают его четыре большие стоячие фигуры апостолов (Павел, Матфей, Варфоломей и Фома) в главном нефе собора, полная достоинства фигура в рост св. Урсулы в Нотр-Дам-де-Виктуар и выразительная фигура св. Магдалины в Королевском парке в Брюсселе.

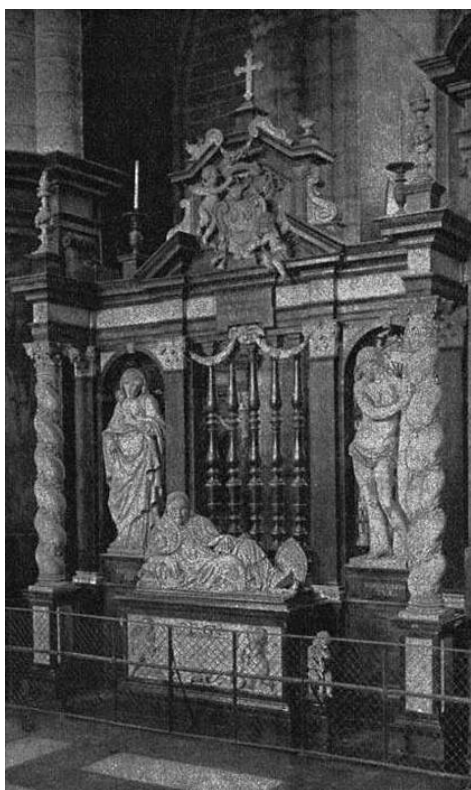


Рис. 147. Гробница епископа Антона Триеста работы Иеронима Дюкена. По фотографии изд. Зеэмана в Лейпциге

Лучшее произведение его – великолепная гробница епископа Антона Триеста в Сен Баво в Ренте. На фоне черного мрамора сооружения выделяются фигуры из белого мрамора. Фигура живого епископа, слегка приподнявшись, покоится на саркофаге. В нише за его головой стоит заступница Мария, а в нише перед его ногами к нему обращается фигура Спасителя с крестом, в мощном движении, задуманная по-видимому под сильным влиянием микеланджеловского Христа в Санта Мария sopra Минерва в Риме. Этому мастеру, которого постигла страшная участь – сожжение на хлебном рынке в Ренте за преступление против нравственности – не удалось отделать до конца свое произведение.

Другим хорошим учеником Франсуа Дюкенуа в Риме был Ромбоут Паувельс из Мехельна (1625–1700), лучшее произведение которого, надгробный памятник епископа Шарля Маеса в той же гентской церкви, представляет спящего епископа, облокотившегося на левую руку. Памятник производит впечатление большей изысканности и слабости, чем у Иеронима Дюкенуа.

Ваятели второй половины столетия

Семья Дюкенуа дала Бельгии ряд выдающихся последователей, работавших как с церковной, так и с античной тематикой. Культурными центрами Бельгии в этот период были Брюссель, Антверпен и Мехельн, где существовала отдельная школа семьи Федербов. Также во второй половине века в бельгийском ваянии заметно сильное влияние Бернини. Самым замечательным учеником Франсуа Дюкенуа был Аргус Квеллинуус Старший (1609–1668). Получив первые уроки от отца, он отправился в Рим. По возвращении на родину (1640) он, естественно, не мог избежать влияния Рубенса.

Однако в целом он умел самостоятельно сочетать стремление к итальянской красоте с нидерландской правдивостью и смягченным барочным влиянием. Лучшее и великое произведение всей его жизни – внутреннее и внешнее скульптурное убранство (1648–1655) новой амстердамской ратуши, приобретшей художественное значение только благодаря изваяниям Квеллинуса, в котором он является в то время на высшей точке развития собственного чувства природы, понимания красоты и мастерской техники. Рядом с ним работали тоже его старшие ученики, Ромбоут Фергюльст из Мехельна и Аргус Квеллинус Младший, его племянник. Описание деятельности этого мастера в Амстердаме мы, однако, должны отнести к истории голландского искусства. То, что он создал после 1655 г. в Антверпене, окруженный и здесь учениками, из которых заслуживают упоминания Петер Фербругген Старший, Лодевик Виллемсенс и Габриель Групелло, не выступает перед нами в таком законченном великолепии, как его амстердамская работа. Если в Амстердаме Квеллинус посвятил себя античной мифологии и истории, аллегории и портретному вааянию, то в Антверпене он снова занялся, главным образом, церковной пластикой. Надгробный памятник Яну Геверту в соборе, с бюстом покойного между фигурами правосудия и мудрости, изваян еще по проекту Рубенса, а его «Скорбящая Богоматерь» и «Св. Антоний» принадлежат к раскрашенным по старинной моде скульптурным произведениям, не вымершим еще только в Бельгии. В церкви Иакова ему принадлежит благородная в рост статуя Иакова, над входом в музей Плантен Геркулес с богиней Славы, а в главном музее – прекрасная деревянная статуя св. Себастьяна и выразительный бюст маркиза Керасена (1664). В брюссельском соборе имеется прекрасная мадонна его работы. Все, за что он ни

брался, обладает не столько духом и душою, сколько руками и ногами, но всегда носит отпечаток бьющей ключом художественной силы. Старейшим учеником и ровесником Квеллинуса был его шурин Петер Фербругтен Старший (1609–1686), работавший почти для всех антверпенских церквей. К наиболее известным произведениям его принадлежит «Св. Цецилия» на балюстраде органа в соборе. Еще плодовитее был его сын Гендрик Фербругтен (1655–1724), автор алебастрового рельефа в капелле Таинств антверпенского собора и главного алтаря Сен Баво в Генте, увенчанного величественной статуей этого святого. На его прекрасной, резной из дерева кафедре брюссельского собора (1699), перенесенной сюда из иезуитской церкви в Левене, изображено изгнание из рая с драматической наглядностью и на благородном языке форм. Вторым учеником Фербругтена старшего был Маттеус ван Беверен (1630–1690), лучшее произведение которого – надгробный памятник адмирала Клавдия графа Турн и Таксис (1678) – находится в Нотр-Дам-де-Виктуар в Брюсселе и облечено еще в довольно чистые формы. Третьим учеником Петра Фербругтена был Петер Шемекерс (1640–1714). Мрачный надгробный памятник маркиза Дель Пико, пробуждающегося на саркофаге в ужасе перед двумя скелетами, был перенесен из церкви Цитадели в капеллу Гертруды в церкви Иакова в Антверпене. Возвращаясь к ученикам Аргуса Квеллинуса, мы должны причислить Ромбоута Фергюльста (1624–1696) к голландским скульпторам, так как он остался в Голландии, а Аргуса Квеллинуса младшего (1625–1700), вернувшегося вместе со своим учителем в Антверпен, оставить за этим городом, им украшенным многочисленными церковными изваяниями, лишенными, однако, сильного языка форм его дяди. Его лучшее произведение – надгробный памятник

умершему в 1676 г. епископу Капелло в соборе. Из младших учеников старого Квеллинуса Лодевик Виллемсенс (1630–1702) работал для церкви Иакова в Антверпене, кафедра которой, с евангелистами и символическими фигурами, представляет его лучшую работу, а Габриэль Групелло (1644–1730; сочинение Шааршмидта), к ранним произведениям которого принадлежит еще безыскусственный надгробный памятник умершей в 1677 г. графини Турн и Таксис в Нотр-Дам-де-Виктуар в Брюсселе, в 1695 г. переселился в Дюссельдорф, где выполнил на службе Иоганна Вильгельма, курфюрста пфальцского, барочный бронзовый конный памятник последнего. Одновременно с Дюкенуа в Брюсселе, Квеллинусами в Антверпене работали Федербы в Мехельне. Уже братья Анри и Антуан Федербы (первый 1574–1629, второй 1585–1653) были превосходные, много работавшие скульпторы. Но только сын и ученик Анри, Лука Федерб, впоследствии известный как архитектор, вдохнул новую жизнь и яркое своеобразие не только в мехельнское, но и во все фламандское ваяние. Он появился в Антверпене у Рубенса в 1636 г. и стал его любимым учеником. Среди фламандских зодчих и ваятелей он истинный последователь Рубенса. Традиционный язык форм он объединил цельнее, чем почти все его предшественники, чертою свободного величия, причем заметный привкус барокко не причиняет ей ущерба. Великолепную статую Иакова старшего в брюссельском соборе он выполнил уже в 1636 г., за ней последовала в 1640 г. статуя Симона. В 1651 г. ему было поручено построить надгробную капеллу графов Турн и Таксис в Нотр-Дам-де-Виктуар в Брюсселе, но он передал исполнение отдельных частей Маттеусу ван Беверену и своему ученику Яну ван Делену. Ряд его лучших произведений находится в соборе Ромуальда в Мехельне: от 1665 г. из

черного и белого мрамора главный алтарь, над которым возвышается широко и выразительно исполненная фигура в рост св. Ромуальда; от 1669 г. надгробный памятник архиепископа Антона Крюзена, изображенного на коленях перед воскресшим Христом; от 1675 г. выразительная группа св. Карла Борromeо с чумным больным. Лучшие произведения его находятся в построенной им самим церкви Нотр-Дам-д'Анвик в Мехельне, напоминающей по своему общему плану церковь св. Герона в Кёльне: над входной дверью Мария с младенцем; под куполом два мощных полукруглых рельефа с «Поклонением пастухов» и «Падением Спасителя под тяжестью Креста», выполненные трогательно, живописно и наглядно. Лука Федерб, как ваятель, также имел значительное влияние. Из его учеников, его сын Ян Лука Федерб (1654–1704) был более архитектором и теоретиком, чем ваятелем, Николай ван Векен (1637–1704) исполнил приятную резную исповедальную в церкви Петра и Павла и прекрасную сидячую статую Спасителя 1688 г. в мехельнском соборе; Ян ван Делен (ум. в 1703 г.) пять роскошных исповедален и украшенную аллегорическими фигурами гробницу Жака д'Эннетьер в брюссельском соборе, а Ян Франс Бёкстуинс (1650–1734) визионерское, уже в берниниевском духе, законченное только в XVIII столетии, изображение неба над алтарем с Распятием в церкви св. Жен по ту сторону Диля в Мехельне. Настоящим учеником Бернини в Риме был Жан Делькур из Гауара (1627–1707), с 1657 г. украшавший лютихские церкви эффектными изваяниями. Для его вольной, легкой манеры типичны двенадцать круглых мраморных обрамлений церкви св. Мартина, представляющий основание праздника Тела Христова. Прекрасный бронзовый Христос 1663 г. в соборе показывает его мастером литейщиком, а «Христос во

гробе» (1696) в той же церкви – мастером мягкой и эффектной обработки мрамора. Надгробный памятник епископу Эугену Альберу д'Аламон в Сен Баво в Генте (позднее 1673 г.), с фигурой епископа на коленях перед Мадонной, являющейся ему в стенной нише, с ангелом с мечом в стенной нише за епископом и смертью в виде скелета рядом с ним, принадлежит к самым эффективным и свежим по формам памятникам эпохи. Этого обзора достаточно, чтобы дать представление не только об изобилии и пышности, но также и об однообразии бельгийской соборной скульптуры XVII столетия. При всем однообразии мы замечаем, однако, на протяжении столетия известное развитие, ведущее от строгого к более свободному, от свободного к высокопарному, от высокопарного к более легкому и приятному выражению и исполнению.

3. Бельгийская живопись XVII столетия

Бельгийская живопись в ранний период

В бельгийской живописи периода более заметны национальные самобытные черты, чем в архитектуре и в ваянии. На первом этапе наиболее распространена гравюрная живопись, в которой используется значительное разнообразие сюжетов: религиозных, мифологических, бытовых. Доминирующим центром развития живописи становится Антверпен. Разнообразнее и красочнее, чем фламандское зодчество и ваяние, развертывается в своем пышном расцвете фламандская живопись XVII столетия. Еще яснее, чем в этих искусствах, выступает здесь из смеси северных и южных основ вечно фламандское, как неистребимое национальное достояние. Современная им живопись ни в одной стране не захватывала такой богатой и пестрой области сюжетов. В новых или восстановленных

храмах сотни исполинских барочных алтарей ждали изображений святых, писанных на больших полотнах. Во дворцах и домах обширные стены тосковали по мифологическим, аллегорическим или жанровым станковым картинам; да и портретная живопись, развившаяся в XVI столетии до портрета в натуральный рост, осталась большим искусством в полном смысле слова, соединяя с благородством выражения увлекательную натуральность. Рядом с этой большой живописью, которой Бельгия делилась с Италией и Францией, процветала здесь, продолжая старые традиции, самобытная кабинетная живопись большей частью на маленьких деревянных или медных досках, необычайно богатая, охватившая все imaginable, не пренебрегавшая религиозными, мифологическими или аллегорическими сюжетами, предпочитавшая повседневную жизнь всех классов населения, особенно крестьян, извозчиков, солдат, охотников и моряков во всех ее проявлениях. Разработанные ландшафтные или комнатные фоны этих мелкофигурных картин превращались в руках некоторых мастеров в самостоятельные ландшафтные и архитектурные картины. Этот ряд заканчивают изображения цветов, плодов и животных. Питомникам и зверинцам правящих эрцгерцогов в Брюсселе заморская торговля доставляла чудеса растительного и животного мира. Богатство форм и красок их не могли упустить из вида художники, овладевшие всем. При всем том в Бельгии уже не было почвы для монументальной стеновой живописи. За исключением картин Рубенса в антверпенской иезуитской церкви и немногих церковных серий ландшафтов, великие мастера Бельгии создавали свои большие, написанные на полотне, стенные и плафонные картины для иностранных властителей, а падение брюссельской техники гобеленов, которой участие Рубенса сообщило только временный подъем,

сделало излишним участие других бельгийских мастеров, каковы Иордансы и Тенирсы. Зато бельгийские мастера принимали известное, хотя и не такое глубокое, как голландцы, участие в дальнейшем развитии гравюры и офорта. Голландцы по рождению были даже лучшими граверами до Рубенса, а участие величайших бельгийских живописцев: Рубенсов, Иордансов, ван Дейков, Броуверов и Тенирсов в «живописной гравюре» – офорте, является отчасти лишь побочным делом, отчасти даже сомнительным. Антверпен, богатый нижненемецкий торговый город на Шельде, стал теперь более, чем когда-либо, в полном смысле столицей нижненидерландской живописи. Брюссельская живопись, разве только в ландшафте искавшая самостоятельных путей, стала ветвью антверпенского искусства; даже живопись старых фламандских центров искусства, Брюгге, Гента и Мехельна, жила сначала только своими отношениями к антверпенским мастерским. Но в валлонской части Бельгии, именно в Люгтихе, можно проследить самостоятельное тяготение к итальянцам и французам. Для общей истории фламандской живописи XVII столетия имеют значение, кроме сборников литературных источников ван Мандера, Гоубракена, де Би, ван Гооля и Вейермана, лексиконы Иммерзееля, Крамма и Вурцбаха, сводные, лишь отчасти устаревшие, книги Михиельса, Ваагена, Вотерса, Ригеля и Филиппи. Ввиду преобладающего значения искусства Шельды можно назвать также истории антверпенского искусства ван ден Брандена и Роозеса, требующая, конечно, дополнений и изменений. Относящаяся сюда глава автора этой книги в его и Вольтмана «Истории живописи» уже устарела в деталях. Полной свободы живописного расположения и исполнения, внутреннего единства рисунка и красок, самой плавной широты и силы фламандская живопись XVII столетия

достигла в творческих руках своего великого мастера Петра Пауля Рубенса, сделавшего Антверпен центральным местом вывоза картин для всей Европы. Не было недостатка, однако, и в мастерах, стоявших на переходе между старым и новым направлениями. В национальных реалистических отраслях, с небольшими фигурами на фоне разработанного ландшафта, жили еще только отголоски величия и непосредственности Питера Брейгеля Старшего. Передача ландшафта в переходную эпоху остается в рамках созданного Жилисом ван Конинкслоо «кулисного стиля» с его пучкообразной древесной листвой и обходом трудностей воздушной и линейной перспективы посредством разработки отдельных, чередующихся один за другим, различно окрашенных фонов. Из этого условного стиля исходили и основатели теперешней ландшафтной живописи, антверпенцы, братья Маттеус и Пауль Бриль (1550–1584 и 1554–1626), о ходе развития которых почти ничего неизвестно. Маттеус Бриль появился внезапно как живописец ландшафтных фресок в Ватикане в Риме. После его ранней смерти Пауль Бриль, товарищ своего брата по Ватикану, развил дальше новый в то время нидерландский ландшафтный стиль. Достоверных картин Маттеуса сохранилось немного, тем больше дошло от Пауля о церковных и дворцовых ландшафтах которого в Ватикане, в Латеране и в палатце Роспильози в Санта Чечилия и в Санта Мария Маджоре в Риме я сообщал в других местах. Лишь постепенно переходят они под влияние более свободных, с большим единством выполненных ландшафтов Аннибале Карраччи, к указанному выше уравновешенному переходному стилю. Дальнейшее развитие Бриля, составляющее часть общей истории ландшафтной живописи, отражается в его многочисленных, частью отмеченных годами, маленьких ландшафтах на досках

(1598 г. в Парме, 1600 – в Дрездене, 1601 – в Мюнхене, 1608 и 1624 – в Дрездене, 1609, 1620 и 1624 – в Лувре, 1626 – в Петербурге), обильных по обыкновению деревьями, редко стремящихся передать определенную местность. Во всяком случае Пауль Бриль принадлежит к основателям ландшафтного стиля, из которого выросло искусство Клода Лоррена. В Нидерландах антверпенец Иоссе де Момпер (1564–1644), лучше всего представленный в Дрездене, разрабатывал кулисный стиль Конинкслоо в бойко писанных горных ландшафтах, не особенно богатых деревьями, на которых «три фона», иногда с добавлением освещенного солнцем четвертого, обычно являются во всей своей бурозелено-серо-синей красе. Влияние более старых картин Бриля сказывается на втором сыне Петера Брейгеля Старшего, Яне Брейгеле Старшем (1568–1625), ранее своего возвращения в Антверпен, в 1596 г., работавшего в Риме и Милане. Кривелли и Михель посвятили ему отдельные сочинения. Он писал главным образом маленькие, иногда миниатюрные картинки, производящие впечатление ландшафта даже в тех случаях, когда представляют библейские, аллегорические или жанровые темы. Именно они твердо держатся стиля Конинкслоо с пучковидной листвой, хотя тоньше передают взаимные переходы трех фонов. Характерно для разносторонности Яна Брейгеля то, что он писал ландшафтные фоны для фигурных живописцев, как Бален, фигуры для пейзажистов, как Момпер, цветочные венки для таких мастеров, как Рубенс. Известно его свежее и тонко исполненное «Грехопадение» гаагского музея, в котором Рубенс написал Адама и Еву, а Ян Брейгель ландшафт и животных. Его собственные, обильно оснащенные пестрой народной жизнью ландшафты, еще не особенно выразительно передающие небо с его облаками, представляют преимущественно

орошаемый реками холмистые местности, равнины с ветряными мельницами, деревенские улицы с трактирными сценами, каналы с лесистыми берегами, оживленные проселки на лесистых высотах и лесные дороги с дровосеками и охотниками, живо и верно наблюдаемыми. Ранние картины его кисти можно видеть в миланской Амброзиане. Всего богаче он представлен в Мадриде, хорошо в Мюнхене, Дрездене, Петербурге и Париже. Особенное значение в смысле искания новых путей имела его живопись цветов, в высшей степени убедительно передававшая не только всю прелесть форм и яркость красок редких цветов, но также и их сочетания. Картинами цветов его кисти обладают Мадрид, Вена и Берлин. Из его сотрудников мы не должны пропустить Гендрика ван Балена (1575–1632), учителем которого считается второй учитель Рубенса, Адам ван Ноорт. Его алтарные картины (напр. в церкви Иакова в Антверпене) невыносимы. Прославился он своими маленькими, гладко писанными, слащавыми картинами на досках с содержанием преимущественно из античных басен, например «Пир богов» в Лувре, «Ариадна» в Дрездене, «Сбор манны» в Брауншвейге, но его картинам этого рода также не хватает художественной свежести и непосредственности. Описанный выше ландшафтный стиль переходного времени продолжался, впрочем, у слабых подражателей до начала XVIII столетия. Здесь можно отметить только сильнейших мастеров этого направления, перенесших его в Голландию, Давид Винкбоонс из Мехельна (1578–1629), переселившийся из Антверпена в Амстердам, писал свежие лесные и деревенские сцены, при случае также библейские эпизоды в ландшафтной обстановке, но всего охотнее храмовые праздники перед деревенскими корчмами. Его лучшие картины в Аугсбурге, Гамбурге, Брауншвейге, Мюнхене, Петербурге довольно

непосредственно наблюдаемы и не без силы написаны цветистыми красками. Рёлант Савери из Куртрэ (1576–1639), которому Курт Эразмус посвятил с любовью написанное исследование, изучил на службе у Рудольфа II немецкие лесистые горы, после чего поселился как живописец и офортист сначала в Амстердаме, затем в Утрехте. Свои пронизанные светом, постепенно сливающие три плана, но несколько сухие по исполнению, горные, скалистые и лесные ландшафты, с которыми можно хорошо ознакомиться в Вене и Дрездене, он уснащал живыми группами диких и ручных животных в сценах охоты, в изображениях рая и Орфея. Он принадлежит также к наиболее ранним самостоятельным живописцам цветов. Адам Виллаертс из Антверпена (1577, ум. после 1649 г.), переселившийся в 1611 г. в Утрехт, был представителем морского пейзажа этого переходного стиля. Его береговые и морские виды (напр. в Дрездене, у Вебера в Гамбурге, в галерее Лихтенштейна) еще сухи по рисунку волн, еще грубы в изображении корабельной жизни, но подкупают честностью своего отношения к природе. Наконец, Александр Керринкс из Антверпена (1600–1652), перенесший свое фламандское ландшафтное искусство в Амстердам, в картинах с его подписью еще всецело следует Конинксло, но в более поздних картинах Брауншвейга и Дрездена, очевидно, находится под влиянием буровой голландской тональной живописи ван Гойена. Он принадлежит, таким образом, к переходным мастерам в полнейшем смысле слова. Из антверпенских мастеров этого пошиба, оставшихся дома, Себастиан Вранкс (1573–1647) обнаруживает несомненные успехи как пейзажист и живописец лошадей. Он тоже изображает листву в виде пучков, всего чаще висячих, как у березы, но сообщает ей более естественную связь, придает воздушному тону новую ясность и

умеет сообщить жизненный характер действиям уверенно и связно написанных коней и всадников своих батальных и разбойничьих сцен, которые можно видеть, например, в Брауншвейге, Ашаффенбурге, Роттердаме и у Вебера в Гамбурге. Наконец, в архитектурной живописи еще в XVI столетии развивается, по путям Стеенвика Старшего, переходный стиль, состоящий в постепенной замене буквенного следования природе художественной прелестью, сын его Гендрик Стеенвик Младший (1580–1649), переселившийся в Лондон, а рядом с ним, главным образом, Петер Неффс Старший (1578–1656), внутренние виды церквей которого можно найти в Дрездене, Мадриде, Париже и Петербурге.

Вклад Рубенса в бельгийское искусство

Петер Пауль Рубенс считается величайшим художником как Бельгии, так и всего мира. Именно он сформировал облик национальной живописи, задав направление развития для своих учеников и последователей. Как и большинство других художников, свой творческий путь Рубенс начал с обучения в Италии; по возвращении на родину он стал придворным живописцем правящего дома. Петер Пауль Рубенс (1577–1640) – солнце, вокруг которого вращается все бельгийское искусство XVII столетия, но вместе с тем одно из великих светил общеевропейского искусства этого периода. Вопреки всем итальянским барочным живописцам, он главный представитель барокко в живописи. Полнота форм, свобода движений, господство над массами, придающая живописности барочному стилю архитектуры, в картинах Рубенса отрешаются от тяжести камня и при опьяняющей роскоши красок получают самостоятельное, новое право на существование.

Мощью отдельных форм, величиим композиции, расцветшей полнотой света и красок, страстью жизни в передаче внезапных действий, силой и огнем в возбуждении телесной и душевной жизни своих мясистых мужских и женских, одетых и неодетых фигур он превосходит всех других мастеров. Белизною сияет роскошное тело его белокурых женщин с полными щеками, пухлыми губами и веселой улыбкой. Обожженная солнцем, светится кожа его богатырей мужчин, а смелый выпуклый лоб их оживляется мощным изгибом бровей. Его портреты самые свежие и здоровые, а не самые индивидуальные и интимные для своего времени. Диких и ручных животных никто не умел воспроизводить так жизненно, как он, хотя по недостатку времени он в большинстве случаев предоставлял изображать их на своих картинах помощникам. В ландшафте, выполнение которого он также поручал помощникам, он видел прежде всего общий эффект, обусловленный атмосферной жизнью, но и сам писал, даже в преклонном возрасте, удивительные ландшафты. Его искусство охватывало весь мир духовных и физических явлений, всю сложность прошлого и настоящего. Алтарные картины и снова алтарные картины писал он для церкви. Портреты и портреты писал он преимущественно для себя и своих друзей. Мифологические, аллегорические, исторические изображения и охотничьи сцены создавал он для великих мира сего. Ландшафтные и жанровые картины были случайными побочными работами. Заказы градом сыпались на Рубенса. По крайней мере две тысячи картин вышли из его мастерской. Большой спрос на его искусство вызывал частое повторение целых картин или их отдельных частей руками его учеников и помощников. В зените своей жизни он и собственноручные картины предоставлял обыкновенно подмалевывать помощникам.

Между его собственноручными произведениями и картинами мастерской, для которых он давал только наброски, имеются все переходы. При всем сходстве основных форм и основных настроений его собственноручные картины обнаруживают значительные изменения стиля, такие же, как у многих его современников, от твердой пластической моделировке и густого, тяжелого письма к более легкому, свободному, светлому исполнению, к более оживленным очертаниям, к более мягкой, воздушной моделировке и к полной настроенности, озаренной цветистыми красками тональной живописи. Во главе новейшей литературы о Рубенсе стоит широко задуманный сборный труд Макса Роозеса: «Произведения Рубенса» («L'oeuvre de Rubens» (1887–1892). Лучшие и важнейшие биографические работы принадлежат Роозесу и Михелю. Сводные работы, после Ваагена, издали также Якоб Бурхардт, Роберт Фишер, Адольф Розенберг и Вильгельм Боде. Отдельные вопросы о Рубенсе разбирали Рюеленс, Вольтман, Ригель, Гёлер фон Равенсбург, Гросман, Риманс и другие. Рубенсом, как гравером, занимались Гиманс и Фооргельм-Шнефогт. Рубенс родился в Зигене, близ Кёльна, от уважаемых антверпенцев и получил свое первое художественное воспитание в городе своих отцов у Тобиаса Верхегта (1561–1631), посредственного ландшафтного живописца переходного стиля, затем учился четыре года у Адама ван Ноорта (1562–1641), одного из средних мастеров манерного итализма, как теперь известно, а затем работал еще четыре года у Отто ван Веена, богатого на выдумки, пустого по формам ложного классика, к которому сначала тесно примкнул и в 1598 г. стал цеховым мастером. Трех учителям Рубенса Габердицль посвятил в 1908 г. обстоятельные статьи. Нельзя установить с уверенностью ни одной картины раннего антверпенского периода Рубенса. От

1600 до 1608 г. он жил в Италии; сначала в Венеции, потом преимущественно на службе у Винченцо Гонзага в Мантуе. Но уже в 1601 г. он написал в Риме для трех алтарей церкви Санта Кроче ин Джерузалемме «Обретение Креста», «Венчание терновым венцом» и «Воздвижение Креста». Эти три картины, принадлежащие теперь капелле больницы в Грассе, в Южной Франции, обнаруживают еще ищущий себя, находящийся еще под влиянием копий с Тинторетто, Тициана и Корреджо, но уже исполненный самостоятельного стремления к силе и движению, стиль его первого итальянского периода. С поручением от своего князя отправился молодой мастер в 1603 г. в Испанию. Из написанных им там картин фигуры философов Гераклита, Демокрита и Архимеда в мадридском музее обнаруживают еще напыщенные, несамостоятельные формы, но и сильное влечение к психологической глубине. Вернувшись в Мантую, Рубенс написал большой трехчастный алтарный образ, средняя картина которого, с поклонением семьи Гонзага св. Троице, сохранилась в двух частях в мантуанской библиотеке, а из широких, обильных фигурами боковых картин, показывающих все растущую силу форм и действия масс, «Крещение Христа» попало в антверпенский музей и «Преображение» в музей Нанси. Затем в 1606 г. мастер снова написал в Риме для Къеза Нуова великолепный, уже исполненный рубенсовской мощи в своих залитых светом фигурах, запрестольный образ «Успения св. Григория», принадлежащий ныне гренобльскому музею, а в Риме замещенный уже в 1608 г. тремя другими, ничуть не лучшими картинами того же мастера. Яснее напоминает манеру Караваджо эффектное «Обрезание Христа» 1607 г. в Сант Амброджо в Генуе. Впрочем, такие исследователи, как Роозес и Розенберг, относят к итальянскому периоду мастера, когда он копировал

произведения Тициана, Тинторетто, Корреджо, Караваджо, Леонардо, Микеланджело и Рафаэля, еще ряд картин его кисти, по-видимому, однако, написанных позднее. Большие, происходящие из Мантуи, сильные по формам и краскам, аллегории порока и добродетели в Дрездене, если и не написаны, как думает вместе с нами Михель, около 1608 г. в Мантуе, то мы скорее допускаем вместе с Боде, что они явились по возвращении Рубенса на родину, чем с Роозесом, что они написаны до его итальянского путешествия в Антверпен. Уверенно рисованный и пластично моделированный образ Иеронима в Дрездене также обнаруживает своеобразную рубенсовскую манеру, быть может, даже слишком выработанную для его итальянского периода, к которому мы и теперь относим эту картину. По возвращении Рубенса в 1608 г. в Антверпен, уже в 1609 г. он был назначен придворным живописцем Альбрехта и Изабеллы, а его стиль, уже самостоятельный, быстро развился до грандиозной силы и величия. Загроможденным по композиции, беспокойным в очертаниях, неровным в световых эффектах является его «Поклонение волхвов» (1609–1610) в Мадриде, отмеченное, однако, мощным движением. Полон жизни и страсти, могуч по мускулистой моделировке тел его знаменитый трехчастный образ «Воздвижение Креста» в антверпенском соборе. Более сильные итальянские воспоминания сказываются в одновременных мифологических картинах, каковы Венера, Амур, Вакх и Церера в Касселе, и дебелий скованный Прометей в Ольденбурге. Характерными образчиками портрета больших размеров этой эпохи являются ландшафтно выполненные портреты Альбрехта и Изабеллы в Мадриде и великолепная мюнхенская картина, представляющая в беседке из жимолости самого мастера с его молодой женой, Изабеллой Брант, привезенной им в 1609 г. на родину,

несравненное изображение спокойного чистого счастья любви.



Рис. 148. Автопортрет Рубенса с женой Изабеллой Брант, в Мюнхенской Пинакотеке. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Дальнейший полет искусство Рубенса обнаружило между 1611 и 1614 гг. Огромная картина «Снятия с Креста» с величественными «Посещением Марией Елизаветы» и «Введением во храм» на створках, в антверпенском соборе, считается первым произведением, в котором мастер довел до полного развития свои типы и свой способ письма. Чудесна страстная жизненность отдельных движений, еще чудеснее проникновенная сила живописного исполнения. Мифологические картины, как «Ромул и Рем» в Капитолийской

галерее, «Фавн и Фавна» в галерее Шёнборна в Вене также принадлежат этим годам. Живопись Рубенса в 1613 и 1614 г., уверенную в композиции, с ясно определенными формами и красками, представляют некоторые картины, помеченные в виде исключения его именем и годом исполнения. Таковы – чистая по формам, прекрасная по краскам картина «Юпитер и Каллисто» (1613), полное волшебного света «Бегство в Египет» в Касселе, «Озябшая Венера» (1614) в Антверпене, патетическое «Оплакивание» (1614) в Вене и «Сусанна» (1614) в Стокгольме, тело которой, без сомнения, приятнее и лучше понято, чем слишком роскошное тело его более ранней Сусанны в Мадриде; по способу живописи к этим картинам примыкают и мощные символические изображения одинокого распятого Христа на фоне потемневшего неба в Мюнхене и Антверпене.

Расцвет творчества Рубенса и его наследие

На пике творчества Рубенса его популярность крайне высока. Для выполнения огромного количества заказов он использует помощь учеников, к которым относятся Брейгель, Снейдерс, Вильденс, Ван Дейк – будущие выдающиеся мастера. После себя Рубенс оставил более двух тысяч картин, которые стали достоянием многих стран. С этого времени заказы до того нагромождаются в мастерской Рубенса, что он дает своим помощникам более заметное участие в исполнении своих картин. К старейшим, кроме Яна Брейгеля, принадлежит выдающийся живописец животных и плодов Франс Снейдерс (1579–1657), по словам самого Рубенса написавший орла на упомянутой выше ольденбургской картине с Прометеем, и бойкий пейзажист Ян Вильденс (1586–1653), работавший с 1618 г. для Ру-

бенса. Самым замечательным сотрудником был Антон ван Дейк (1599–1641), позднее ставший самостоятельной величиной. Во всяком случае, сделавшись в 1618 г. мастером, он был до 1620 г. правой рукой Рубенса. Собственноручные картины Рубенса этих годов противопоставляют, обыкновенно, голубоватые полутени тела красновато-желтым световым пятнам, тогда как картины с ясно установленным сотрудничеством Ван Дейка отличаются равномерной теплой светотенью и более нервной живописной передачей. К числу их принадлежат шесть больших, с воодушевлением написанных изображений из жизни римского консула Деция Муса, во дворце Лихтенштейна в Вене, картоны которых Рубенс в 1618 г. выполнил для тканых ковров (сохранившиеся экземпляры находятся в Мадриде), и большие декоративные плафонные картины (1620) иезуитской церкви в Антверпене, не дошедшие до нас (сохранились только наброски в различных собраниях), а некоторые из эффектных по композиции, со множеством фигур запрестольных образов этой церкви, «Чудо св. Ксаверия» и «Чудо св. Игнатия», спасены венским Придворным музеем. Не подлежит сомнению сотрудничество Ван Дейка также в огромном Распятии в Антверпене, на котором Лонгин верхом на коне прободает копьём бок Спасителя, в Мадонне с кающимися грешниками в Касселе, а по Боду также в мюнхенском «Троицыне дне» и в берлинском «Лазар», по Роозесу же и в драматической охоте на льва и в не менее драматическом, страстном и быстром похищении дочерей Левкиппа в Мюнхене. Все эти картины блещут не только смелой мощью рубенсовской композиции, но и проникающей тонкостью чувства живописи Ван Дейка. В числе собственноручных картин, написанных в главных частях самим Рубенсом между 1615 и 1620 гг., находятся и лучшие религиозные картины – полны кипучих,

волнующихся массовых движений «Страшный суд» в Мюнхене и полное внутреннее одушевления «Успение Богоматери» в Брюсселе и в Вене, а также мастерские мифологические картины, роскошные «вакханалии» и изображения «Фиазоса» в Мюнхене, Берлине, Петербурге и Дрездене, в которых мощь бытия через край чувственной радости жизни, переведенной с римского на фламандский, по-видимому, впервые достигает полного выражения. «Битва амазонок» в Мюнхене (около 1620 г.), творение недостижимое в смысле живописной передачи самой неистовой свалки и битвы, хотя и написанное в небольшом размере, примыкает сюда же. Затем следуют голые дети в натуральную величину, как превосходные «путти» с гирляндой плодов в Мюнхене, далее бурные охотничьи сцены, охоты на льва, из которых лучшая в Мюнхене, и охоты на кабана, из которых лучшая висит в Дрездене. Затем следуют первые ландшафтные картины с мифологическими добавлениями, например, полное настроения «Кораблекрушение Энея» в Берлине, или же с натуральными околичностями, каков лучезарный римский ландшафт с руинами в Лувре (около 1615 г.) и полные жизни ландшафты «Лето» и «Зима» (около 1620 г.) в Виндзоре. Величественно переданные, широко и правдиво написанные без намеков на старую манерность, освещенные полным светом всяческих небесных проявлений, они стоят как межевые столбы в истории ландшафтной живописи.

Ясно, величаво, мощно выступают, наконец, портреты Рубенса этого пятилетия. Мастерское произведение его автопортрет в Уффизи, великолепна его портретная группа «Четыре философа» в палатце Питти. В расцвете своей красоты является его супруга Изабелла на благородных портретах Берлина и Гааги. Около 1620 г. был написан также изумительный, овеянный нежнейшей

светотенью портрет Сусанны Фурман в шляпе с пером в лондонской Национальной галерее.



Рис. 149. «Битва амазонок» в Мюнхенской Пинакотеке.
По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Знаменитые мужские портреты мастера этих годов можно видеть в Мюнхене и в галерее Лихтенштейна. Насколько страстно изображал Рубенс эпизоды из Священной мировой истории, охотничьи сцены и даже ландшафты, настолько же спокойно писал он свои портретные фигуры, умея передать их телесную оболочку с монументальной мощью и правдой, но не пытаясь одухотворить внутренне, схваченные лишь в общем, черты лица. Ван Дейк оставил Рубенса в 1620 г., а его жена Изабелла Брант умерла в 1626 г. Новым толчком для его искусства была вторичная женитьба на молодой, прекрасной Елене Фурман, в 1630 г. Впрочем, толчками послужили также его художественные и дипломатические поездки в Париж (1622, 1623, 1625), в Мадрид (1628, 1629) и в Лондон (1629, 1630). Из двух

больших исторических серий с аллегориями, 21 огромная картина из жизни Марии Медичи (историю их написал Гросман) принадлежат теперь к лучшим украшениям Лувра. набросанные мастерской рукой Рубенса, подмалеванные его учениками, законченные им самим, эти исторические картины наполнены множеством современных портретов и аллегорических мифологических фигур в духе современного барокко и представляют такую массу отдельных красот и такую художественную гармонию, что навсегда останутся лучшими произведениями живописи XVII столетия. Из серии картин жизни Генриха IV французского две полузаконченные попали в Уффици; эскизы к другим хранятся в разных собраниях. Девять картин, прославляющих Иакова I английского, которыми Рубенс спустя несколько лет украсил плафонные поля парадной залы в Уайт-Холле, почерневшие от лондонской копоти, неузнаваемы, но и сами по себе не принадлежат к самым удачным произведениям мастера. Из религиозных картин, написанных Рубенсом в двадцатых годах, большое пламенное «Поклонение волхвов» в Антверпене, законченное в 1625 г., снова обозначает поворотный пункт в его художественном развитии своей более свободной и широкой кистью, более легким языком форм и более золотистым, воздушным колоритом. Светлое, воздушное «Успение Марии» антверпенского собора было готово в 1626 г. Затем следуют живописное, свободное «поклонение волхвов» в Лувре и «Воспитание Девы Марии» в Антверпене. В Мадриде, где мастер снова изучал Тициана, его колорит стал более богатым и «цветистым». «Мадонна» с поклоняющимися ей святыми в церкви августинцев в Антверпене есть более барочное повторение Тициановой Мадонны-Фрари. Осмысленно переработанная часть «Триумфа Цезаря» Мантеньи, находившаяся в 1629 г. в Лондоне

(теперь в Национальной галерее), судя по ее письму, также могла возникнуть только после этого времени. Это десятилетие особенно богато большими портретами мастера. Постаревшей, но еще полной согревающей миловидности является Изабелла Брант на прекрасном портрете Эрмитажа; уже более резкие черты представляет портрет в Уффици. К прекраснейшим и самым красочным принадлежит двойной портрет его сыновей в галерее Лихтенштейна. Знаменит выразительный портрет Каспара Геваэрта за письменным столом, в Антверпене. А сам постаревший мастер является перед нами с тонкой дипломатической улыбкой на устах на прекрасном погрудном портрете галереи Аремберга в Брюсселе.



Рис. 150. «Поклонение волхвов». Картина Рубенса в Лувре.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Последнее десятилетие, выпавшее на долю Рубенса (1631–1640), стояло под звездой его возлюбленной второй жены Елены Фурман, которую он писал во всех видах и которая служила ему натурой для религиозных и мифологических картин. Ее лучшие портреты кисти Рубенса принадлежат к самым прекрасным женским портретам в мире: поясные, в богатом платье, в шляпе с пером, в натуральную величину, сидя, в роскошном, открытом на груди платье, в малом виде, рядом с мужем на прогулке в саду – она является в мюнхенской Пинакотеке; нагая, лишь отчасти прикрытая меховой мантией – в венском Придворном музее; в костюме для гуляния в поле в Эрмитаже; со своим первенцем на помочах, под руку с мужем, а также на улице, сопровождаемая пажем, – у барона Альфонса Ротшильда в Париже. Самые значительные церковные произведения этой цветущей, лучезарной поздней эпохи мастера – величественный и спокойный по композиции, сияющий всеми цветами радуги, алтарь св. Ильдефонса с мощными фигурами жертвователей на створках венского Придворного музея и великолепный запрестольный образ в собственной надгробной капелле Рубенса в церкви Иакова в Антверпене, со святыми города, написанными с близких мастеру лиц. Более простые произведения, как то: св. Цецилия в Берлине и пышная Вирсавия в Дрездене – не уступают им по тону и краскам. К драгоценным мифологическим картинам этого периода принадлежат блистающие суды Париса в Лондоне и Мадриде; а какой страстной жизненностью дышит охота Дианы в Берлине, как сказочно роскошен праздник Венеры в Вене, каким волшебным светом озарены Орфей и Эвридика в Мадриде! Подготовительными для этого рода картин являются некоторые жанровые изображения мастера. Так, характером мифологического жанра запечатлен дерзко чувственный, в натуральную величину, «Час свидания» в Мюнхене.



Рис. 151. «Сад любви». Картина Рубенса в Мадриде.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Прообразами всех светских сцен Ватто являются знаменитые, с летающими божками любви, картины, называемые «Садами любви», с группами роскошно одетых влюбленных парочек на празднике в саду. Одним из лучших произведений этого рода владеет барон Ротшильд в Париже, другим мадридский музей. Важнейшие жанровые картины с небольшими фигурами из народной жизни, написанные Рубенсом, это – величавый и жизненный, чисто рубенсовский крестьянский танец в Мадриде, наполовину ландшафтный турнир перед рвом замка, в Лувре, и ярмарка в том же собрании, мотивы которых напоминают уже Тенирса. Большинство настоящих ландшафтов Рубенса также принадлежит последним годам его жизни: таков сияющий ландшафт с Одиссеем в палатце Питти, таковы новые по замыслу ландшафты, художественно поясняющие простым и широким изображением окрестности ту плоскую местность, в которой находилась дача

Рубенса, и с величественной, полной настроения передачей изменений неба. К самым прекрасным принадлежат огненный закат солнца в Лондоне и ландшафты с радугой в Мюнхене и Петербурге. За что бы ни брался Рубенс, он все превращал в блистающее золото; и тот, кто приходил в соприкосновение с его искусством, как сотрудник или последователь, не мог уже вырваться из его заколдованного круга.

Ван Дейк: раннее творчество

Антон Ван Дейк был самой значительной фигурой среди учеников Рубенса. Как и прочие художники, свою карьеру он начал в Италии, после чего работал с Рубенсом. Его ранние произведения во многом близки к стилю его учителя. Ван Дейк преимущественно пишет картины на религиозные темы, а также портреты исторических личностей. Из многочисленных учеников Рубенса только Антон ван Дейк (1599–1641) – свет которого, конечно, относится к свету Рубенса, как лунный к солнечному – достигает небес искусства озаренной блеском головой. Хотя настоящим учителем его считается Бален, но сам Рубенс называл его своим учеником. Во всяком случае его юношеское развитие, насколько оно нам известно, находилось под влиянием Рубенса, от которого он никогда не отступает вполне, но, соответственно своему более впечатлительному темпераменту, перерабатывает в более нервную, нежную и тонкую в живописи и менее сильную в рисунке манеру. Многолетнее пребывание в Италии окончательно превратило его в живописца и мастера красок. Изобретать и драматически обострять живое действие было не его дело, но он умел на своих исторических картинах ставить фигуры в ясно продуманные отношения друг к другу и сообщать своим портретам такие

тонкие черты общественного положения, что сделался любимым живописцем вельмож своего времени. Новейшие сводные работы о ван Дейке принадлежат Михиельсу, Гиффрею, Кусту и Шефферу. Отдельные страницы его жизни и искусства пояснили Вибираль, Боде, Гиманс, Роозес, Лау, Менотти и автор этой книги. Еще и теперь спорят о разграничении различных периодов времени жизни, стоявших в связи, главным образом, с путешествиями. По новейшим исследованиям он работал до 1620 года в Антверпене, в 1620–1621 в Лондоне, в 1621–1627 в Италии, преимущественно в Генуе, с перерывом от 1622 до 1623 г., проведенных, как показал Роозес, вероятно на родине, в 1627–1628 в Голландии, затем опять в Антверпене, а с 1632 г. в качестве придворного живописца Карла I в Лондоне, где умер в 1641 г., при чем в течение этого периода, в 1634–1635 был в Брюсселе, в 1640 и 1641 в Антверпене и Париже. Едва ли найдутся ранние произведения Ван Дейка, в которых не было бы заметно влияние Рубенса. Даже его ранние апостольские серии уже обнаруживают следы рубенсовской манеры. Из них некоторые оригинальные головы сохранились в Дрездене, другие в Алторпе. К числу религиозных картин, писанных Ван Дейком по собственному замыслу, на свой страх и риск, с 1618 по 1620 г., пока находился на службе у Рубенса, принадлежат «Мученичество св. Себастиана», с перегруженной по-старому композицией «Оплакивание Христа» и «Купающаяся Сусанна» в Мюнхене, «Фома в Петербурге», «Медный змий» в Мадриде. Ни одна из этих картин не может похвалиться безупречной композицией, но они хорошо написаны и цветисты по краскам. Живописен и глубоко в душе прочувствован дрезденский «Иероним», представляющий яркую противоположность соседнему более спокойному и грубо написанному Иерониму Рубенса. Затем следуют:

«Поругание Христа» в Берлине, самая сильная и выразительная из этик полурубенсовских картин, и прекрасный по композиции, без сомнения набросанный Рубенсом, «Св. Мартин» в Виндзоре, сидя на коне, протягивающий плащ нищему. Упрощенное и более слабое повторение этого Мартина в церкви Савентем стоит ближе к позднейшей манере мастера. Великим художником является Ван Дейк в эту рубенсовскую эпоху, особенно в своих портретах. Некоторые из них, соединяющие известные преимущества обоих мастеров, приписывались в XIX столетии Рубенсу, пока Бодде не вернул их Ван Дейку. Они индивидуальнее в отдельных чертах, нервнее в выражении, мягче и глубже по письму, чем одновременные портреты Рубенса. К старейшим из этих полурубенсовских портретов Ван Дейка принадлежат оба погрудные портрета пожилой супружеской четы 1618 г. в Дрездене, к самым прекрасным – полуфигуры двух супружеских чет в галерее Лихтенштейна: женщина с золотой шнуровкой на груди, господин, натягивающий перчатки, и сидящая перед красной занавеской дама с ребенком на коленях, в Дрездене. Великолепная Изабелла Брант Эрмитажа принадлежит ему же, а из луврских двойной портрет предполагаемого Жана Грюссе Ришардо и стоящего рядом с ним его сынишки. Из двойных портретов известны стоящие рядом супруги – портрет Франса Снейдерса и его жены с очень принужденными позами, Яна де Ваель и его супруги в Мюнхене, наиболее живописный. Наконец, на юношеских автопортретах мастера, со вдумчивым, самоуверенным взглядом, в Петербурге, Мюнхене и Лондоне, уже самый возраст его, лет двадцать, указывает на ранний период.



Рис. 152. «Господин, натягивающий перчатку». Картина Ван Дейка в Дрезденской галерее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Из религиозных картин, написанных Ван Дейком между 1621–1627 гг. в Италии, на юге остались прекрасная, внушенная Тицианом, сцена с «Монетой Петра» и «Мария с младенцем», в пламенном ореоле, в палаццо Бианко, напоминающей Рубенса, «Распятие» в королевском дворце в Генуе, нежно прочувствованное в живописном и духовном отношениях, «Положение во гроб» галереи Боргезе в Риме, томная голова Марии в палаццо Питти, великолепное, сияющее красками святое семейство в туринской Пинакотеке и мощный, но довольно манерный запрестольный образ Мадонны дель Розарио в Палермо с удлиненными фигурами. Из

светских картин упомянем здесь только о прекрасной, в духе Джорджоне картине, изображающей три возраста жизни в городском музее в Виченце и простую по композиции, но пламенно написанную картину «Диана и Эндимион» в Мадриде. Уверенный, твердый и вместе с тем нежный, моделирующий в темной светототени мазок и глубокий, насыщенный, стремящийся к единству настроения колорит итальянских голов мастера проявляются и в его итальянских, особенно генуэзских портретах. Написанный в смелом ракурсе, почти лицом к зрителю, конный портрет Антонио Джулио Бриньоле Сале, размахивающего в знак приветствия шляпой в правой руке, находящийся в палаццо Росси в Генуе, был истинным показателем нового пути. Благородные, с баручными колоннами и драпировками на заднем фоне, портреты синьоры Джеронимы Бриньоле Сале с ее дочерью Паолой Адорио в темно-голубом шелковом платье с золотыми вышивками и молодого человека в одежде знатного лица, того же собрания, стоят на высоте абсолютного портретного искусства. К ним примыкают портреты маркизы Дураццо в светло-желтом шелковом камчатном платье, с детьми, перед красной занавесью, оживленный групповой портрет трех детей с собачкой и благородный портрет мальчика в белом платье, с попугаем, хранящиеся в палаццо Дураццо Паллавичини. В Риме Капитолийская галерея обладает очень жизненным двойным портретом Луки и Корнелиса де Ваель, во Флоренции в палаццо Питти находится одухотворенный выразительный портрет кардинала Джулио Бентиволио. Другие портреты итальянского периода ван Дейка попали за границу. Одним из самых прекрасных владеет Пирпонт Морган в Нью-Йорке, но их можно найти также в Лондоне, Берлине, Дрездене и Мюнхене.

Ван Дейк: поздний период

После окончания обучения, Ван Дейк работает в Бельгии, Голландии, затем становится придворным живописцем короля Карла I в Лондоне, где работает до конца жизни. Художник достиг особого мастерства в гравировальной живописи, создав большое количество портретов современников.



Рис. 153. «Отдых во время бегства». Картина Ван Дейка в Мюнхенской Пинакотеке. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Чрезвычайно плодотворным оказалось пятилетие (1627–1632), проведенное мастером на родине по возвращении из Италии, Большие, полные движения за-престольные образы, каковы мощные Распятия в церкви св. Жен в Дендермонде, в церкви Михаила в

Гекте, и в церкви Ромуальда в Мехельне, и к ним примыкающие «Воздвижение Креста» в церкви св. Жен в Куртрэ, не так хорошо представляют его, как полные внутренней жизни произведения, к которым мы относим Распятие с предстоящими в лильском музее, «Отдых во время бегства» в Мюнхене и полные чувства отдельные Распятия в Антверпене, Вене и Мюнхене. Это картины, переводящие образы Рубенса с героического языка на язык чувства. К прекраснейшим картинам этого периода принадлежат Мадонна с коленопреклоненной четой жертвователей в ангелами, сыплющими цветы, в Лувре, Мадонна со стоящим младенцем Христом в Мюнхене и полные настроения «Плачи над Христом» в Антверпене, Мюнхене, Берлине и Париже. Мадонны и оплакивания вообще были любимыми темами Ван Дейка. Он редко брался за изображения языческих богов, хотя его «Геркулес на распутье» в Уффици, изображения Венеры, вулкана, в Вене и Париже показывают, что он до некоторой степени умел с ними справляться. Он остался главным образом портретистом. От этого пятилетия сохранилось около 150 портретов его кисти. Черты лиц их еще резче, в типично изящных, малоподвижных руках еще меньше выражения, чем в итальянских картинах его в том же роде. К их осанке прибавилось несколько более аристократической непринужденности, а в более холодном колорите явилось более тонкое общее настроение. Одежда обыкновенно падает легко и свободно, но вещественно. К прекраснейшим из них, написанным в натуральную величину, принадлежат характерные портреты правительницы Изабеллы в Турине, в Лувре и в галерее Лихтенштейна, Филиппа де Руа и его супруги в собрании Уоллеса в Лондоне, двойные портреты господина и дамы с ребенком на руках в Лувре и в готском музее и еще несколько

портретов господ и дам в Мюнхене. К самым выразительным поясным и поколенным мы относим портреты епископа Мульдеруса и Мартена Пепина в Антверпене, Адриана Стевенса и его жены в Петербурге, графа Ван ден Берга в Мадриде, и каноника Антонио де Тассис в галерее Лихтенштейна. Томно смотрит органист Либерти, скучными выглядят скульптор Колин де Ноле, его супруга и их дочка на портретной группе в Мюнхене.



Рис. 154. «Дети Карла I». Картина Ван Дейка в Виндзоре.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Благородной живописной осанкой отличаются в особенности портреты господина и дамы в Дрездене и Марии Луизы де Тассис в галерее Лихтенштейна. Влияние ван Дейка на всю портретную живопись его времени, особенно английскую и французскую, было громадно; однако естественной характеристикой и внутренней правдой его портреты не могут равняться с портретами его современников Веласкеса и Франса

Гальса, чтобы не называть других. При случае, впрочем, Ван Дейк брался и за гравировальную иглу. Известны 24 легко и с большим смыслом выполненных листа его работы. С другой стороны, он поручил другим граверам воспроизвести большую серию нарисованных им, написанных в одном сером тоне маленьких портретов знаменитых современников. В полном собрании эта «Иконография ван Дейка» в ста листах появилась только после его смерти.

Как придворный живописец Карла I Ван Дейк в течение последних восьми лет своей жизни мало писал религиозные и мифологические картины. Все же к этому позднему времени мастера относятся несколько лучших картин, написанных во время его непродолжительного пребывания в Нидерландах, – это было последнее и самое живописное изображение «Отдыха на пути в Египет», с хороводом ангелов и летящими куропатками, теперь в Эрмитаже, самое зрелое и самое прекрасное «Оплакивание Христа» в антверпенском музее, не только ясное, спокойное и трогательное по композиции и проникнутое выражением истинной скорби, но и по краскам, своим прекрасным аккордам голубого, белого и темно-золотистого представляющее мастерское, чарующее произведение. Затем следуют чрезвычайно многочисленные портреты английского периода. Правда, его головы становятся под влиянием лондонского придворного типа все более похожими на маски, его руки все менее выразительными; зато платья все утонченнее и вещественнее по письму, краски, серебристый тон которых лишь постепенно начал блекнуть, все более выпрыгают в нежной прелести. Конечно, и ван Дейк устроил в Лондоне мастерскую с крупным производством в которой занимались многочисленные ученики Семейный портрет в Виндзоре, изображающий сидящую королевскую чету с двумя детьми и собачкой, довольно слабая показная вещь. С

большим вкусом написан находящийся там же конный портрет короля перед триумфальной аркой, еще живописнее его конный портрет в Национальной галерее, действительно живописен восхитительный портрет сошедшего с лошади короля в охотничьем костюме в Лувре. Из портретов королевы Генриетты Марии работы ван Дейка принадлежащий лорду Нортбруку в Лондоне и изображающий королеву с ее карликами на террасе в саду относится к самым свежим и ранним, а находящийся в дрезденской галерее при всем его благородстве, к самым слабым и поздним. Знамениты различные портреты детей английского короля, принадлежащие к привлекательнейшим шедеврам ван Дейка. Прекраснейшими из портретов трех королевских детей обладают Турин и Виндзор, но всех роскошнее и милевиднее виндзорский портрет с пятью детьми короля, с большой и маленькой собаками. Из остальных многочисленных портретов Ван Дейка в Виндзоре портрет леди Венеции Дигби своими аллегорическими добавлениями в виде голубей и божков любви предвещает новую эпоху, а двойной портрет Томаса Киллигрью и Томаса Керью поражает несвойственными нашему мастеру жизненными отношениями изображенных. Особенным изяществом отличается портрет Джемса Стюарта с большой, прильнувшей к нему собакой в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, восхитителен портрет обрученных, детей Вильгельма II Оранского и Генриетты Марии Стюарт, в городском музее в Амстердаме. Сохранилось около сотни портретов английского периода мастера. Ван Дейк умер молодым. Как художник, он высказался, по видимому, весь. Ему недостает многосторонности, полноты, мощи его великого учителя, но он превосходил всех своих фламандских современников тонкостью чисто живописного настроения.

Другие ученики и последователи Рубенса

Множество выдающихся живописцев Бельгии относятся к школе Рубенса. Как и у него, их творчество развивается под сильным влиянием Италии, также сильны были связи с Францией и Испанией. Большинство из них работало в крупнейшем фламандском культурном центре – Антверпене. Остальные важные живописцы, сотрудники и ученики Рубенса в Антверпене до и после Ван Дейка, живут лишь отголосками рубенсовского искусства. Даже Абрагам Дипенбек (1596–1675), Корнелис Шут (1597–1655), Теодор ван Тульден (1606–1676), Эразмус Квеллинус (1607–1678), брат великого ваятеля, и его внук Ян Эразмус Квеллинус (1674–1715) не так значительны, чтобы останавливаться на них. Более самостоятельное значение имеют представители различных реалистических отделов мастерской Рубенса. Франс Снейдерс (1579–1657) начал с мертвой природы, которую любил исполнять в естественную величину, широко, реалистично и при всем том декоративно; всю жизнь он писал большие, полные здоровой наблюдательности изображения кухонных припасов и фруктов, какие имеются в Брюсселе, Мюнхене и Дрездене. В мастерской Рубенса он научился также изображать оживленно и увлекательно, почти с силой и яркостью своего учителя, живой мир, животных в натуральную величину в охотничьих сценах. Его большие охотничьи картины в Дрездене, Мюнхене, Вене, Париже, Касселе и Мадриде являются в своем роде классическими. Иногда со Снейдерсом смешивают его шурина Пауля де Вос (1590–1678), большие картины которого с животными не могут сравняться свежестью и теплотой с картинами Снейдерса. Яснее выступает перед нами новый, развившийся под влиянием Рубенса, ландшафтный стиль, почти

совершенно покончивший со старыми трехкрасочными кулисными фонами и традиционной пучковидной древесной листвой, в картинах и офортах Лукаса ван Уденса (1595–1672), помощника в позднюю пору мастера по части ландшафта. Его многочисленные, но большей частью небольшие ландшафтные картины, из которых девять висят в Дрездене, три в Петербурге, две в Мюнхене, – простые, естественно схваченные изображения прелестных местных пограничных ландшафтов между брабантской холмистой областью и фламандской равниной. Исполнение широкое и тщательное. Его краски стремятся передать не только естественное впечатление от зеленых деревьев и лугов, буровой земли и голубоватых холмистых далей, но также и слегка облачного, светлого неба. Солнечные стороны его облаков и деревьев мерцают обыкновенно желтыми световыми пятнами, и под влиянием Рубенса появляются иногда также дождевые тучи и радуга.



Рис. 155. «Дичь и фрукты». Картина Франса Снейдерса в Брюссельском музее. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Искусство Рубенса вызвало переворот и в нидерландской гравюре на меди. Многочисленные граверы,

работы которых он сам просматривал, состояли у него на службе. Старейшие из них, антверпенец Корнелис Галле (1576–1656) и голландцы Якоб Матам (1571–1631) и Ян Мюллер, еще переводили его стиль на более старый язык форм, но граверы школы Рубенса, ряд которых открывается Питером, Соутманом из Гаарлема (1580–1643), и продолжает блистать такими именами, как Лукас Форстерман (род. 1584), Пауль Понтиус (1603–1658), Боэций и Шельте. Больсверт, Питер де Йоде младший, и главным образом великий гравёр светотени Ян Витдёк (род. 1604), – сумели наполнить свои листы рубенсовской силой и движением. Новая техника меццотинто (Schwarzkunst), придававшая шероховатую поверхность пластине посредством грабштира, чтобы выскоблить на ней рисунок в мягких массах, была если не изобретена, то впервые широко применена Валлераном Вайльян из Лилля (1623–1677), учеником рубенсовского ученика Эразма Квеллинуса, известным превосходным портретистом и своеобразным живописцем мертвой природы. Так как, однако, Вайльян изучал это искусство не в Бельгии, а в Амстердаме, куда он переселился, то история фламандского искусства может лишь упомянуть о нем. Некоторые важные антверпенские мастера этого периода, не имевшие непосредственных сношений с Рубенсом или его учениками, примкнувшие в Риме к Караваджо, образовали римскую группу. Ясные очертания, пластическая моделировка, тяжелые тени Караваджо смягчаются только в их позднейших картинах более свободного, теплого, широкого письма, говорившего о влиянии Рубенса. Во главе этой группы стоит Абрагам Янсенс ван Нуэссен (1576–1632), ученик которого Герард Цегерс (1591–1651) в своих позднейших картинах несомненно перешел в фарватер Рубенса, а Теодор Ромбоутс (1597–1637) обнаруживает влияние Караваджо в своих

жанровых, в натуральную величину, с металлическими блестящими красками и черными тенями, картинах в Антверпене, Ренте, Петербурге, Мадриде и Мюнхене.

Якоб Йорданс и другие бельгийские реалисты

Старейший из тогдашних фламандских живописцев, не бывших в Италии, Каспар де Крайер (1582–1669), переселился в Брюссель, где, состязаясь с Рубенсом, не пошел дальше вялого эклектизма. Во главе их стоит антверпенец Якоб Йорданс (1583–1678), тоже ученик и зять Адама ван Ноорта, глава действительно независимых бельгийских реалистов эпохи, один из значительнейших в своем роде фламандских выдающихся живописцев XVII столетия рядом с Рубенсом и Ван Дейком. Роозес посвятил и ему обширное сочинение. Более грубый, чем Рубенс, он непосредственнее и самобытнее его. Тела у него еще массивнее и мясистее, чем у Рубенса, головы круглее и ординарнее. Его композиции, обычно повторяемые с небольшими изменениями для различных картин, часто более безыскусственны, а часто и перегружены, его кисть, при всем мастерстве, суше, глаже, иногда далее плотнее. При всем том он замечательный, своеобразный колорист. Сначала он пишет свежо и бойко, слабо моделируя в насыщенных локальных красках; после 1631 года, увлеченный чарами Рубенса, он переходит к более нежной светотени, к более резким посредствующим краскам и к коричневатому тону живописи, из которой эффектно просвечивают сочные глубокие основные тона. Он также изображал все imaginable. Лучшими успехами он обязан аллегорическим и жанровым картинам в натуральную величину, в большинстве случаев на темы народных пословиц. Самая ранняя известная картина Йорданса, «Распятие» 1617 г. в церкви св. Павла в Антверпене, обнаруживает влияние Рубенса.

Вполне самим собою является Йорданс в 1618 г. в «Поклонении пастырей» в Стокгольме и в подобной же картине в Брауншвейге и особенно в ранних изображениях сатира в гостях у крестьянина, которому он рассказывает небывальщину.



Рис. 156. «Сатир и крестьянская семья». Картина Якоба Иорданса в Будапештском музее. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Самой ранней картиной его в этом роде владеет г. Цельст в Брюсселе; затем следуют экземпляры в Будапеште, Мюнхене и Касселе. К ранним религиозным картинам относятся также выразительные образы евангелистов в Лувре и «Ученики у гроба Спасителя» в

Дрездене; из ранних мифологических картин заслуживает упоминания «Мелеагр и Аталанта» в Антверпене. Самые ранние из его живых по композиции семейных портретных групп (около 1622 г.) принадлежат мадридскому музею. Рубенсовское влияние снова сказывается в картинах Йорданса, написанных после 1531 г. В его сатире у крестьянина в Брюсселе уже заметен поворот. Его знаменитые изображения «Бобового короля», самым ранним экземпляром которых обладает Кассель – другие находятся в Лувре и в Брюсселе, – равно как и его несчетное число раз повторенные изображения поговорки «Что поют старые, то пицат малые», антверпенский экземпляр которого от 1638 г. еще свежее по краскам, чем дрезденский, написанный в 1641 г. – другие в Лувре и Берлине – принадлежат уже к более плавной и мягкой манере мастера.

До 1642 г. написаны также грубоватые мифологические картины «Шествие Вакха» в Касселе и «Ариадна» в Дрездене, бойкие отличные портреты Яна Вирта и его супруги в Кёльне; затем до 1652 г. картины, оживленные внешне и внутренне, несмотря на более спокойные линии, как св. Иво в Брюсселе (1645), превосходный семейный портрет в Касселе и полный жизни «Бобовый король» в Вене. В полной силе застало мастера в 1652 г. приглашение в Гаагу, чтобы принять участие в украшении «Лесного замка», «Huis ten Bosch», которому «Обоготворение принца Фридриха Генриха» и «Победа смерти над завистью» кисти Йорданса придают его отпечаток, а в 1661 г. приглашение в Амстердам, где он написал сохранившиеся, но почти неразличимые теперь картины для новой ратуши. Самая прекрасная религиозная картина его поздних лет – «Иисус среди книжников» (1663) в Майнце; роскошно по краскам «Введение во храм» в Дрездене и пронизанная светом «Тайная вечеря» в Антверпене. Если

Йорданс слишком груб и неровен, чтобы быть причисленным к величайшим из великих, то все же, как антверпенский бюргер-живописец и живописец бюргеров, он занимает почетное место подле Рубенса, князя живописцев и живописца князей. Но именно в силу своей самобытности он не создал сколько-нибудь замечательных учеников или последователей. Мастером, подобно Йордансу, самостоятельно примыкавшим к дорубенсовскому прошлому фламандского искусства был Корнелис де Вос (1585–1651), особенно выдающийся как портретист, стремящийся к безыскусственной правде и искренности со спокойной, проникновенной живописной манерой, своеобразным блеском глаз своих фигур и полным света колоритом. Самый лучший семейный портрет-группа, с непринужденной композицией, принадлежит брюссельскому музею, а самый сильный одиночный портрет цехового мастера Графеуса – антверпенскому. Очень типичны также его двойные портреты супружеской четы и маленьких дочерей его в Берлине.

Валлонская школа

В противоположность его чисто фламандскому стилю с примесью итальянского, которого держалось с большими или меньшими отклонениями огромное большинство бельгийских живописцев XVII столетия, люгтхская валлонская школа, исследованная Гельбигром, развивала римско-бельгийский стиль следовавшего французам пуссеновского направления. Во главе этой школы стоит Жерар Дуффе (1594–1660), изобретательный, с вылощенной живописью академик, с которым всего лучше можно ознакомиться в Мюнхене. Ученик его ученика Бартоле Флемалля или Флемаля (1614–1675), вялого подражателя Пуссена, Жерар Лересс (1641–1711), уже в 1667 г. переселившийся в

Амстердам, пересадил из Люттиха в Голландию этот подражающий французскому академический стиль, который он проводил не только как живописец и офортист мифологических сюжетов, но и пером в своей книге, имевшей значительное влияние («Groot Schilderboek»). Он был крайний реакционер и всего более содействовал на рубеже столетия повороту здорового национального направления нидерландской живописи в романский фарватер. «Селевк и Антиох» в Амстердаме и Шверине, «Парнас» в Дрездене, «Отплытие Клеопатры» в Лувре дают о нем недостаточное понятие. Лерес, наконец, возвращает нас от большой бельгийской живописи к малой; а эта последняя, несомненно, еще переживала в мелкофигурных картинах с ландшафтными или архитектурными фонами зрелый национальный расцвет XVII столетия, который вырос непосредственно из почвы, подготовленной мастерами переходного времени, но полной свободы движения достиг только благодаря всемогущему Рубенсу, кое-где также благодаря новым влияниям, французскому и итальянскому, или даже воздействию юного голландского искусства на фламандское.

Жанровая живопись

Жанровая живопись была одним из оригинальных течений в бельгийской живописи. Большую распространенность получают сцены из жизни простых людей, отличающиеся своей динамикой и непринужденностью от официальных портретов представителей высших классов. Фламандские художники, работавшие в Италии, также оставили множество зарисовок итальянского простонародного быта. Настоящая жанровая картина и теперь, как и раньше, играла первую роль во Фландрии. При этом между мастерами, изображавшими

в светских сценах или маленьких групповых портретах жизнь высших классов, и живописцами народной жизни в харчевнях, на ярмарках и проселочных дорогах заметна довольно резкая граница. Рубенс создал образцы обоих родов. Светские живописцы, в духе «Садов любви» Рубенса, изображают дам и кавалеров в шелку и бархате, за игрой в карты, за пирушкой, за веселой музыкой или танцами. Одним из первых среди этих живописцев был Христиан ван дер Ламен (1615–1661), известный по картинам в Мадриде, Готе, особенно в Лукке. Самым удачным его учеником был Жероом Янсенс (1624–1693), «Танцора» и сцены танцев которого можно видеть в Брауншвейге. Выше его как живописец стоит Гонзалес Коквец (1618–1684), мастер аристократических маленьких портретов-групп с изображением членов семей, соединенных в домашней обстановке в Касселе, Дрездене, Лондоне, Будапеште и Гааге. Самыми плодовитыми фламандскими изобразителями народной жизни низших классов были Тенирсы. Из многочисленной семьи этих художников выделяются Давид Тенирс Старший (1582–1649) и его сын Давид Тенирс Младший (1610–1690). Старший, вероятно, был учеником Рубенса, младшему Рубенс, вероятно, давал дружеские советы. Оба одинаково сильные и в ландшафте, и в жанре. Однако отделить все произведения старшего от юношеских картин младшего не удалось. Несомненно, Старшему принадлежат четыре мифологические ландшафта венского Придворного музея, еще занятые передачей «трех планов», «Искушение св. Антония» в Берлине, «Горный замок» в Брауншвейге и «Горное ущелье» в Мюнхене. Так как Давид Тенирс Младший подвергался влиянию великого Адриена Броувера из Уденарда (1606–1638), то мы даем преимущество последнему. Броувер создатель и пролагатель новых путей. Искусство и жизнь его основательно

исследовал Боде. Во многих отношениях он величайший из нидерландских живописцев народной жизни и в то же время один из самых одухотворенных бельгийских и голландских пейзажистов. Влияние голландской живописи на фламандскую в XVII столетии впервые является вместе с ним, учеником Франса Халса в Гаарлеме, уже до 1623 г. По возвращении из Голландии он поселился в Антверпене.



Рис. 157. «Ножовщина». Картина Адриена Броувера в Мюнхенской Пинакотеке. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Одновременно его искусство доказывает, что самые простые эпизоды из жизни простонародья могут приобрести, благодаря исполнению, высшее, художественное значение. У голландцев взял он непосредственность восприятия природы живописное исполнение, само по себе художественное. Как нидерландец он заявляет о себе строгой замкнутостью в передаче моментов различных проявлений жизни, как нидерландец драгоценным юмором, высвечивает сцены куренья, драки, картежной игры и кабацких попок. Самые ранние, написанные им в Голландии картины,

крестьянские попойки, драки, в Амстердаме, обнаруживают в своих грубых, носатых персонажах отклики старофламандского переходного искусства. Шедеврами этого времени становятся его уже антверпенские «Игроки в карты» и кабацкие сцены Штеделевского института во Франкфурте. Дальнейшее развитие резко выступает в «Поножовщине» и «Деревенской бане» мюнхенской Пинакотеки: здесь действия драматически сильны уже без лишних побочных фигур; исполнение во всех деталях живописно продумано; из золотистой светотени колорита еще светятся красный и желтый тона. Затем следует зрелый поздний период мастера (1633–1636), с более индивидуальными фигурами, более холодным тоном колорита, в котором выделяются зеленая и синяя локаль краски. К ним принадлежат 12 из его восемнадцати мюнхенских и лучшие из его четырех дрезденских картин. Шмидт-Дегенер присоединил к ним ряд картин из парижских частных собраний, но подлинность их, по-видимому, не всегда точно установлена. Лучшие ландшафты Броувера, в которых простейшие мотивы природы из окрестностей Антверпена овеяны теплой, сияющей передачей воздушных и световых явлений, также относятся к этим годам. «Дюны» в Брюсселе, картина с именем мастера, доказывают подлинность других. Они более современно прочувствованы, чем все его остальные фламандские ландшафты. К лучшим принадлежат картина лунного света и пастушеский ландшафт в Берлине, ландшафт дюн с красной крышей в Бриджватерской галерее и мощный, приписанный Рубенсу, ландшафт с солнечным закатом в Лондоне. Жанровые картины двух последних лет жизни мастера больших размеров предпочитают легкое, затушеванное письмо и более ясное подчинение локальных красок общему, серому тону. К поющим крестьянам, играющим в кости

солдатам и хозяйской чете в питейном доме мюнхенской Пинакотеки примыкают сильные картины с изображением операций в Штеделевском институте и луврский «Курильщик». Самобытное искусство Брувера всегда представляет полнейшую противоположность всяким академическим условностям.

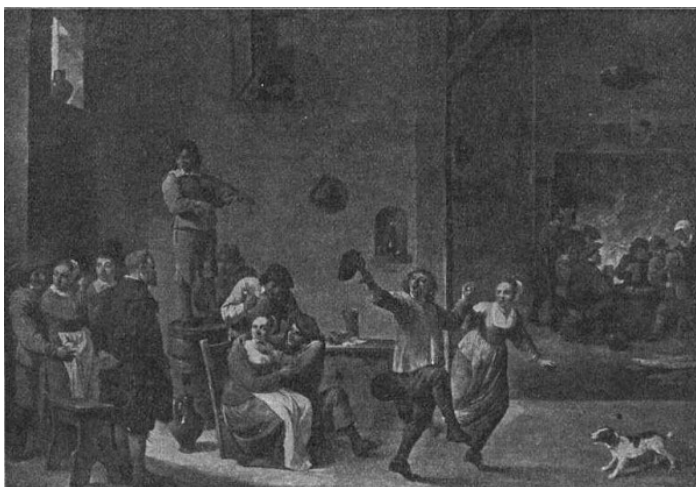


Рис. 158. «Пляска». Картина Давида Тенирса в Мюнхенской Пинакотеке. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Давид Тенирс младший, любимый жанрист знатного мира, приглашенный в 1651 г. придворным живописцем и директором галереи эрцгерцога Леопольда Вильгельма из Антверпена в Брюссель, где он умер в преклонных летах, не может сравниться с Брувером в непосредственности передачи жизни, в душевном переживании юмора, но именно поэтому превосходит его внешней утонченностью и по-городскому понятой стилизацией народной жизни. Он любил изображать аристократически одетых горожан в их отношениях в деревенскому народу, при случае писал светские сцены из жизни аристократии и даже религиозные эпизоды

передавал в стиле своих жанровых картин, внутри утонченно отделанных помещений или среди правдиво наблюдаемых, но декоративных ландшафтов. Испытание св. Антония (в Дрездене, Берлине, Петербурге, Париже, Мадриде, Брюсселе) принадлежит к его любимым темам. Не раз также он писал темницу с изображением Петра на заднем фоне (Дрезден, Берлин). Из мифологических тем в стиле его жанровых картин назовем «Нептуна и Амфитриту» в Берлине, аллегорическую картину «Пять чувств» в Брюсселе, поэтические произведения – двенадцать картин из «Освобожденного Иерусалима» в Мадриде. Его картины, представляющие алхимиков (Дрезден, Берлин, Мадрид), также могут быть отнесены к жанру из высшего света. Огромное большинство его картин, которых в Мадриде имеется 50, в Петербурге 40, в Париже 30, в Мюнхене 28, в Дрездене 24, рисует среду развлекающихся деревенских жителей в часы досуга. Он изображает их пирующими, пьющими, танцующими, курящими, играющими в карты или кости, в гостях, в шинке или на улице. Его легкий и свободный в своей естественности язык форм, размашистое и вместе нежное письмо переживали изменения только в колорите. Тяжеловат, но глубокий и холодный тон его «Храмового праздника в полусвете» 1641 г. в Дрездене. Затем он возвращается к бурому тону ранних лет, который быстро развивается в пламенный золотистый тон в таких картинах, как темница 1642 г. в Петербурге, «Цеховая пивная» 1643 г. в Мюнхене и «Блудный сын» 1644 г. в Лувре, разгорается все светлее в таких, как «Пляска» 1645 г. в Мюнхене и «Игроки в кости» 1646 г. в Дрездене, а затем, как показывают «Курильщики» 1650 г. в Мюнхене, постепенно становится серее и, наконец, в 1651 г., в «Крестьянской свадьбе» в Мюнхене, превращается в утонченный серебристый тон и сопровождается все более легким и плавным письмом, отличающим картины Тенирса пя-

тидесятых годов, например, его «Караульню» 1657 г. в Букингемском дворце. Наконец, после 1660 г. его кисть становится менее уверенной, колорит снова более бурным, сухим и мутным. Мюнхен владеет картиной, представляющей алхимика, с особенностями письма престарелого мастера 1680 г. Из учеников Броувера выдается Иоос ван Кресбек (1606–1654), на картинах которого драки иногда оканчиваются трагически; из учеников Тенирса младшего известен Гиллис ван Тильборх (около 1625–1678 гг.), писавший также семейные групповые портреты в стиле Коквеса. Наряду с ними являются члены семьи художников Рикаертов, из которых в особенности Давид Рикаерт III (1612–1661) поднялся до некоторой широты самостоятельности. Рядом с национальной фламандской мелкофигурной живописью идет одновременное, хотя не равноценное, италянизирующее направление, мастера которого временно работали в Италии и изображали итальянскую жизнь во всех ее проявлениях. Впрочем, крупнейшими из этих, увлеченных Рафаэлем или Микеланджело, членов нидерландской «общины» в Риме были голландцы, к которым мы вернемся ниже. Питер ван Лаер из Гаарлема (1582–1642) – истинный основатель этого направления, повлиявший одинаково как на итальянцев пошиба Черквоцци, так и на бельгийцев пошиба Яна Мильса (1599–1668). Менее самостоятельным являются Антон Гоубау (1616–1698), уснащавший пестрой жизнью римские руины, и Петер ван Блемен, по прозвищу Стандаард (1657–1720), предпочитавший итальянские конные ярмарки, кавалерийские бои и лагерные сцены. Итальянская народная жизнь осталась со времени этих мастеров областью, ежегодно привлекавшей толпы северных живописцев.

Ландшафтная живопись

В ландшафтной живописи Бельгии ярче всего отразился самобытный характер национального искусства. В связи с интенсивной политической жизнью Нидерландов, а также с близостью к морю особой популярностью пользовались батальная и морская тематика. В этом направлении Брюссель опережал Антверпен как культурный центр. Существовало также ложноклассическое направление ландшафтной живописи, подверженное итальянскому и французскому влиянию. Наоборот, в национально-фламандском духе развивалась ландшафтная живопись, с батальными и разбойничьими темами, примыкая к Себастиану Вранксу, ученик которого Петер Снайерс (1592–1667) переселился из Антверпена в Брюссель. Ранние картины Снайерса, например дрезденские, показывают его на вполне живописной колее. Позднее, как батальный живописец дома Габсбургов, он придавал больше значение топографической и стратегической верности, чем живописной, как показывают его большие картины в Брюсселе, Вене и Мадриде. Лучшим учеником его был Адам Франс ван дер Мёлен (1631–1690), батальный живописец Людовика XIV и профессор парижской академии, пересадивший в Париж стиль Снайерса, утонченный им в воздушной и световой перспективе. В Версальском дворце и в Отеле Инвалидов (Musée d'artillerie) в Париже он написал большие серии стенных картин, безупречных по уверенным формам и впечатлению живописного ландшафта. Его картины в Дрездене, Вене, Мадриде и Брюсселе с походами, осадами городов, лагерями, победоносными вступлениями великого короля также отличаются светлой живописной тонкостью восприятия. В Италию перенес эту ново-нидерландскую батальную живопись Корнелис

де Ваель (1592–1662), поселившийся в Генуе, и, приобретя здесь более совершенную кисть и теплый колорит, вскоре перешел к изображению итальянской народной жизни. В собственно бельгийской ландшафтной живописи, описанной автором этой книги более подробно в «Истории живописи» (своей и Вольмана), можно довольно ясно отличить самобытное, туземное, лишь слегка тронутое южными влияниями направление от ложноклассического направления, примыкавшего в Италии к Пуссену. Национальная бельгийская ландшафтная живопись сохраняла, в сравнении с голландской, оставляя в стороне Рубенса и Броувера, черту несколько внешней декоративности; с этой чертой она явилась в украшении дворцов и церквей декоративными сериями картин в таком обилии, как нигде. Антверпенец Пауль Бриль привил этот род живописи в Риме; позднее офранцузившиеся бельгийцы Франсуа Милле и Филипп де Шампань украшали парижские церкви картинами ландшафтного характера. О церковных ландшафтах автор этой книги написал в 1890 г. отдельную статью. Из антверпенских мастеров, следует указать прежде всего на Каспара де Витте (1624–1681), затем Петера Спиринкса (1635–1711), которому принадлежат ошибочно приписанные Петеру Рис. раку (1655–1719) церковные ландшафты в хоре августинской церкви в Антверпене, и в особенности на Яна Франса ван Блёмена (1662–1748), получившего прозвище «Оризонте» за ясность голубых горных далей своих удачных, сильно напоминающих Дюге, но жестких и холодных картин. Национальная бельгийская ландшафтная живопись этого периода процветала преимущественно в Брюсселе. Ее родоначальником был Денис ван Альслоот (около 1570–1626 гг.), выработавший, исходя из переходного стиля, в своих полудеревенских, полугородских

картинах большую силу, твердость и ясность живописи. Его праученик Лукас Ахтшеллинкс (1626–1699), находившийся под влиянием Жака д'Артуа, участвовал в украшении бельгийских церквей библейскими ландшафтами с пышными темно-зелеными деревьями и голубыми холмистыми далями, в широкой, свободной, несколько размашистой манере. Жак д'Артуа (1613–1683), лучший брюссельский пейзажист, ученик почти неизвестного Яна Мертенса, также украшал церкви и монастыри большими ландшафтами, библейские сцены которых писались друзьями его, историческими живописцами. Его ландшафты капеллы св. Жен брюссельского собора автор этой книги видел еще в ризнице этой церкви. Церковными ландшафтами были во всяком случае также его большие картины Придворного музея и галереи Лихтенштейна в Вене. С его небольшими комнатными картинами, представляющими пышную лесную природу окрестностей Брюсселя, с ее зелеными исполинскими деревьями, желтыми песчаными дорогами, голубыми холмистыми далями, светлыми речками и прудами, всего лучше можно познакомиться в Мадриде и Брюсселе и также отлично в Дрездене, Мюнхене и Дармштадте. С роскошной замкнутой композицией, глубокие, насыщенные яркими красками, с ясным воздухом с облаками, для которых характерны золотисто-желтые освещенные стороны, они отлично передают общий, но все же только общий характер местности. Золотистее, теплее, декоративнее, если угодно более венецианец по колориту, чем д'Артуа, его лучший ученик Корнелис Гюисманс (1648–1727), лучший церковный ландшафт которого – «Христос в Эммаусе» церкви св. Жен в Мехельне. В приморском городе Антверпене естественно развивалась и марина. Стремление к свободе и натуральности XVII столетия осуществилось здесь в

картинах, представляющих побережья и морские сражения Андриеса Артвельта или ван Эртвельта (1590–1652), Буонаventura Петерса (1614–1652) и Гендрика Миндергоута (1632–1696), которые, однако, не могут сравняться с лучшими голландскими мастерами той же отрасли. В архитектурной живописи, изображавшей особенно охотно внутренность готических церквей, фламандским мастерам, как Петер Неефс младший (1620–1675), почти не заходивший дальше грубого переходного стиля, тоже недоставало внутренней, залитой светом, живописной прелести голландских изображений церквей. Тем больше дерзости и яркости вносили бельгийцы в изображения животных, плодов, мертвой природы и цветов. Дальше Снейдерса, однако, не шли даже Ян Фит (1611–1661), проникновенный с большим вкусом антверпенский живописец и гравер живого и мертвого животного мира, и Адриен ван Утрехт (1599–1652), живописец кухонных припасов и плодов, тщательно выполнявший и декоративно сливавший все подробности. Живопись цветов тоже не шла в Антверпене, по крайней мере своими силами, дальше Яна Брейгеля старшего. Даже ученик Брейгеля в этой области, Даниель Сегерс (1590–1661), превосходил его разве лишь в широте и роскоши декоративной компановки, но не в понимании прелести форм и переливов красок отдельных цветов. Во всяком случае Сегерсовы цветочные венки на мадоннах больших фигурных живописцев и его редкие, самостоятельные изображения цветов, как серебряная ваза в Дрездене, обнаруживают ясный холодный свет несравненного исполнения. Антверпен в XVII столетии является главным местом нидерландской живописи цветов и плодов, этим он все же обязан не столько местным мастерам, сколько великому утрехтцу Яну Давидсу де Геем (1606–1684), переселившемуся в Антверпен и здесь

воспитавшему своего сына, родившегося в Лейдене, Корнелиса де Геем (1631–1695), впоследствии также антверпенского мастера. Но именно они, величайшие из всех живописцев цветов и фруктов, отличаются бесконечной любовью к отделке подробностей и силой живописи, способной внутренне слить эти подробности, как мастера голландского, а не бельгийского типа. Мы видели, что между фламандской живописью и голландским, итальянским, французским искусством существовали значительные связи. Фламандцы умели оценить непосредственное, интимное восприятие голландцев, патетическое изящество французов, декоративную роскошь форм и красок итальянцев, но, оставляя в сторон перебежчиков и единичные явления, они всегда оставались в своем искусстве самими собою лишь на четверть, на другую четверть они были романизованными внутренне и внешне германскими нидерландцами, умевшими схватывать и воспроизводить природу и жизнь с сильным и стремительным воодушевлением, а в декоративном смысле с настроением.

V. Голландское искусство XVII столетия

1. Голландское зодчество XVII столетия

Обзор раннего периода развития архитектуры

В начале столетия в голландской архитектуре господствует классицизм, но, оставаясь в его рамках, местные строения обладают оригинальными чертами. Параллельно с ним развивается национальный голландский ренессансный стиль. К концу века преобладающее влияние приобретает французское зодчество, также присутствуют отдельные черты фламандского. Три главные фазы следовали одна за другой в голландском строительном искусстве XVII столетия, история которых обстоятельно изложена Галландом. В течение первой трети столетия процветал национальный голландский ренессанс, самостоятельно перерабатывавший отдельные мотивы средиземноморского искусства, но применявший их лишь между прочим, создавая произведения, в целом стоявшие на собственных ногах. В течение второй трети и несколько дольше в голландском строительном искусстве преобладал классицизм, следовавший за Виньолой, Палладио и Скамоцци и даже делал попытки идти дальше их, изобретая и применяя изобретенное к большей простоте, которая, правда, скоро превратилась в холодность и вялость. В течение последней четверти этого столетия и в голландском зодчестве трезвость и напыщенность вели бесплодную призрачную борьбу, конец которой положило проникшее в Голландию французское влияние. Пользуясь плодами торговли и обмена, порожденных юной свободой, росли и ширились голландские города, водяные улицы которых, с многочисленными мостами, окаймленные дорогами и рядами деревьев перед островерхими домами, выглядят так

своеобразно живописно и уютно. Во многих городах воздвигались новые церкви, ратуши, городские почты, мясные, зерновые и винные торговли, всюду возникали новые ряды красивых жилых домов с высокими фронтонами. Кирпичное здание на грунтовых сваях, возникшее на местной почве, представляло основной род архитектуры. Жилые дома часто строились сплошь из кирпичей. Постройки из тесаного камня попадались редко. Но и теперь, как и раньше, предпочитался смешанный стиль кирпичной постройки с облицовками из тесаного камня, являющийся голландским национальным стилем. Мы проследили движение до начала XVII столетия. За восхитительной гагской ратушей (1565), в которой только верхний этаж украшен приставным фронтоном с полуантичными пилястрами и колоннами последовала, в подобном же стиле, еще яснее расчлененная и строже объединенная, увенчанная изящными башнями ратуша в Больсварде (1614), из середины фасада которой живописно выступают главные части с высоким фронтоном и величественным крыльцом. Только при ближайшем осмотре можно заметить, что стройные, каннелированные, связанные вверху поясом карниза полуколонны ее верхнего этажа подражают ионическим. Постройка голландская от цоколя до верхушки башни. Пышная ратуша в Цютцене (1618–1627) только в верхнем этаже имеет выступающие пилястры, в данном случае тосканские. Непосредственно подле нее возвышается, как и подобает, прекрасная башня виноторгового дома с богатым, национально-барочным порталом подвального этажа, с двойным крыльцом, ведущим в залу первого этажа на полуциркульных арках, с четырьмя стройными, свободно стоящими угловыми колоннами, который облегчают переход от нижнего восьмиугольного этажа к верхнему четырехугольнику, с плоским восьмиуголь-

ным куполом, выпуклая вершина которого венчает здание. К своеобразным архитектурным постройкам, выступающие пилястры которых почти не производят впечатления таковых и имеют лишь приставные фронтоны, принадлежит прежде всего мясной рынок в Гаарлеме (493), – образец национального голландского высокого ренессанса начала нового столетия (1602–1603), с галереей, разделенной на два нефа тосканскими круглыми колоннами. Над круглыми порталами и прямоугольными окнами веерообразные арки из тесаного камня. Своеобразно профилированный, украшенный выступами из тесаного камня и канделябровыми фиалами ступенчатый фронтон. Все в твердых, плотных, связных массах, и тем не менее все живописно замкнуто в одно целое. Величественный дом «Золотых весов» в Гронингене (1635), с высокими окнами, еще сохранившими остатки обрамлений готической ажурной резьбы, с широкими раковинами своих разгрузных арок – специально гронингенский мотив – имеет тосканские выступающие пилястры лишь на богатом главном фронтоне, ограниченном извивающимися линиями. Постройками, совершенно лишенными ордеров пилястров, как вышеупомянутый Иоанновский госпиталь в Гоорне, являются – мощный со ступенчатым фронтоном дом у Гальгеватера в Лейдене (1612), монетный двор с барочным фронтоном в Энквуйзене и большинство бюргерских жилых домов, в которых и теперь еще можно различить южно- и северно-голландский стиль. В северной Голландии отсутствуют, по крайней мере вначале, дордрехтские ложные расчленения посредством выступов, поднимающихся от концов выпускных камней, но ступенчатый фронтон обогащен наклонными выносами (стрелами). Фламандскими фронтонами считаются те богатоукрашенные полубарочными мотивами, обыкновенно вытянутые

вверх фронтоны, которые являются в голландской переработке на гаарлемском доме мясников. Творец гаарлемского дома мясников, Ливен де Кей (около 1560–1627 гг.), был уроженец Гента. Побывав в Англии, он сделался городским архитектором (Stadtsteinmetz) в Гаарлеме. Построенная из тесаного камня ратуша в Лейдене (1597), к роскошному, с высоким фронтоном, среднему корпусу которой ведет крыльцо, была его произведением. Упомянутый выше дом у Гальгеватера в Лейдене приписывается ему же. Несомненно, он составил проект прекрасной колокольни церкви св. Анны в Гаарлеме (1612). Над четырехсторонними, окруженными балюстрадами, нижними этажами возвышаются, суживаясь, еще несколько восьмисторонних верхних этажей; над повышенным куполом открывается аркада на полукруглых арках, которая повторяется в уменьшенном виде, но прихотливо изборожденная, под выпуклой верхушкой. Целое производит впечатление чрезмерной приукрашенности, но вместе изящества и единства мелкой орнаментики. Это тип тех повышенных, заостренных, сквозных башен голландского ренессанса, которые послужили образцами для обширных областей северной Германии. Кей много раз участвовал в постройке гаарлемских жилых домов. Тюдоровские плоские арочные обрамления, примененные на некоторых домах, Кей мог видеть в Англии. То, чего Ливен де Кей достиг в Германии, Гендрик де Кейзер из Утрехта (1565–1621), основатель амстердамской школы, проводил в юной столице на Амстеле. Известный также как скульптор, де Кейзер считается глазным мастером эпохи расцвета голландской архитектуры. Он был учеником Корнелиса Бломарта, затем развивался в таком же направлении, как Ливен де Кей, чтобы в заключение подготовить пути классицизму. Исполнение его проектов часто оказывалось в руках

Корнелиса Данкертса де Ри и Гендрика Якобса Штетса, то его сотоварищей, то соперников. Его позднейшее развитие отражается в сочинении «Современная архитектура» («Architectura moderna»), изданном в 1631 г. Соломоном де Брей. В амстердамское строительство жилых домов, которому де Кейзер придал свой отпечаток, он ввел дордрехтское расчленение ложными выступами. С 1595 г. он был амстердамским городским архитектором.

Протестантские мотивы в церковной архитектуре

Переход доминирующих позиций к протестантизму вызвал пересмотр принципов строительства церквей и внес таким образом вклад в формирование национального искусства. В голландской архитектуре того периода создается собственный вариант классицизма, с самостоятельными заимствованиями из античных источников: в частности, широко используются дорические, ионические и коринфские колонны. Чрезвычайное значение имела деятельность де Кейзера для развития реформированного церковного зодчества. Хор, в котором реформированные проповеднические церкви вовсе не нуждались, был им устранен с самого начала. В остальном его амстердамские храмы свидетельствуют об успехах в церковной архитектуре «Южная церковь» (Zuiderkerk; 1603–1611) – простая, прямоугольная зала, без трансепта, разделенная на три нефа двумя рядами тосканских колонн, по пяти в каждом, перекрытая простым деревянным сводом. В «Западной церкви» (Wesietkerk; 1620–1638) де Кейзер перешел к более богатой постройке с двумя трансептами, которые хотя и не выступают за прямоугольник главного плана, но тем более мощно выдаются над низкими боковыми нефами. Внутренние

опоры – тосканские трехколонные пучковые столбы. Верхняя стена украшена внутри ионическими пилястрами, снаружи ионическими полуколоннами. В конце концов де Кейзер пришел к убеждению, что для протестантской проповеднической церкви наиболее подходит центральная постройка. Свою «Северную церковь» (Noorderkerk; 1620–1623) он построил по плану греческого креста. Перед столбами средокрестия стоят тосканские круглые колонны. Над средокрестием возвышается колокольня. Среди ранних больших светских построек этого мастера выделяется его двор «Остиндского дома» (1606) в Амстердаме, старый национальный кирпично-каменный стиль которого издается над всеми чистоклассическими формами. Повышенные, увенчанные маленькими балюстрадами фронтоны и пышные порталы украшены еще довольно строгими, но тонкими витыми орнаментами. «Амстердамская биржа» (1608–1611) того же мастера, к сожалению, не сохранилась. Полную противоположность двору «Остиндского дома» представляет его фасад ратуши в Дельфте (1618), так как возвращается к классическому, двухэтажному, дорическому внизу, ионическому вверху расчленению пилястрами. К последним амстердамским сооружениям де Кейзера, дающим впечатление эклектизма, принадлежит представительный «Дом с головами», позднее коммерческая школа. Его ученики и последователи вскоре свернули на совершенно другие пути. Хорошо разработанный, научно подражательный классицизм, за которым шли зодчие, сменил во второй трети столетия проникнутый барокко национализм голландского строительного искусства. Этот классицизм, самостоятельно черпавший из античных источников, ничего не имеет общего с более надутым французским современным ему классицизмом. Само по себе понятно, что определенные ху-

дожественные личности выступают его творцами и носителями. Основателем его были Якоб ван Кампен из Амстердама (1598–1657), побывавший в Италии и около 1630 г. поселившийся в Амстердаме. Уже в упомянутой «Architectura moderna» 1631 г. имеется изображение его основного сооружения в классическом подражательном стиле в Амстердаме – широко раскинувшегося Коймановского дома на Кейзерсграхте, окончательно порывающего со стилем высоких фронтонов и фальшивых аркад. Над восьмиоконной лицевой стороной с полукруглыми без украшений верхами дверей подвального этажа помещается этаж с ионическими, затем с коринфскими пилястрами и, наконец, дорический полуэтаж; все ясно, понятно, безукоризненно; нет даже никаких украшений на порталах, что часто до тех пор считалось главным делом. Важнейшее произведение Кампена – мощная новая ратуша в Амстердаме (1648–1655), ставшая, что довольно знаменательно, в XIX столетии резиденцией голландских королей. Снаружи она однообразна, насколько возможно. И здесь простой подвальный этаж с арочными входами без украшений; над ним два высоких, в 23 окна каждый, совершенно одинаковых коринфских главных этажа, в которые введены два полуэтажа. Над семиоконным корпусом, увенчанным широким греческим треугольным фронтоном, возвышается купольная башня с восьмисторонней арочной аркадой. Более художественное впечатление производит внутренность с грандиозным распределением пространства, замечательно расчлененными мраморными залами, с богатыми пластическими и живописными украшениями, к которым мы еще вернемся. Как целое, эта постройка во всяком случае представляет полнейший контраст направлению голландского живописца Рембрандта с его могучими творениями того же времени.



Рис. 159. Якоб ван Кампен. Ратуша в Амстердаме

По следам Якоба ван Кампена шел более плодотворный Питер Пост из Гаарлема (1598, ум. позднее 1668), побывавший в Бразилии в 1637 г. с принцем Иоганном Морицем, где, вероятно, украсил постройками Олинду в Пернамбуко. В Голландии он участвовал главным образом в постройке дач типа дворцов, которых требовало возрастающее благосостояние. Его произведение — изящный «Дом Морица» (1644) в Гааге, с высокими ионическими пилястрами под широким средним фронтоном, связывающими оба главных этажа лицевой стороны в стиле Палладио. Ему же принадлежит «Дом в роще» (Гуис тен Бош) подле Гааги, летний замок принцессы Фридрих Гейнрих (с 1645 г.), средняя зала которого славится своей живописью. Его лучшее сооружение — ратуша в Маастрихте (1659–1663), украшенная прекрасными башнями. К его последним работам принадлежит строгая, в простом дорическом стиле городская «Развесная» в Гуде (1668) с одним плоским треугольным фронтоном во всю ширину здания и

единственным украшением на фасаде в виде большого каменного рельефа в середине верхнего этажа. Третий в союзе, Филипп Вингбоонс (1608–1675), – любимый архитектор зажиточных амстердамских бюргеров своего времени, которым он выстроил много городских домов и дач. Скромный вид своих построек с пилястрами, классицизм которых уже очень сомнительного характера, он стремится устранить частым применением резко баручных картушей utrechtского уроженца Криспина ван дер Пассе, автора книги «*Officina arcularia*», выпешдшей в 1642 г. в Амстердаме. Загородные дома Вингбоонс украшал обыкновенно коринфскими пилястрами и храмовыми фронтонами. Его дворец Яна Гюйдекупера на Зингеле в Амстердаме построен в 1639 г. Вполне подражательная классическая постройка этого рода, так называемый «Триппенгтойс» у Клоренирбургваля (1662), приписывается Юстусу Вингбоонсу. К этим главным мастерам голландского классицизма примыкают несколько менее знаменитых зодчих, Даниель Стальпаерт, составивший в 1658 г. проект ложноклассической лицевой стороны «Остиндского дома», дворовые фасады которого принадлежат к лучшим сооружениям де Кейзера. Арент Адриенс ван Гравесенде, лейденский городской архитектор, выполнил в 1639 г. первый проект оконченной в 1648 г. Марекерк в Лейдене, первой голландской купольной церкви, опирающейся, впрочем, на круглые колонны. Конрат Ролеффс построил в 1660–1664 гг. Ноордеркерк в Гронингене, очевидно, по образцу декейзеровской Ноордекерк в Амстердаме. Адриен Дорсман соорудил в 1668 г. круглую лютеранскую церковь на Зингеле в Амстердаме, в которой вяло, но последовательно проявляются особенности де Кейзера в зодчестве протестантских центральных церквей. В течение последней четверти XVII столетия в Голландии было

построено лишь немного новых общественных зданий художественного значения. Ратуша в Энкгуйзене, построенная в 1688 г., показывает, как несамостоятельно эта эпоха старалась перещеголять монотонную скуку наружной разделки амстердамской ратуши. Амстердамские жилые дома тоже становятся внешне все беднее искусством и украшениями. В то же время внутренние помещения устраиваются все с большими претензиями и все богаче украшаются в стилях, меняющихся из десятилетия в десятилетие, на которые теперь начинает воздействовать французский декоративный стиль Людовика XIV. Характерно убранство внутреннего двора гаагского Графского дворца с так называемой «Treveskamer» (1697), для которой предшественником является декоративный стиль версальских дворцов.

2. Голландское ваение XVII столетия

Возникновение национального голландского ваения

На раннем этапе развитие голландской скульптуры замедлялось протестантскими канонами, боровшимися с излишней роскошью. В связи с этим, голландская церковная скульптура серьезно отставала от фламандской. Основное скульптурное наследие периода – украшения гражданских зданий и памятники выдающимся гражданам. Освободившиеся от ига чужеземной власти северные нидерландцы, более даровитые, чем их фламандские братья в области живописи в самом истинном смысле слова, отстали от богатой и пышной в своих достижениях южнонидерландской скульптуры прежде всего потому, что реформированная церковь отрицала пластические образы для украшений. Кроме резанных в дереве кафедр, скамей и органных перил, протестантские церкви Голландии терпели пластические скульптурные изображения

лишь на гробницах. Многие надгробные памятники голландских церквей были исполнены бельгийскими ваятелями, и если за голландцами остается слава, которую они приобрели, вызвав к жизни самое грандиозное творение светской скульптуры в Нидерландах, украсивши скульптурными украшениями амстердамскую ратушу, то все же исполнение именно в этом случае находилось в бельгийских руках. Способнейший голландский скульптор начала XVII столетия, Адриен де Врис (Фрис) из Гааги (около 1560–1627 гг.) оставил свое отечество, чтобы обучиться в Италии под руководством Джованни да Болонья, а затем развить богатую деятельность в Германии, где мы его и встретим. В истории голландского искусства он не играет никакой роли. Напротив, голландцы, как показал Галланд, все же создали теперь собственную народную жанровую пластику, украшая общественные постройки, институты, дома гильдий, дома призрения бедных, госпитали, биржи, фасадными рельефами, реалистически и наглядно изображавшими то, что в них происходило. Если воззрение, по которому здесь лежат зачатки голландской жанровой живописи, идет слишком далеко, то все же нельзя отрицать, что некоторые из этих рельефов впервые сообщили изображениям из народной жизни действие внутри определенного пространства, сообразно с требованиями века. Для доказательства можно указать на безымянные произведения этого рода, еще наполовину италянизирующий манерный рельеф с изображением солдат 1587 г. на амстердамском военном госпитале и более слабый, но более реалистический рельеф портняжной гильдии в Гоорне. На подобной же почве стоят некоторые статуи порталов. Статуи на портале ратуши в Больсварде принадлежат еще подражательному старому античному стилю, но олицетворения торговли и мореплавания в виде

грубых фрисландских крестьянских девушек относятся к новому реализму XVII столетия. Национальные надгробные памятники состояли первоначально из уложенных плащмя в землю надгробных плит с рельефным изображением покойного в богатой одежде, лицом вверх. За ними последовали, как и всюду, стенные доски (эпитафии), украшенные скромными портретными бюстами или рельефами. Из Бельгии пришли великолепные надгробные памятники с сооружением в виде триумфальной арки с колоннами над саркофагом; поучительно, что известнейший голландский ваятель начала XVII столетия выполнил не только важнейшие из упомянутых выше реалистических дверных рельефов, но и великолепнейший надгробный памятник Голландии. Этот мастер был Гендрик де Кейзер (1565–1621), с которым мы уже познакомились как с зодчим. Подобно своему учителю Корнелису Бломарту, он был собственно скульптор. В Амстердаме он имел звание «городского каменщика». В своих постройках и в своих скульптурных работах он колебался между народным реализмом и международным эклектизмом. Его старейшее известное изваяние – маленький рельеф 1595 г. на воротах амстердамской тюрмы. Он изображает женщину, погоняющую плетью запряженных леопардов. Его первое известное скульптурное произведение XVII столетия – ювелирная работа, золотой кубок (1604) гильдии Мартина в Гаарлеме, украшенный довольно манерным, но жизненным рельефом из жизни св. Мартина. Затем следуют реалистические рельефы на досках городского ломбарда и «Дома вкладов» в Амстердаме, естественно и эффектно изображающие деятельность в ломбарде и в доме вкладчиков. Примыкающий сюда рельеф на «Прядильном доме» 1607 г. изображает участь прилежной и ленивой пряжи. К позднему периоду де Кейзера относятся гробница

Вильгельма Молчаливого в новой церкви в Дельфте и памятник Эразма Роттердамского на большом рынке Маас-Гафенштадт. Гробница Вильгельма Оранского (1616–1620) представляет храмовидную постройку из белого и пестрого мрамора и серого известкового туфа. Фигуры отлиты из бронзы. На саркофаге покоится мертвый в саване. Впереди на ступеньках сидит полководец в панцире, с обнаженной головой, в полной движения позы. За ним богиня славы, без которой дело редко обходится, трубит в трубу. В наружных нишах столбов, обставленных каждая двумя дорическими колоннами, поддерживающими свод, стоят олицетворения доблестей государственного мужа. Не приходится расточать хвалы ни сооружению, ни отдельным фигурам, ни формам тел, как бы хорошо они ни были задуманы, ни одеждам, как бы художественно они ни падали. Произведение это остается эклектическим и работой эпитона. Статуя Эразма (1621), стоящего на высоком цоколе, в длинной мантии и в шапочке, опустив глаза в раскрытую книгу, которую держит обеими руками, также не представляет чего-либо действительно замечательного ни в смысле исполнения тела, ни в передаче духовного выражения. Но это один из древнейших, если не самый древний, из памятников ученым, воздвигнутый на общественной площади, и уже в качестве такового является знаменательным. Никто из бельгийских ваятелей той эпохи не является перед нами таким разносторонним и непосредственным, как Гендрик де Кейзер. Ливен де Кей, также гаарлемский «городской каменщик», был скульптор. Ему принадлежат жизненный, богатый фигурами рельеф на портале госпиталя св. Варвары в Гаарлеме (1624) и трактирная сцена на фризе одного гаарлемского дома. Из учеников Гендрика де Кейзера, работавших главным образом в Англии, заслуживают упоминания его сыновья Питер и

Виллем де Кейзеры, также Бернард Янссен и англичанин Николас Стон. В Голландии только от Питера де Кейзера сохранились его собственные работы, имеющие известное значение. Надгробный памятник Вильгельму Людвигу Нассаускому (ум. в 1620 г.) в церкви Иакова в Лейвардене представляет штатгальтера Фрисландии, перед барочной нишей, коленапреклоненным на молитве, между женскими фигурами Мудрости и Постоянства. Памятник адмиралу Пьетру Гейну (ум. в 1629 г.) в старой церкви в Дельфте изображает прославленного победителя на море в полном вооружении, молящимся на саркофаге, под маленьким дорическим храмом. Стилистически эти произведения Питера ничуть не идут дальше произведений позднего периода его отца, которым уступают в художественном отношении. Кафедры протестантских голландских церквей иногда богаты архитектурными формами, если даже резаны без скульптурных украшений: такова величественная кафедра церкви Михаила в Цволле (1617–1622), исполненная немецким резчиком Адамом Штрахом из Вейльбурга; таково богатое сидение старой церкви в Вианене (1624), укрытое изящным и защитным навесом. После этого незачем удивляться, что католическая община в Герцогенбуше пригласила иностранцев для пластического украшения своих храмов. Прекрасный леттнер из Герцогенбуша, которым теперь можно любоваться в Соут Кенсингтонском музее в Лондоне, Конрат ван Норемберг, вероятно, бывший в Риме учеником Франсуа (Франческо) Дюкенау, украсил в 1611–1613 гг. обильными, благородными фигурными орнаментами итальянизирующего стиля.

Дальнейшее развитие голландского ваяния

Развитие голландской скульптуры во второй половине XVII века определяется выработанными национальными канонами. Отделка общественных зданий и богатое украшение памятников выдающимся лицам республики являются сферами наибольшего приложения сил голландских скульпторов. В целом голландские произведения периода отличаются высоким уровнем реализма. На голландское ваяние второй половины XVII столетия повлияла книга о столярном искусстве Криспина ван дер Пассе (род. в 1586 г.) работавшего в стиле Ганса Вредемана де Вриса, впадая несколько в барокко. Но классицизм Якоба ван Кампена и в этой области вскоре явился противовесом. Благородное и своеобразное впечатление производит еще грандиозная деревянная кафедра (1649) Альберта Винкенбринка (около 1604–1665 гг.) в новой церкви в Амстердаме. Поддерживаемая парящими ангелами, осененная материей в виде палатки, она украшена чистыми рельефными фигурами евангелистов и добродетелей. На орле покоится снабженная витыми колоннами кафедра (1659–1662) церкви св. Мартина в Больсварде, украшения которой уже изобилуют естественными растительными формами. Когда затем понадобилось украсить изящными пышную амстердамскую ратушу Якоба ван Кампена, вызвали из Антверпена Артуса Квеллинуса Старшего, произведения которого составили ему в глазах современников славу «восьмого чуда мира». Главными помощниками его были племянник Артус Квеллинус младший и Ромбоут Вергюльст; Симон Босбоом из Эмдена (1614, ум. после 1670 г.) и упомянутый Альберт Винкенбринк также были назначены его помощниками.

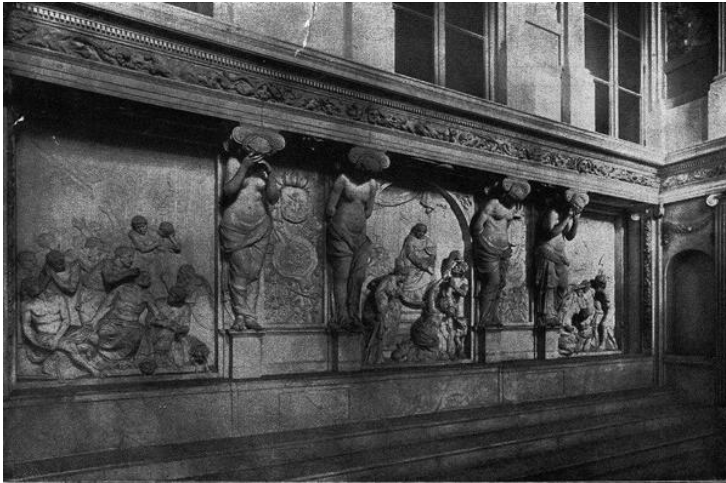


Рис. 160. Аргус Квеллинуc-старший.
Настенный рельеф в Амстердамской ратуше

Всю свежесть и мастерство старого Квеллинуса обнаруживает большинство глиняных моделей для скульптурных украшений ратуши, сохраняющихся в амстердамском Государственном музее. На наружной стороне ратуши прежде всего заслуживают внимания две мощные плоские средние фронтона восточного и западного фасадов. К городской башне Амстердама, «Амстердамской деве», являются на поклон на восточном фронтоне все мифические обитатели океана, на западном четыре части света, с их характерными дарами, в сопровождении типичных представителей животного мира, изображения, полные естественности и жизненного настроения. На вершинах фронтонов стоят на восточной стороне бронзовые фигуры Правосудия, Мира и Мудрости, на западной – Атлас, поддерживающий земной шар, между Умеренностью и Бдительностью фигуры, грандиозно задуманные и свежо выполненные.

Внутри ратуша бывшая зала суда, так называемая «Vierschaar», представляет блестящее помещение. Три мраморные рельефа западной стороны, отделенные друг от друга двумя ионизирующими парами кариатид, олицетворяющих Позор и Наказание, изображают в живом рассказе и свежим языком форм, в живописном рельефном стиле, суде Соломона, приговор Юния Брута, вынесенный сыновьям, и правосудие Залевка, приказывающего выколоть себе глаз для спасения своего сына Выспе, отделенный коринфскими пилястрами, написан красками Страшный суд. На восточной стене стоят в нишах прекрасные статуи Правосудия и Мудрости в благородных одеждах и с выразительными чертами лица. Знамениты далее восемь сильных жизнью горельефных фигур римских богов: в бывшей северной галерее Юпитер и Аполлон, Меркурий и Диана, в бывшей южной галерее (нынешней столовой) Сатурн и Кибела, Марс и Венера, все со своими традиционными атрибутами, все типичные в позах и движениях. Над входными дверями в разные канцелярии, примыкающие к этой галерее, находятся прилаженные прямоугольные рамы с рельефными фигурами, поясняющими назначение комнат: Аргус и Ио над канцелярией бургормистра, Арион на дельфине над отделением страхования судов, Дедал и Икар над отделением по делам о прекращении платежей. «Верность» и «Скромность» над дверью секретариата исполнены Ромбоутом Вергюльстом. Пластические фигуры и группы большой пиршественной залы не могут сравниться с большинством этих изваяний ни скульптурной законченностью, ни жизненностью; на восточной стороне представлен город Амстердам, окруженный Силой, Мудростью и Изобилием, против него Правосудие со свитой и Атлас с земным шаром. Эти фигуры, без сомнения, исполнены учениками. Сам по

себе значительный, каминный фриз в кабинете бургомистра, с триумфом Максима Кунктатора, также не показывает руки Квеллиуса. По мнению Галланда, его надо приписать упомянутому Альберту Винкенбринку. Замечательным портретным мастером Артус Квеллиус Старший является также и в Голландии. Его мраморный бюст амстердамского бургомистра Корнелиса де Греффа в Государственном музее представляет незаурядное произведение в смысле постижения духовно благородной личности и проникновения в индивидуальные черты лица. К ним примыкают рельефные портреты того же бургомистра и его супруги 1660 г. в Государственном музее. Бюст ратспенсионера Яна де Вит 1665 г. дордрехтского музея стоит на высоте искусства мастера. Из учеников Квеллиуса ближе всех подходить к нему Ромбоут Вергольст (1624–1696; книга ван Ноттена), по окончании скульптурных работ в ратуши оставшийся в Голландии и создавший здесь еще ряд замечательных произведений. К лучшим его произведениям принадлежит надгробный памятник великому адмиралу Тромпу (ум. в 1653 г.) в старой церкви в Дельфте. Передняя сторона саркофага, на котором прославленный морской герой покоится в полном вооружении, украшена рельефом с морским сражением, в котором он погиб. Декоративные части этого памятника исполнил Виллем де Кейзер. К лучшим произведениям Вергольста принадлежит также довольно своеобразный надгробный памятник господину фон Инн и Книшгаузен в церкви в Митвольде (1664), представляющий еще живую вдову в полулежачей позе около распростертого на крышке саркофага покойного мужа.



Рис. 161. Часть надгробного памятника Инн- и Книппгаузен работы Ромбоута Вергольста в Митвольде

Эти мастерские произведения Вергольста превосходят выразительной жизнью и проникающей техникой резца почти все остальные нидерландские изваяния XVII столетия. Его третий большой надгробный памятник, стоящая у стены гробница (1677–1681) знаменитого адмирала де Рюйтера в Новой церкви в Амстердаме, беден по виду, а побочные фигуры – богиня Славы, трубящая в трубу, тритоны, дующие в раковины, и женские фигуры Мудрости и Постоянства – производят несколько странное впечатление, но портретная фигура лежащего на саркофаге военачальника отличается поразительно резко выраженным характером и увлекательной натуральностью.

Поучительно также и то, что Вергюльст в Голландии брался и за упомянутые выше реалистические рельефы на фасадах. Его горельеф на «Развесном доме» в Лейдене, живо изображающий сцену взвешивания, и его бойко выхваченная из жизни рыночная сцена на масляном рынке в Лейдене (1662) принадлежат к самым свежим произведениям этого рода. Кроме этих произведений назовем еще несколько скучный в своей напыщенности надгробный памятник адмиралу ван дер Гюльсту (1666) в Старой церкви в Амстердаме; задуманный в классическом духе, с рельефным покоем, представляющим морское сражение, надгробный памятник адмиралу де Витте в церкви Лаврентия в Роттердаме (1660) и пышный памятник адмиралу Якобу ван Вассенеру, работы Бартоломея Эггера в церкви Иакова в Гааге (1667), изображающий героя под навесом на коринфских колоннах. Мы сделали, таким образом, обзор знаменитейших надгробных памятников морских героев, захватив при том дальнейшее развитие всей голландской скульптуры. В самом деле, произведение Эггера стоит уже на переходе к почти патетическому классицизму, водворившемся в Голландии к концу столетия. Важный в своем роде рельеф Эггера, представляющий взвешивание, на «Развесном доме» в Гуде (1669) указывает на этот поворот, если сравнить его с рельефом на ту же тему Вергюльста в Лейдене, возникшем десятью годами раньше.

3. Голландская живопись XVII столетия

Общий обзор развития голландской живописи

Развитие голландской живописи в рассматриваемую эпоху внесло значительный вклад в мировое искусство своей самобытностью и особым взглядом на мир, который выразился в характерном голландском реализме.

Кроме того, существенным отличием от живописи других стран было преобладание повседневной, бытовой и политической тематики над религиозной и мифологической. Живопись голландцев, этих венецианцев севера, в XVII столетии внесла в мир массу новых художественных ценностей. Нова была непосредственность передачи великих и малых, выхваченных ими проявлений сложного мира, самостоятельна утонченность, с которой они оживляли простую натуру, не столько красотой линий, сколько красочной прелестью света и светотени, исключительна внутренняя сила, оживлявшая самую грубую натуру сознательным или бессознательным переживанием видимых или предполагаемых отношений к человеческой судьбе и человеческому сердцу; самостоятельно также достигнуто ими мастерство гибкой кисти, всегда приспособленной сознательно к каждому отдельному случаю, то утопающей в широком размахе письма позднего стиля Тициана, то соперничающей с утонченной живописью XV столетия, тщательно разделявавшей всякую частность или скрадывавшей все следы своей техники плавной нежностью. Если голландская живопись, в противоположность своей более пылкой бельгийской сестре, вследствие отсутствия декоративных задач, поставленных католической церковью и пышным княжеским двором, не имела возможности создавать алтарные картины, то она тем искренне углубляла задачу человечески и сердечно приблизить к читающей Библию реформированной общине священные эпизоды и лица, перенося их в обстановку голландской домашней жизни и облекая в современные или восточные одежды. Именно потому, что голландская живопись по существу была домашним искусством, желавшим украшать бюргерское жилище, общепонятные, близкие к жизни роды живописи, каковы портретная,

жанровая, ландшафтная и архитектурная живопись, живопись животных и мертвой натуры, частью заново созданные, заняли в ней более значительное место, чем религиозная живопись, наряду с которой ничуть не пренебрегали при случае и мифическими, символическими и историческими темами. Но именно потому, что голландская живопись была домашним искусством, искусство репродукции, которое стучится в каждую дверь, часто заменяло теперь в Голландии стенную и плафонную живопись. Нидерландская гравюра острой водкой XVII столетия, вызванная той же потребностью, что и немецкая гравюра на меди XV и XVI столетий, стоит рядом с ней, как равноправная отрасль искусства. Почти все значительные голландские живописцы этой эпохи, с Рембрандтом во главе, известны также как гравёры-офортисты собственных произведений. Особенность голландской станковой живописи, предназначенной для украшения бюргерских жилищ, требовала от нее соблюдения некоторых своеобразных декоративных условий. Расположение картин на двух противоположных сторонах стены требовало противоположного распределения в них масс и света. Отсюда неизбежно вытекали известные законы композиции, которые голландская живопись XVII столетия делит с барочным искусством других стран. Из этого, однако, еще не следует усматривать, вместе с некоторыми молодыми исследователями, в каждом массовом действии и в каждой диагональной линии голландских станковых картин именно, барокко. В целом здоровая естественность национальной голландской станковой живописи составляет прямой противовес преобладанию барочной вычурности. Ландшафтная голландская живопись, там, где она следует собственному побуждению, отличается от фламандской, как показал уже де Йонг, именно тем, что не подгоняет декоративно свои

изображения к данному обрамлению, а лишь произвольно ограничивает их необходимыми рамками, как свободные вырезки из безграничной природы со всей ее животной и человеческой жизнью. Национальная голландская ландшафтная живопись самостоятельно изображает формы всей родной прибрежной и пастбищной области до пограничных немецких лесов и состояние атмосферы ее высокого неба, которое то разрешает все, сообразно борьбе солнца с мягкими туманными покровами, в серую или буроватую тональную живопись, то, под влиянием покрытого совершенно или наполовину облаками неба, удерживает естественные краски и при этом всегда пробуждает сродные настроения в человеческой душе. Из общественных помещений Голландия предоставила своей живописи, кроме большой амстердамской ратуши и маленького гаагского «Лесного замка», только простые советские и гильдейские комнаты, или комнаты заседаний в благотворительных учреждениях; украшением их служили почти исключительно портретные группы, в натуральную величину, ратсгеров, гильдейских старшин и «регентов» благотворительных учреждений. Эти группы под именем «изображений стрелков и регентов» возвысились до значения больших исторических картин и составляют особую славу голландской живописи. Наряду с этим вполне национальным голландским направлением во всех голландских городах процветало, однако, и итальянское академическое побочное направление, не имевшее серьезного значения даже там, где оно примыкало, как в Утрехте, к великому итальянскому натуралисту Караваджо, хотя на переходе к XVIII столетию, при помощи французского влияния, повсюду одержало победу. Некоторым мастерам обоих направлений принесло пользу в первой трети столетия влияние работавшего в Риме франкфуртца Адама

Эльсгеймера (1578–1610), своеобразная манера которого ставит рельефно выделенные, облитые светом фигурные группы его маленьких картин в удачные соотношения к пространству ландшафта или внутреннего помещения, всюду была принята как новое изобретение. Сам Рембрандт подпал под его влияние. Над всеми местными течениями тихой созерцательной живописи национально-голландского направления возвысился Рембрандт, единственный мощный мастер со всеми чисто голландскими качествами, благодаря которым он поднялся в царство всеобщего, одушевленного страстью мирового искусства, как один из его великих мастеров. Наиболее важные основные подготовительные работы для общей истории голландской живописи дали Бургер, Фромантен и Вааген, из числа старых ученых, а в новейшее время особенно Боде, Бреднус и Гофстеде де Гроот. Более краткие общие очерки принадлежат Влаотену, Ваагену, Крове и Гаварду. Поименованные ранее лексикографические труды также имеют значение. «Каталог» Смита должен быть заменен обширным трудом Гофстеде де Гроота. Укажем здесь и на статьи о различных голландских живописцах, помещенные в журналах «Obreens Archief» и «Oud Holland», такими исследователями, кроме названных, как Врис, Дози, де Ревер, Вет, Моес, Зикс, И.К. Мейер младший и Гаверкорн ван Рийсвийк. Расчленение истории голландской живописи по «школам» различных городов, принимавших самостоятельное участие в ее развитии, впервые выполнил автор этой книги в своей и Вольтмана «Истории живописи». Одновременно в том же смысле высказался Бреднус. Против этого расчленения материала высказался Гофстеде де Гроот на том основании, что голландские города лежали слишком близко друг к другу и слишком часто обменивались мастерами, чтоб можно было приуро-

читать историю севернидерландской живописи к местным школам. Что здесь действительно не может быть речи о резко обособленных школах, в этом мы согласны с Гофстеде де Гроотом, но, как и раньше, считаем, что развитие, принятое живописью в различных голландских городах, достаточно поучительно, и исходим из него.

Утрехтская живопись

Утрехт занимает особое место в истории голландской живописи XVII века, будучи преимущественно католическим городом и соответственно находясь под сильным итальянским влиянием. Наиболее заметными величинами в Утрехте были Абрахам Блумарт, Гиллис д'Ондекётер, Давидс де Геем. Утрехтская живопись (книга С. Мюллера) занимает особое место в жизни голландского искусства. Католическому янсенистскому городу Утрехту Рим был ближе, чем кальвинистским прибрежным городам. Его живописцы почти все без исключения совершали паломничества в Италию, и их искусство, кроме разве мертвой природы, находилось под итальянским влиянием. Знаменитый утрехтский мастер переходного времени, основавший здесь большую, влиятельную школу, Абрахам Блумарт (1564–1651), сын архитектора Корнелиса Бломарта, в своих холодных, пестрых ранних картинах, как Ниоба (1591) в Копенгагене, стоит еще всецело на почве итальянизирующих маньеристов XVI столетия, в среднем периоде своей жизни достигает только до академических произведений, как «Лазарь» в Мюнхене (1607); но в ярких произведениях своей старости, например в гагской Аталанте (1626), уже не может вполне отрешиться от более свободной и мягкой манеры своих ушедших вперед земляков. К главной группе его учеников, увле-

кавшихся в Риме Караваджо, кроме Хендрика Тербрюгена (1587–1629), принадлежит особенно Герард ван Хонтхорст (1590–1654), известный плодовитый мастер, получивший в Италии прозвище «Джерардо далле Нотти» за свои грубые библейские сцены и жанровые картины в натуральную величину, большей частью ночные эпизоды, для лучшего использования караваджемской светотени освещенные свечами, и приобретший широкий круг деятельности как искусный, трезвый портретист с гладкой кистью. Его «Блудный сын» в Мюнхене, «Зубной врач» в Дрездене, «Концерт» в Лувре, «Веселый скрипач» в Амстердаме дают его лучшую манеру. В украшении «Гуйс тен Боша» он участвовал в 1650 г. холодной аллегорической картиной. Вторая группа живописцев школы Бломарта, находившаяся также под влиянием Эльсгеймера, набросилась на изготовление небольших ландшафтов и фигурных картин одинакового достоинства. Во главе ее стоит Корнелис ван Пёленбург (1586–1667). Его мягко нарисованные, благодушно округленные, наполненные веселым светом ландшафты Кампаньи обрамляют выложенным итальянским языком форм то библейские истории, то языческие мифы, то аркадскую наготу жанра. Из его картин, насчитываемых до 150, 21 находится в флорентийских государственных галереях, 12 в Дрездене, 11 в Петербурге, 7 в Лувре, 6 в Мюнхене. К числу восьми небольших принадлежит «Торжество любви», снимок которого мы здесь помещаем. Именно из-за слащавой прелести картинки Пёленбурга находили и находят многочисленных подражателей и почитателей.



Рис. 162. «Торжество любви». Картина Корнелиса ван Пеленбурга в Кассельской галерее. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Далее, учеником Блумарта был лейпцигский уроженец Николай Кнюпфер (род. в 1603 г.), появившийся в 1630 г. в Утрехте. Шли посвятил ему работу. Утонченный, наполненный золотистым комнатным светом маленький семейный портрет в Дрездене (около 1640 г.) его кисти уже показывает влияние Рембрандта. Его ярко-красочные повествовательные картины – «Дела милосердия» в Касселе, «Соломон, приносящий жертву богам» в Брауншвейге, «Охота за счастьем» в Шверине, которая, как показал Вейцзекер, внушена утраченным оригиналом Эльсгеймера, – достаточно ясно обнаруживают влияние этого римлянина из верхней Германии. Учеником Бломарта был также Ян Бот (1610–1652), главный представитель италянизирующего ландшафта в Голландии. Его приятно компанованные, пронизанные теплым коричневатым золотом солнечного света, лесные и горные ландшафты,

богатейшим выбором которых обладают Амстердам, Лондон и Мюнхен, явно примыкают одновременно и к великому сияющему ландшафтному искусству Клод Лоррена. Влияние Бота жило в учениках и подражателях его до XVIII столетия. К школе Бломарта принадлежал также многосторонний изобразитель южной природы и народной жизни, северных животных и мертвой природы, Джованни Баттиста Вееник (1621–1660), родившийся в Амстердаме, но как ученик и мастер предпочел Утрехт. Вольной, грубоватой кистью писал он в Италии богатые жизнью, красочно схваченные виды гаваней, Кампаньи и руин, которые можно видеть в Лувре, в Петербурге, в Стокгольме, в Мюнхене и в Штутгарте. Кухонная сцена в Шверине представляет переход к не менее ярким и красочным изображениям живого и мертвого местного мира животных, из которых стоит отметить куриный двор с хохлатой наседкой в Дрездене. В более отдаленных отношениях к школе Блумарта стояли такие утрехтские мастера, как Паулюс Мореельзе (1571–1638), вышедший из школы Миревельта в Дельфте искусным портретистом и ставший близко к ученикам Бломарта караваджемского направления в своих жанровых, в натуральную величину, фигурах; еще дальше от Бломарта стоят выдающиеся живописцы животных и мертвой природы, которых всего удобнее присоединить к утрехтским мастерам. Знаменитый живописец мертвой природы Ян Вееник (1640–1719), родившийся и умерший в Амстердаме, посещал школу своего отца Джованни Баттиста в Утрехте. Иногда и он писал южные гавани, например луврская картина, иногда мягкие, совершенные по тону портреты, как в гаарлемском музее. Его главной специальностью, однако, была мертвая натура. Иногда его картины, представляющие охотничью добычу, например мюнхенская серия, написанная между 1703–1712 гг.

для охотничьего замка Бенсберг курфюрста Пфальцского, дополнены фигурами охотников и собак, иногда (большая амстердамская картина 1714) просто лающей собаченкой. В большинстве случаев мертвая дичь, фрукты и охотничьи принадлежности на фоне парка, озаренного сумеречным светом вечернего неба, составляют все содержание его картин, как обе большие дрезденские, которые при удивительно любовной выписке предметов отличаются нежным настроением живописи. Из Антверпена или Мехельна был родом Гиллис д'Ондекётер (ум. в 1638 г.), принадлежавший к переселившимся в Амстердам пейзажистам в стиле переходного прогрессивного направления. Его сын Гисберт д'Ондекётер (1604–1653), переехавший в Утрехт, писал ландшафты в манере своего отца, птичьи дворы в стиле своего шурина Джованни Баттиста Вееникса. Но сын Гисберта Мельхиор д'Ондекётер (1636–1695), снова променявший Утрехт на Гаагу и Амстердам, стал знаменитым изобразителем жизни домашних птиц. Своим картинам куриных дворов и утиных прудов с птицами в натуральную величину, в Амстердаме и Гааге, в Дрездене и Касселе, он сообщал иногда драматическое движение, вводя нападающих хищных птиц или четвероногих хищников, всегда писал их широкой кистью, и в то же время с внимательной кропотливостью отделял каждое перо, всегда в блестящих, естественных и при всем том внутренне слитых великолепных красках. Уроженцем Утрехта был и величайший голландский живописец плодов и цветов Ян Давидс де Ге-ем (1606–1684), переселившийся в 1635 г. в Антверпен. Он был учеником своего отца Давида. Поистине изумительно его умение воздать должное в формах и красках каждому отдельному плоду, цветку и листику полной, сильной и тем не менее входящей во все подробности кистью, всем золотым, серебряным или

стеклянным сосудам и даже самым мелким, ползающим по ним насекомым; не менее удивительно умение соединять все эти мелочи в одну общую цельную, связанную теплым общим тоном мертвую натуру, такую сказочную и такую естественную в своей пышности. Он представлен во всех почти больших галереях, всего обильнее в дрезденской. Его сын Корнелис де Геем (1631–1695) шел по следам отца в Антверпене. Все эти мастера, стоявшие в более или менее далеких или близких отношениях к Утрехту, – классические представители голландской живописи животных и мертвой природы, плодов и цветов, указавшие искусству новые области и раскрывшие невиданные раньше фантастические мирки.

Гаарлемская живопись: ранний период

Гаарлем был средоточием национального искусства Голландии XVII века. К этому времени история самостоятельных гаарлемских школ насчитывала уже больше века. Итальянские стили и поездки в Италию на обучение все еще были распространены, но тем не менее творчество гаарлемских мастеров вполне самостоятельно и отличается направленностью на бытовые и простонародные темы. В Гаарлеме (книга Ван дер Виллигена) живопись также расцвела на вполне национальной почве. Гаарлем, сердце Голландии, своим участием в национальной защите и своими заботами о национальной духовной жизни больше всех содействовал выработки нового голландского уклада; гаарлемская ландшафтная живопись уже в XV столетии оплодотворила фламандское искусство, а в XVI столетии, овладевши человеческой фигурой, гаарлемское искусство повлияло на художественную разработку национального группового портрета и взяло на себя в

XVII столетии значительную долю руководства тем национально голландским направлением, которое сумело придать художественное выражение непосредственному впечатлению природы объединением общего тона. Конечно, и в Гаарлеме не было недостатка в мастерах, одной ногой еще опиравшихся на итальянское искусство, как Питер Клас Соутман (1580–1657), гравировщик Рубенса. Наконец, итальянскую жизнь изображал Питер ван Лаер (1582–1642), гаарлемский мастер, прозванный в Риме за свой горб «Бамбоччо». Здоровые, писанные скорее в караваджеской, чем в рембрандтовской святотени, изображения оживленных итальянских рынков, улиц и площадей дают ему право считаться отцом мелкофигурной жанровой живописи из итальянской народной жизни без прикрас. Его картины во Флоренции, в Уффици и в галерее Корсики, в Германии главным образом в Дрездене, Касселе и Мюнхене, оказали такое же большое влияние на итальянское искусство, как и на нидерландское по его возвращении на родину. Именно, в Гаарлеме имело решающее значение то самобытное направление, которое придало новый отпечаток гаарлемской, и вместе с нею голландской, даже европейской живописи. Творец его Франс Халс старший (около 1580–1666 гг.), родившийся от гаарлемских уроженцев в Антверпене, уже в молодости переселился в Гаарлем, где основал большую школу и сделался влиятельным мастером своего времени. Боде, Унгер и Моес распространили среди нас его славу. Франс Халс быстро преодолел влияние своего учителя Кареля ван Мандера (1548–1606), имевшего большее значение, как писатель об искусстве, чем художник. Исключительно живописец людей, преимущественно портретный живописец, Халс был великий реалист, желавший прежде всего закрепить на полотне личность, твердо очерченную, схваченную в

ее самой интимной сущности, насколько возможно натуральнее, но также и мастер со свободной живописной кистью, картины которого отражают развитие техники голландской живописи в течение полувека. Именно его изображения стрелков и регентов незаметно становятся историческими картинами, именно его портреты лиц из народа – жанровыми картинами в натуральную величину, из которых только его ученики развили мелкофигурную голландскую жанровую живопись. Чисто голландским является его драгоценный, ничуть не грубый юмор, проникающий его фигуры. Никто не изображал смех так естественно и сердечно, как он. Чисто голландской является и его манера сообщать непосредственным впечатлениям природы художественную высоту только посредством живописной передачи. Большие изображения стрелков и регентов в гаарлемском музее, храме его искусства, показывают ступени его художественного развития. «Пирушка стрелков» 1616 г. еще проста по композиции, коричневатая в окрепшем общем тоне, пластично выписана разгониистой кистью. «Пирушка стрелков» 1627 г. свободнее по композиции, шире по замыслу, светлее и ярче по колориту. Картина со стрелками 1633 г. уже не представляет пирушки, а размещает их в саду гильдейского дома в двух простых, искусно связанных между собою группах, причем уже изобилует ударами кисти, дающими неслитые мазки, белесоватым золотистым тоном и превосходными красочными аккордами. Большая картина 1639 г. чрезвычайно просто распределяет фигуры в два ряда, а в мощной трактовке их и утонченном колорите общего серого тона показывает мастера на высоте его силы. В величественной группе пяти регентов Елизаветинского госпиталя 1641 г. проскальзывает влияние светотени Рубенса, которого в конце концов никто не избежал. Скупой, одухотворен-

ный, подлинно импрессионистский поздний стиль мастера выступает с поразительной очевидностью в обеих его групповых картинах 1664 г., с портретами четырех регентов и четырех регентш богадельни.

Портреты группы из частной жизни, представляющий супружескую чету на скамье под деревьями парка (в Государственном музее Амстердама), не менее замечателен своей гениальной свободой жизненной композиции, как и выразительной передачей счастливого душевного настроения благородной четы. Из одиночных портретов отметим портрет Виллема ван Гейтуизена в галерее Лихтенштейна, уже отдавший дань течению эпохи в барочном мотиве в виде пурпурной занавеси, повешенной за стоящим в саду господином, но в передаче солидной, мужественно гордой и полной жизни личности отличающейся чисто голландской натуральностью.



Рис. 163. «Пирушка стрелков в день св. Георгия 1627 г.»
Картина Франса Халса в Гаарлемском музее.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Сюда примыкают превосходные, более простые портреты в Берлине, Касселе, Петербурге, Лувре, Гааге, и Франкфурте. Как типичные жанровые фигуры выдаются «Веселый рассказчик» в Амстердаме, полуфигура в большой шляпе с отвислыми полями, с говорящими губами и выразительно приподнятой правой рукой, затем так называемая «Гилле Боббе», смеющаяся гаарлемская колдунья с совой на плече, в Берлине и «Веселые кутилы» в Касселе, в Амстердаме и у герцога Аренберга в Брюсселе. Некоторые из его известнейших многофигурных жанровых картин, например «Веселый трилистик» и «Игроки», сохранились, кажется, только в копиях, по крайней мере в Европе. Великолепны также поющие мальчики в Касселе. Могуче было влияние, оказанное Франсом Хальсом сначала на своих современников в Голландии, а позднее, спустя двести лет, на современных представителей широкой живописи всей Европы.



Рис. 164. «Гилле Боббе». Картина Франса Халса в Музее короля Фридриха в Берлине. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Ученики и последователи Франса Халса

Из его учеников ближе всех стоят к нему в его любимой области сын Франс Халс Младший и художница Юдифь Лейстер (1600–1660), знакомством с которыми мы обязаны Гофстеде де Грооту. Его младший брат, Дирк Халс (1591–1656), писал не столько отдельные личности, сколько целые группы личностей хорошего общества в их особом быту, и изображал их, сохраняя единство комнатного освещения и тона, в искусно расположенных, небольших фигурах за игрой, музыкой, выпивкой, ухаживанием или гуляющими на воздухе. Сначала более яркие в красках, позднее с более утонченным общим тоном, его «светские картины», известные в Лондоне, Париже, Берлине и Копенгагене, отличаются жизненной характеристикой типов и обстановки. Наряду с ним, может быть даже раньше его, Гендрик Герритс Пот (около 1585–1657 гг.), бывший еще соучеником старого Халса у Ван Мандера, а затем развивавшийся параллельно с Дирком, может считаться отцом этой голландской «светской живописи», охотно изображавшей также мирную жизнь солдат за вином, музыкой, картами, с женщинами, в караульнях и лагерях. За Потом, хорошо представленным в Лувре и Дрездене, следуют затем более или менее тонко чувствующие мастера этой манеры, из которых заслуживают упоминания Питер Кодде (около 1600–1678 гг.) в Амстердаме, закончивший большую группу стрелков Франса Халса, в тамошнем Государственном музее, Якоб Дук (около 1600–1660 гг.) в Гааге и Антон Паламедес (1601–1677) в Дельфте. Как видим, движение главной школы одного города распространилось в соседних городах. Некоторую противоположность этим «светским живописцам» составляют жанровые живописцы школы Франса Халса, изображавшие жизнь и

дела низших слоев народа на картинах, в большинстве случаев еще более мелкофигурных. Самый главный из них, Адриена Броувер. К ним принадлежит Ян Миензе Моленар (около 1600–1668 г.), муж вышеупомянутой Юдифи Лейстер, но главным их представителем был Адриен ван Остаде (1610–1685), один из наиболее ценившихся в свое время мастеров и граверов.

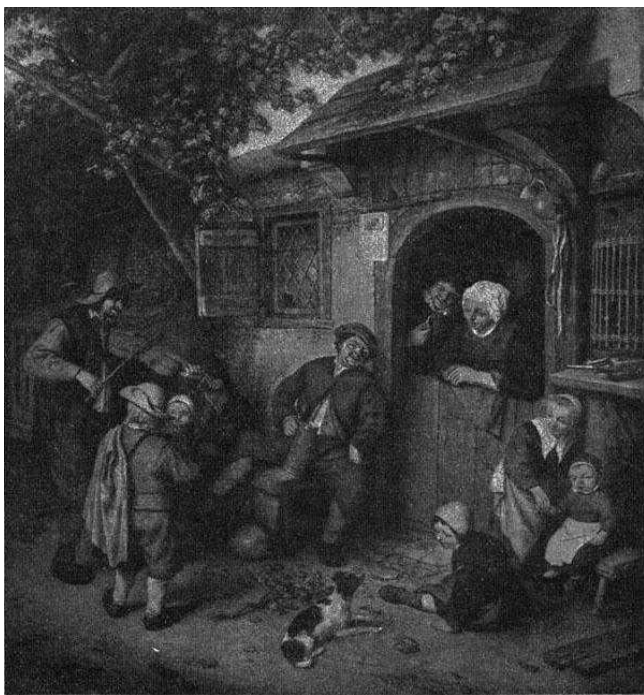


Рис. 165. «Деревенский скрипач». Картина Адриена ван Остаде в Гаагском музее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Сначала он примкнул, как показывает уже его «Игра в карты» (1637) в Лувре, в светлом, нежном колорите, к Халсу, в почти карикатурных типах к Броуверу. С 1640 г. он нашел самого себя в изображении полной

юмора уютной жизни маленьких людей, в спокойной законченной композиции своих простых сюжетов, в легкой плавности письма, во внушенной Рембрандтом тонкой светописи своих внутренних помещений, в теплом золотистом свете своих ландшафтных фонов.

На переходе стоит уже наполненный теплым светом «Шарманщик» в Берлине (1640). Главные картины Остаде сороковых годов – «Крестьянская харчевня» в Лувре (1643) и «Крестьянская пляска» (1647) в Мюнхене. К прекраснейшим его картинам пятидесятих годов принадлежат сияющая «Летняя куща» (1659) в Касселе и превосходная «Крестьянская музыка» (1656) в Букингемском дворце, в которой нежная светотень комнаты борется с врывающимся заревом заката. В шестидесятых годах он написал такие великолепные картины, как «Стол завсегдаев в деревенском шинке» (1660) и «Художник в своей мастерской» (1663) в Дрездене, «Деревенская школа» (1662) в Париже и «Деревенский концерт» (1665) в Петербурге. Как он писал в семидесятых годах, показывают его «Деревенский скрипач» (1673) в Гааге и «Деревенский трактир» (1674) в Дрездене. Не высоко поднимался и не глубоко опускался Остаде, но далеко уходит та солнечная высота, на которой Остаде создавал свои мастерские произведения.

Из учеников Адриена ван Остаде его брат Исаак ван Остаде (1621–1649) примыкает к нему в своих картинах со сценами на открытом воздухе, которые он совершенствовал с большой тонкостью восприятия ландшафтного освещения и летней жизни на деревенских улицах, зимней суеты на замерзших каналах и реках. Запряженная лошадь составляет главный его интерес. Во всяком случае, его картины, находящиеся во всех главных собраниях, наделяют изображения природы новой прелестью света и красок. Но остальные ученики Адриена ван Остаде, из которых назовем

Корнелиса Питерса Бега (1620–1664), не обогатили историю живописи особыми ценностями.

Гаарлемская живопись во второй половине столетия

Во второй половине XVII века гаарлемская школа становится ведущей в сфере голландской ландшафтной живописи. Особенно распространены характерные для Голландии морские пейзажи. Выделяется множество крупных художников, в том числе целые династии: Вермеры, Броомы, Рейсдали. Затем гаарлемская школа играла главную роль в истории развития голландской ландшафтной живописи, нити которой сходились в ней по крайней мере между 1610 и 1657 гг. Ее старейший пейзажист, правда работавший в Гаарлеме только между 1610–1618 гг., но именно здесь оказавший решительное влияние, амстердамец Эсайас ван де Вельде (1590 до 1630) отказался от пучкообразной древесной листвы и перспективного тройного аккорда красок своих фламандских предшественников, но заимствовал у них пеструю человеческую жизнь, развертывающуюся на их ландшафтах. Твердо и определенно выделяет он здания и несколько закругленные деревья на ясном небе. Но и его ландшафтные краски уже стремятся, в своем зеленовато-серо-коричневом тоне к особому настроению. Рядом с его оживленными летними ландшафтами, как картина реки (1622) в Амстердаме, канала в Берлине, являются равноценные зимние ландшафты 1624 г. в Гааге, 1629 г. в Гамбурге. Мы видели, как старые картинки месяцев рукописных календарей, уже в XV столетии разрабатывались ландшафтно. Теперь снова они оживают. Картина дюн 1629 г. в Амстердаме переходит к более простому изображению обычной голландской природы, и к ее передаче живописью коричневато-голубого тона, развитую в конце

концов учеником Эсайаса Ян ван Гойеном (1596–1656) в Гааге до легкой, уничтожающей все локальные краски, плавности. Ученик Эсайаса Питер де Молийн (1595–1661), спасенный от забвения Гранбергом, стал главной опорой более старой гаарлемской ландшафтной школы. Его картины, хотя и оживленные пестрой людской суетой, производят по существу впечатление ландшафтов. Рядом с лесистыми холмами, очертания которых пересекают площадь картины диагонально, открываются широкие виды на равнину. Деревья Молийна, выписанные уверенно и натурально, хотя и напоминают еще манеру учителя, однако вовсе не пренебрегают свежей натуральной зеленью; его слегка облачные небеса нередко сияют светлой лазурью. Известны его «Ночной праздник в деревне» (1625) в Брюсселе, «Дюна» (1626) в Брауншвейге, «Грабеж» (1630) в Гаарлеме «Холмистый ландшафт» в Стокгольме; важны его поздние картины в шведских частных собраниях. Наряду с Питером де Молийном Старший Ян Вермер ван Хаарлем и Корнелис Вроом стали пейзажистами с самостоятельным значением. Как показал уже Ван дер Виллиген, была три гаарлемских Вермера, дед, отец и сын. Старшему Яну Вермееру (около 1600–1670 гг.) мы возвратили на основании свидетельства одной рукописи, приведенного Бредиусом, просто и естественно, но строго и твердо выполненные ландшафты, каковы виды дюн на гаарлемской равнине в Дрездене, Берлине, Брауншвейге и Гааге, наряду с картинами Вроома знаменующие переходы от коричневатого тона живописи к полной настроению натуральной яркости. В таком случае на долю второго Яна Вермера ван Хаарлема (1628–1691), которому обыкновенно приписываются и только что названные картины, останутся более нужные лесные ландшафты, например мюнхенская картина, также отмеченная именем

художника в другой рукописи. Однако мы не считаем вполне надежной эту попытку различения. Третий Вермер ван Хаарлем (1656–1705) стоит уже на совершенно другой почве. Корнелис Броом, сын известного мариниста Гендрика Броома (1566 до 1640), писавшего только корабли и битвы, был мастер, пролагавший новые пути, открывший голландцам прелесть северных лесных опушек в натуральных формах и красках. Контраст между темно-зелеными вершинами деревьев и голубым небом, выступающий в его пустынном речном ландшафте (1630) в Шверине и лесном ландшафте в Берлине, очаровал его. Более ранними являются обе его чрезвычайно натуральные «Лесные дороги» в Дрездене. Учеником Броома мы считаем Гилиама Дюбуа (ум. в 1660 г.), тонко чувствующего живописца лесных опушек со своим настроением, в Берлине, Шверине и Брауншвейге (1649). Алларт ван Эвердинген из Альмара (1621–1675), ученик Рёланта Савери в Утрехте и Питера де Молийна в Гаарлеме, работавший, как доказал Гранберг, около 1640–1644 в Швеции (также в Норвегии), между 1645–1652 гг. живший в Гаарлеме, а затем переселившийся в Амстердам, не может быть выделен из числа гаарлемцев. Его непосредственно наблюдаемые, поэтому иногда несколько резко переданные, написанные в бурых и серых тонах ландшафты, находящиеся в Копенгагене, Стокгольме, Петербурге, в Амстердаме и Париже, равно во всех главных немецких собраниях, изображают преимущественно величавые скандинавские горные ландшафты с их хижинами, елями и водопадами. Эвердинген был старейший мастер, выступивший с изображением седых пенистых водопадов. На плечи всех этих мастеров опираются Рейсдали: Исаак ван Рейсдал (ум. в 1677 г.) со своим знаменитым сыном великим Якобом ван Рейсдалом (около 1628–1682 гг.) и его братом Са-

ломом ван Рейсдалом (около 1600–1672 гг.) с его сыном, менее замечательным, вторым Якобом ван Рейсдалом (1635–1681). Саломон ван Рейсдал сформировался, примыкая к Молийну и Ван Гойену. В его широко наметенных, богатых деревьями, речных и деревенских ландшафтах поселяне и рыбаки, челны и фуры, рогатый скот и лошади играют неотъемлемую роль. Его картины тридцатых годов в Дрездене и Берлине обнаруживают широкую в мазке тональную живопись Ван Гойена, переведенную из бурого в серо-зеленый тон. В сороковых годах он соперничает, при более твердой и красочной трактовке, как в «Пароме» (1647) в Брюсселе, в «Деревенской улице» (1649) в Будапеште, с золотистым светом Исаака ван Остаде. Поистине превосходны его «Город на реке» (1652) в Копенгагене, «Деревенский трактир» (1655) в Амстердаме, «Ландшафт низменности» (1656) в Берлине. К его измельчавшей поздней манере примкнул его младший сын Якоб ван Рейсдал, как показывают его картины в Амстердаме, Роттердаме и Касселе.

Творчество Якоба ван Рейсдала

Великий Якоб ван Рейсдал, живший до 1657 г. в Гарлеме, до 1681 г. в Амстердаме, и только перед смертью вернувшийся в родной город, учась у Саломона, испытал, по-видимому, и влияние Корнелиса Бруома. Но в великого художника Божией милостью, которым он останется, несмотря на менее: благоприятный новейшие суждения, он развился благодаря собственному углублению в природу. Тайна мощного действия его дюнных и лесных ландшафтов, морских и городских видов, к которым примыкает ряд тонких офортов, заключается прежде всего в их внутренней правде. Его ландшафты, с околичностями, написанными большей

частью посторонней рукой и не имеющими никакого значения, передают природу так непосредственно, как она была наблюдаена, и фотографии с них могли бы сойти за снимки с натуры, сделанные в торжественные моменты. Но тайна заключается в то же время в том душевном настроении, которое отражает мягкую, меланхолическую, мечтательную душу художника. Очень немногие из его ландшафтов простые виды определенных местностей. Он умеет так художественно и естественно переплетать отдельные мотивы, тщательно изученные в различных местностях, что для зрителя переживание искусства становится переживанием природы. Как удивительно сливается разнообразие облаков и небесного света его атмосферы с землей и другими частями его ландшафтов. Никто до него не изображал облаков так мягко и правдиво, так легко или так тяжело. При этом его гибкая, натуральная передача одинаково далека от размашистой широты и от чрезмерной гладкости, его письмо, позднее иногда темнившее, избегает резкого подчеркивания ярких световых пятен или светящихся локальных красок и стремится к спокойной утонченной правде природы, применяя слегка оливковые и серые краски; короче сказать, он умеет придать своим картинам всестороннее художественное равновесие, которое сообщается и душе зрителя. При его способе работы едва ли можно провести границу между теми картинами, которые стремятся передать туземный ландшафт, включая сюда и соседние немецкие лесистые области, и фантастическими ландшафтами, воспроизводящими чуждые горные или скалистые местности, или широкие серые потоки и водопады. Но Бодэ справедливо думает, что скандинавские мотивы его поздних, картин, по видимому, заимствованы по преимуществу из этюдов его друга Эвердингена. Всего далее он заходил в слиа-

нии разнородных мотивов гам, где, как в дрезденском «Еврейском кладбище», сознательно стремился воплотить в своих ландшафтах определенные идеи. Изображенные на картине надгробные памятники действительно взяты с амстердамского еврейского кладбища. Кирпичная руина, напоминает развалины замка Бредероде. Деревья направо и голый ствол на переднем плане взяты у себя дома, в немецких дубовых лесах. Как бурен горный ручей, который, пенясь, пролагает себе путь среди могил! Как черна грозовая туча, как бледна радуга. Картина возвещает с потрясающей неумолимостью, что стихийные силы, отвергающие и разрушающие все дела рук человеческих, не падают и покоя гробов. Именно на эту картину метила статья Гёте «Рейсдал как поэт». Рейсдал как поэт! Новейшие воззрения на искусство умаляют достоинство именно этого рода картин Рейсдала. Но беспристрастного зрителя они всегда будут увлекать и восхищать.



Рис. 166. «Еврейское кладбище». Картина Рейсдала в Королевской Дрезденской галерее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Уже некоторые произведения раннего периода Рейсдала (1646–1651), нередко им датированные, написанные беспокойно тяжелыми красками, являются упрощенными, иногда несколько взъерошенными, но всегда поэтическими отрывками из непритязательных окрестностей Гаарлема. Видно, что они выросли, из поздних картин Саломона. В Касселе можно видеть ландшафт с деревьями 1647 г. в Петербурге ландшафт с колокольней 1646 г. ветряную мельницу на дюнах 1647 г. засохшее пастбище на ярко освещенной дюне 1650 г. Более зрелое и спокойное впечатление производят уже картины 1653 г. дубовый лес в Амстердаме и горный ручей в Берлине. Уже тогда Рейсдал посещал немецкие леса в Клевешене и Мюнстершене. Виды замка Бентгейм (1654) в Дрездене и в собрании Бейтша в Лондоне соединяют монументальное величие со свежим, сочным колоритом. За ними следуют монастырь и деревья в лесу за дюнами в Дрездене. Тихие виды с высоких дюн на Гаарлеме в Амстердаме и Берлине примыкают сюда же.



Рис. 167. «Речной пейзаж с мельницей». Картина Рейсдала в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

В Амстердаме художественная сила Рейсдала дала в конце пятидесятих годов прекраснейший художественный расцвет. Земной ландшафт окутан дрожащим светом и воздухом. Сюда относятся грандиознейшие лесные ландшафты, каковы «Большой лес» в Вене, «Болото» в Петербурге, «Охота» в Дрездене, «Лесная дача» в Лувре, а также превосходный, наполненный рассеянным светом речной ландшафт с ветряной мельницей в Амстердаме, водяные и ветряные мельницы и взморье в Лондоне. Боде говорит: «Это грандиознейшие ландшафты, какие только созданы искусством». Редкие, но удивительно полные настроения марины, городские виды и зимние ландшафты, например берлинские, относятся, кажется, к началу семидесятих годов; пышный ландшафт с руинами в Лондоне отмечен 1673 г., и лишь за ними следуют, по Боде, все упомянутые, искусно составленные из чуждых мотивов ландшафты, все те водопады, которых Рюиздаль никогда не видал и тем не менее умел наполнять самой выразительной живописной жизнью, мощные горные ландшафты, например ландшафт со спокойным темным озером в Петербурге и, как последнее слово его мудрости, «Еврейское кладбище» в Дрездене.

Последователи и современники Рейсдала

Значительнее гаарлемских учеников и последователей Рейсдала, на которых мы не можем останавливаться, был Ян Вийнантс (1625, по Боде же 1605–1682), променявший, следуя духу времени, около 1660 г. свой родной город Гаарлем на Амстердам. Он был самостоятельный, плодовитый, еще несколько жесткий пейзажист, зрелые картины которого представляют по большей части открытые, холмистые местности, преимущественно проселочные дороги, извивающиеся

вокруг увенчанных деревьями высот, причем рядом открывается ясный вид вдаль, отделенный какой-нибудь диагональной линией, а на переднем плане чрезвычайно тщательно, почти сухо, выписаны повалившиеся древесные стволы и лиственные растения. Небо у Вийнантса слегка облачное, ясное и высокое. Его холодный язык форм производит иногда впечатление некоторой пестроты вследствие изменений отдельных тонов, сделанных по окончании картины. Его ландшафты встречаются довольно часто: по восьми их имеют Мюнхен, Петербург и Амстердам. Сюда же примыкают те гаарлемские пейзажисты, слава которых основывается собственно на их изображениях мира домашних животных в ландшафтах. Один из них, Клас Питерс Берхем (1620–1683), стал в Амстердаме, куда он переселился в 1642 г., учеником Джованни Баттиста Вееникса. Слегка затронутый Италией, он писал всевозможные предметы на открытом воздухе, но главным образом пастухов и стада среди светлых, большею частью орошаемых реками, горных ландшафтов, теперь известных во всех европейских собраниях; по величине наибольший пейзаж с пастухом в натуральную величину в Гааге. Хотя на наш вкус они в целом чересчур вылощены, общи и пестры, но все же Берхем нашел многих любителей и последователей. Другой, более значительный, Филипс Вуверман (1619–1668) остался верен Гаарлему. Как пейзажист, он примкнул к Вийнантсу, как живописец животных и жанрист к Питеру ван Лаеру, но развился, самостоятельно изучая природу, в искусного изобразителя всяческих эпизодов, которые могут разыгрываться на воздухе, но главным образом в живописца лошадей и сражений, сумевшего закрепить на полотне ужасы тридцатилетней войны и всю походную и военную жизнь своего времени, в яркой по краскам и в то же время тональной живописи,

реалистически жизненно, но часто и художественно одухотворенно. Ни один голландец, за исключением Рембрандта и Яна Стена, не умеет рассказывать так наглядно, как он; а рассказывает он не только военные и лагерные события, но и охотничьи и разбойничьи истории, даже случаи из повседневной жизни обитателей сельских замков и хижин, и, как истый живописец, постоянно подчиняет свои рассказы живописному общему впечатлению, поддерживаемому тонким ландшафтным настроением. Многие из его картин являются даже попросту ландшафтами. Известна роль, которую играет серая лошадь, как самое светлое пятно в большинстве его картин. Вуверман был чрезвычайно плодовитый, может быть, даже слишком плодовитый мастер. Известно более 700 картин его кисти, из которых в Дрездене находится более 60, в Петербурге более 50. Ранние картины и у него написаны суше и тяжелее по тону лучших картин среднего периода, а его кавалерийское сражение с горящей ветряной мельницей в Дрездене, при всей глубине языка форм, обработано очень легко, нежно и свежо, и талантливо передано в серебристом тоне. Учеников и последователей находил он всюду. До особенной утонченности возвысилась в то же время в Гаарлеме архитектурная живопись. Прологая путь в этом направлении, Питер Санредам (1597–1665) изображал внутренность выбеленных реформатских церквей, наполняя их, при уверенном, еще почти жестком рисунке, удивительным, хотя и несколько однотонным золотистым светом. До совершенства довел подобные внутренние виды церквей поздний ученик Халса, Иов Беркгейде (1630–1693), украшавший их, как показывают его картины в Амстердаме и Дрездене, своей нежной плавной кистью и всеми прелестями утонченных красочных пятен серебристой светотени. Напротив, его брат Геррит Беркгейде (1638–1698),

примыкавший к разным направлениям живописи, особенно вувермановским, принадлежит, как живописец архитектурных видов, к числу искусных изобразителей городских видов, превращенных им с утонченным чувством взаимодействия воздуха и света из старинных топографических видов в художественные, как показывают его ландшафты «Дам» в Амстердаме, Дрездене, и Шверине. Наконец, в области живописи мертвой природы Гаарлем также не оставался позади, но и здесь выработал свою утонченную желто-серого тона живопись, в которой самостоятельно выразилось подводное течение голландской декоративной живописи в противоположность утрехтской слащавой красочности. Достаточно назвать имена Питера Класа (ум. в 1661 г.), отца упомянутого выше Класа Берхема, и его картины в Дрездене, Касселе и Роттердаме, и Виллема Класа Геда (1594–1678), представленного в Гааге, Дрездене, Мюнхене и Лувре, – чтобы представить себе вместе с тем массу утонченно расставленных и также утонченно написанных папстетов, бокалов и иных вкусных или блестящих предметов.

Амстердамская живопись

В рассматриваемый период Амстердам был богатейшим городом Голландии, что привлекало художников и способствовало развитию искусства. Здесь также главенствовала ландшафтная живопись, часто писались групповые портреты различных представителей населения. Многие заметные художники переезжали в Амстердам из других городов. В Амстердаме, богатом торговом городе, центральном месте зажиточных господ, собирались лучшие силы всех остальных городов Голландии. Амстердам, однако, уже в первой трети столетия принимал самостоятельное участие и в разви-

тии новой голландской живописи. Прежде всего упомянем об амстердамской портретной живописи, которую описал Д.К. Мейер. Развитие гильдейских и регентских групп мы уже проследили до свободных, ярких творений Корнелиса Кетеля, умершего в 1616 г. За Кетелем следовал Корнелис ван дер Воорт (1576–1624), прирожденный антверпенец. Его большая амстердамская группа стрелков 1623 г. в Государственном музее возвращается к расположению фигур в два параллельных ряда, но в отношении живописи исполнена в духе нового времени. За ним идет его ученик Николай Элиас (1588–1653), пользовавшийся большим влиянием, устранивший из портрета группы последние следы старинной условности. К четырем выразительным, плавно написанным группам стрелков Элиаса в Государственном музее примыкают «Уроки анатомии», группа регентов и великолепные отдельные портреты. Но самым зрелым амстердамским портретистом до Рембрандта был Томас де Кейзер, сын архитектора Гендрика де Кейзера, писавший то гильдейские и регентские группы в натуральную величину, каковы группа хирургов 1619 г., группы стрелков 1632 и 1633 гг., то выразительные отдельные портреты, как мужской портрет 1631 г. в Государственном музее, то портретные группы меньших размеров на фоне ландшафтов или комнат, каковы семейные портреты в Государственном музее, портреты всадников там же и в Дрездене и портрет ратсгеров в Гааге. Его исполнение всегда отличается резкой характеристикой, а письмо пластичностью форм с горячей силой освещения.



Рис. 168. «Воскрешение Лазаря». Картина Питера Ластмана в Гаагском музее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Ранние амстердамские исторические живописцы национализированного направления Эльсгеймера, проводящие в своих картинах равновесие пространства и фигур, живописное распределение света и тени и введение восточных костюмов и тюрбанов для обозначения библейских эпизодов, хотя и не поднялись на высоту вечно ценного искусства, но имели огромное влияние на дальнейшее развитие их области. Во главе их стоит учитель Рембрандта Питер Ластман (1583–1633), представленный в Амстердаме «Жертвоприношением Авраама», в Гааге «Воскрешением Лазаря» (1622), в Гаарлеме «Рождественской ночью» (1629), предваряющей рембрандтовские тени, а в Берлине и Брауншвейге не менее удачными картинами. Родственный ему живописец, особенно близко стоящий к Эльсгеймеру в своих гаагских, дрезденских и стокгольмских картинах, позднее ставший более сухим, был Клаес Мойарт (около 1600–1659 гг.), написавший в 1640 г. большую группу регентов в Амстердаме. Родственным

художником был и Ян Пинас (1538–1631), с которым можно познакомиться в Гааге и Амстердаме. За живописцами этой группы следует Бартоломей Бреенберг (1599–1659), ландшафтами которого с римскими руинами и с библейскими, мифологическими жанровыми сценами особенно богат Кассель. Переходим, наконец, к амстердамским ландшафтным живописцам, предшественникам Рембрандта. Наряду с ландшафтной школой антверпенцев Конинкслоо, Винкбоонса, Керринкса и Ондекётера, поселившихся в Амстердаме, расцвело здесь теперь чисто голландское направление, представители которого просто и естественно, хотя иногда еще несколько вяло, выражали простую туземную природу с ее высоким небом над низменной страной, более или менее оживленную повседневными эпизодами. Сюда принадлежит сын Арта Питерса Арент Арентс (около 1585–1635 г.), простые береговые ландшафты которого с рыбаками и охотниками (в Государственном музее) должны были во всяком случае производить впечатление новой манеры. К ним принадлежит Гендрик Аверкамп (1585, ум. около 1663 г.), глухонемой амстердамец, переселившийся в Кампен, где он избрал своей специальностью зимний ландшафт с лыжниками. В их ряды становится Рафаэль Кампгуйзен (1598–1657), отец лунных ландшафтов, сюда же принадлежит как младший и величайший в этом ряду Арт ван дер Неер (1603–1677), тонкий наблюдатель простых, изрезанных каналами и реками, заросших деревьями ландшафтов и городских видов своей родины, которую он любил изображать преимущественно в известное время дня или года. Зимние ландшафты и солнечные закаты составляют значительную часть его произведений. Но главным образом он писал исполненные тихой поэзии и живописной, скорее буровой, чем серебристой, светотени, лунные ландшафты, иногда с пожарами. Картины всех этих

родов можно видеть в Берлине, самые яркие, самые сильные по краскам дневные ландшафты в Амстердаме, прекраснейшие солнечные закаты в Касселе, Париже, Петербурге, Лондоне и Будапеште, лунные ландшафты во всех почти собраниях Европы. Но рядом с этими картинами безыскусственного ландшафта голландской низменности расцвело в Амстердаме полное фантазии национальное направление ландшафтной живописи, отец которого Геркулес Зегерс (1589–1645), ученик Жиллиса Конинкслоо, был подготовлен к более обширным темам. Прославленный Бодде и Бредиусом гением, пролагающим новые пути, он известен прежде всего офортами, отпечатанными в несколько красок и часто при этом раскрашенными, большинство которых – около шестидесяти – хранится в амстердамском кабинете гравюр. Они изображают частью голландские равнинные ландшафты, частью альпийские горные и скалистые ландшафты. Все отличаются интересными, часто импрессионистскими, световыми и красочными переменами безоблачного неба. Станковые картины его редки. Характерно для его зависимости от Конинкслоо, что его достоверный горный ландшафт у Гофстеде де Гроота в Гааге были куплены под именем Момпера, и знаменательно для его дальнейшего развития, что пикантный, подписанный им равнинный ландшафт в Берлине, приписывался раньше Ван Гойену, а его лучшая картина, пышный, всецело выдержанный в интересной красочной светотени, горный ландшафт в Уффици, носил имя Рембрандта. К Зейгерсу примыкали, как кажется, Рёлант Рогман (около 1620–1687 гг.), мастер писанных в тоне и помеченных его именем горных ландшафтов в Касселе, Берлине и Копенгагене, по-видимому, также Алларт ван Эвердинген, с которым мы уже познакомились, и, наконец, сам Рембрандт, как пейзажист, принадлежащий к величайшим из великих.

Обзор творчества Рембрандта

Рембрандт Ван Рейн считается наиболее выдающимся голландским живописцем периода. Начав свой творческий путь в Лейдене, он переезжает в Амстердам и становится ведущим портретистом города. Для работ Рембрандта характерно соединение традиционного голландского реализма с сильными идеалистическими мотивами. Он считается непревзойденным мастером использования сочетания света и тени. Во второй трети XVII столетия над всем амстердамским искусством царил Рембрандт, мощный, глубокомысленный мастер, бесспорно величайший живописец, а наряду с Дюре-ром и величайший художник германского мира, который, однако, именно вследствие его германской манеры соединять сильный реализм форм с мощным идеализмом чувства, многим из нас кажется величайшим живописцем всех времен и народов. Самая убедительная и индивидуальная правдивость форм, не знающая прекрасного и безобразного, составляет основу его искусства. Свет и тень – его личные средства выражения. Он стоит наряду с субъективным идеалистом форм Микеланджело, как субъективный идеалист красок. Как Микеланджело передавал свои душевные движения в формах и движениях анатомически правильных, но неслыханных в природе, так Рембрандт изображал душевные переживания от воспринятых им явлений в красках и светотени, возможных самих по себе, но лишенных всякой прозаической действительности. Он превосходит большинство своих земляков богатством художественной фантазии, которая даже простейшие образы и самые обыденные эпизоды вы-вышает, несмотря на всю их поражающую натуральность, до чудесных явлений из отдаленных сказочных миров. Он превосходит их также демонической силой,

с какою представляет драматически жизненные моменты действия, схватывая наиболее подходящее; при том он в состоянии пренебречь всеми побочными мотивами, именно потому, что его композиции вырастают не столько из очертаний, сколько из световых и теневых впечатлений.



Рис. 169. «Жертвоприношение Маноя». Картина Рембрандта в Королевской Дрезденской галерее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Свет и тень слывут символом перемежающихся настроений человеческой души, вот почему манера Рембрандта рассказывать посредством света и тени приводит нашу душу в своеобразное, сочувствующее настроение; при этом он умеет, как немногие, сообщить игре жестов и мин своих фигур душевное выражение. Кто мог бы так захватывающе передать внутреннюю молитву четы, преклонившей рядом колени и полной одной и той же мыслью, как Рембрандт в его «Жертвоприношении Маноя» в Дрездене?

Но само собою разумеется, именно его искусство светотени было как будто создано для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в искусство черного и белого, т. е. в гравюру. Его офорты принадлежат, как и гравюры Дюрера, к величайшим произведениям искусства в мире. Впрочем, несмотря на свою личную непосредственность, Рембрандт, как показали Гофстеде де Гроот и другие, ничуть не пренебрегал заимствованием отдельных мотивов и фигур из сокровищ прошлого, ревностным поклонником и собирателем которых он был. Все заимствованные из них мотивы, он, однако, так перерабатывал в горниле своей фантазии, что они неотличимы от интимнейших его особенностей. Как исторический живописец Рембрандт то облакает ветхую и новозаветные фигуры и этюды в восточные типы и костюмы, примыкая к искусству Ластмана и пользуясь своими наблюдениями в еврейском квартале Амстердама, то переносит их в связи с голландской народной жизнью в самую безыскусственную нижненемецкую домашнюю обстановку. Не только выполняя околичности, но и распределяя фигуры, избирая тон их освещения, художник, как показал Р. Вустман, не раз находился под влиянием представления нового большого амстердамского театра, построенного в 1638 г. Это ясно сказывается в таких картинах, как кассельская «Семья дровосека» 1646 г., на которой занавеси напоминают заднюю декорацию сцены этого театра. Как портретист Рембрандт писал, подобно своим предшественникам, группы хирургов, стрелков и регентов, отдельные же портреты писал преимущественно со своих друзей, их родственников и с себя самого. Темы жанра и мертвой природы он чаще исполнял в офортах, чем на картинах. Даже наготу он писал и гравировал при случае ради нее самой. Его ландшафты, выполненные то живописью, то гравюрой, принадлежат к

великолепнейшим и самым одухотворенным творениям этого рода. Ничто естественное или человеческое не было чуждо Рембрандту. Он возвышался силой своего художественного замысла и передачи до вечноценных проявлений, одухотворенных всеми чувствами человеческого сердца. В техническом отношении он вначале также старался выработать твердую размашистую кисть, держась зеленовато-коричневатой тоновой живописи и ярко падающих световых эффектов. Позднее он предпочитает, при более утонченном и плавном письме, более равноценную светотень, вскоре ставшую золотисто-теплой тоновой живописью. В дальнейшем ходе своего развития он приходит к огненным краскам, окутанным светотенью, густо, почти телесно накладывая их крайне широкой кистью, заменяемой иногда шпательем, и кончает все возрастающим по своей плавности письмом, с усиленными тонами и разрешением естественных красок в благоухающую, воздушную, тоновую живопись. Иногда он достигал желаемого общего действия тона импрессионистским способом, посредством наложения рядом разноцветных маленьких красочных пятен, сливающихся только в глазу зрителя. Сохранилось около 600 масляных картин Рембрандта, хранящихся в общественных собраниях Германии, частных собраниях Англии и в Эрмитаже в Петербурге. Они сопоставлены в более старых сочинениях Блана, Дютюи, Фосмаера; в репродукциях изданы Боде. Лучшие новейшие книги о Рембрандте принадлежат Боде, Михелю, Нейману, Вету. Сочинения Мутера, Валентинера, Грауля и Розенберга также имеют значение. Число офортов, изданных в репродукциях Ровинским, определяется новейшими исследователями, опирающимися на Бартша, Бланка и Дютюи, на Сеймур Гадена, Легро, Мидльтона и Гонза, чрезвычайно различно, смотря по количеству

листов, исключаемых как неподлинны. Бартш насчитывал 375, Летро самое большое 113, Зингер самое большое 236, Михель и Зейдлиц, к которым мы примыкаем, около 270 листов. Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) был уроженец Лейдена, первые уроки получил он в Лейдене от Якоба ван Сваненбурга, художника, развивавшегося параллельно Ластману, в 1623 г. он пользовался в течение полугода преподаванием самого Ластмана в Амстердаме, но затем вернулся в Лейден, арену его юношеской деятельности до 1631 г., когда он снова переселился в Амстердам; и только здесь, в 1634 г., женившись на Саскии ван Эйленбург, он развернул все свои силы. Смерть Саскии (1642) отмечает первый, потеря значительного состояния (1656) второй период его амстердамской жизни. В раннем лейденском периоде Рембрандт был малым живописцем. Он писал красками маленькие портреты или гравировал острой водкой автопортреты и портреты своих друзей. Гравировал он и нищих. Но вскоре он начал писать библейские и жанровые эпизоды, помещая их внутри высоких сумеречно-серых комнат, окутанных холодными тонами, с ярко падающим на главные фигуры светом, и выполняя все с любовным тщанием. Его «Меняла» в Берлине (1627) дает еще светотени от зажженных свечей, «Павел в темнице» (1627) в Штутгарте уже от солнечного света, врывающегося в высоко расположенное окно. «Принесение Христа во храм» (1628) у Вебера в Гамбурге, «Самсон и Далила» (1628) в королевском замке в Берлине, изумительный по светотени небольшой образ св. Анастасии в келье (1631) в Стокгольме и поразительный «Симеон во храме» (1631) в Гааге представляют внутренние помещения, написанные уже вполне в манере Рембрандта, а в Симеоне духовное передается в равной степени и выразительными жестами и волшебством светотени.

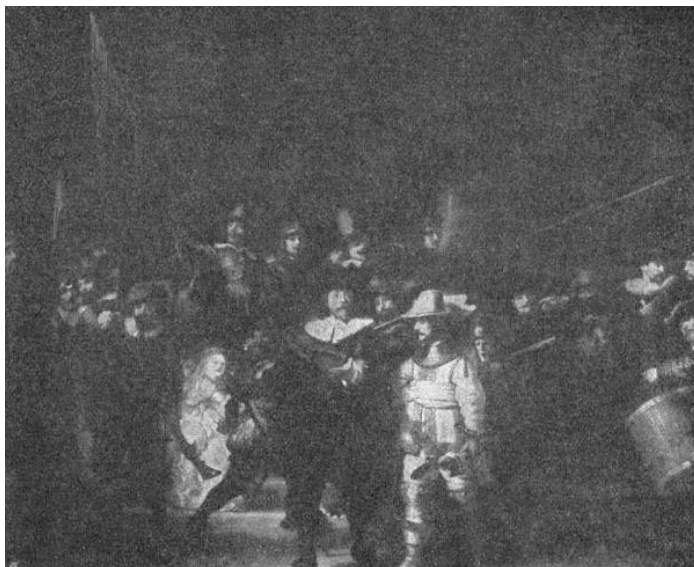


Рис. 170. Так называемый «Ночной дозор» Рембрандта в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Во главе амстердамских произведений Рембрандта стоит его большая гильдейская группа в Гааге, представляющая лекцию анатомии профессора Тульпа (1632). Самый яркий свет падает на труп, лежащий в ракурсе на переднем плане, и на ясную, умную голову профессора в черной шляпе с нависшими полями. Семь бородатых слушателей, с непокрытыми головами, смотрят и слушают, окутанные легкой пеленой тени. Именно в объединении духовного и живописного настроения Рембрандт превосходит здесь всех своих предшественников. Но какое расстояние между этой картиной и большой группой стрелков 1642 г. в Амстердаме, изображающей выход капральства капитана Баннинга Кока! Яркие свет сосредоточивается здесь на одетом в черное начальника и одетом в желтое лейте-

нанта, идущих впереди посредине. Живые группы остальных стрелков, внезапно вызванных барабанным боем, выглядят большею частью едва различимо из сумеречных теней среднего и заднего планов. Яркий свет падает также на маленькую, одетую в светло-голубое платье девочку, которая, точно заблудившись, пробирается сквозь ряды. Вся жизнь и движение, все перенесено из света прозаической действительности в удивительный сказочный свет. Тень, из которой светятся красное и желтое, так неодолимо поражает зрителя, что в течение столетий в картине видели ночную сцену и назвали ее «Ночной дозор». Под этим названием она слывет и теперь. Какое превращение из реалистического Рембрандта 1632 г. в Рембрандта визионера 1642 г.! «Анатомия» сделала его любимым портретистом амстердамцев. Каждому хотелось иметь свой портрет его кисти, и сохранилось значительное количество хороших, выразительных, лишь слегка затронутых субъективностью мастера, портретов господ и дам, написанных между 1632 и 1642 гг. К простейшим и лучшим принадлежат полуфигура писца в Касселе (1632), портреты Бургграфа в Дрездене и его жены во Франкфурте (1633), фигуры во весь рост Мартина Дея и его супруги (1634) у барона Густава Ротшильда в Париже, прекрасная «Дама с веером» (1641) в Букингемском дворце, портрет, который представляет нечто изумительное по тщательному выполнению подробностей, «Дама» с кружевным воротником (1639) и старуха фрау Бас (1642) в Амстердаме. Сюда примыкают и портреты-офорты, например Манассе (1636) Двойной портрет кораблестроителя и его супруги (1633) в Букингемском дворце уже отличается богатой живописной жизнью, портрет группа проповедника Ансло, утешающего сидящую рядом с ним в горе женщину, в Берлине (1641), уже наполнен рдеющим, одухотворенным

золотистым тоном. Своеобразною жизнью дышат его многочисленные автопортреты этого времени, находящиеся в Париже, Берлине, Дрездене, Гааге и Уффици; превосходны светящиеся изображения его Саскии в виде молодой девушки и молодой женщины в Дрездене и Касселе; всех превосходнее знаменитый двойной портрет мастера в Дрездене, изображающий его с молодой женой на коленях (1636) и с поднятым бокалом в правой руке; впечатление большой оживленности производить офорт 1636 г., с молодой четой. Многочисленные исторические картины Рембрандта этого периода становятся из года в год шире по живописному выполнению, теплее и цельнее в основном тоне. Как захватывает действие в жертвоприношении Авраама (1635) в Петербурге, в угрозе Сампсона (1635) в Берлине, в ужасном ослеплении Сампсона (1636) во Франкфурте, как великолепно замкнута композиция и как роскошны краски, пронизанные горячей светотенью, в «Аврааме и ангеле» (1637) в Петербурге, в «Свадебной ночи Сампсона» (1638) и мощном, ранее упомянутом «Жертвоприношении Маноя» (1641) в Дрездене с его светящимся желтым и насыщенным красным тонами! Новозаветные эпизоды он изображает обыкновенно в более мелких фигурах, в ландшафтной или домашней обстановке. Как безыскусствен и похож на жанр «Милосердный самарянин» (1632) в собрании Уоллеса, как драматически жизнен «Христос перед Пилатом» (1633) в лондонской Национальной галерее, как поэтичен и вместе реален «Отдых во время бегства» (1634) в Гааге! А затем эти безыскусственные, полные страдания небольшие картины Страстей Христовых (1634) в Мюнхене и великолепный по ландшафту «Христос в образе садовника» (1638) Букингемского дворца! Простые, внутренне одушевленные луврские (1640) «семьи плотника», представляющие детство Спа-

сителя, перенесенное в мелкобуржуазную обстановку, также относятся к этому периоду. К ним примыкают офорты, выразительное «Изгнание Агаря» (1637) из Ветхого и мощное «Изгнание торгующих» (1635) из Нового Завета. Древней мифологии Рембрандт также не избегал, но переводил ее на свой собственный язык. Страстным и романтическим является «Похищение Прозерпины» (около 1632 г.) в Берлине, фантастична по ландшафту «Диана и Актеон» (1635) у князя Сальм-Сальм, наивно-реалистично «Похищение Ганимеда» (1635) в Дрездене, которое вовсе не нужно понимать как пародию. Так называемая «Даная» в Петербурге (1636), роскошная, озаренная волшебным золотистым блеском женщина с пухлым телом на мягких подушках, представляет высшее достижение Рембрандта в передаче наготы. Жанровые сюжеты Рембрандт в этом периоде исполнял преимущественно офортом. Как правдив его «Продавец крысиной отравы» (1632), как весела стряпуха блинов (1635)! Наконец, его ландшафты. Грандиозные, в благородных линиях, правдивые и в то же время фантастические, они также всецело погружены в воздушные; и световые настроения. К самым ранним принадлежат находящиеся у мистера Гарднера в Бостоне, у князя Чарторыйского в Кракове, «Река» в Амстердаме и «Горный склон» в Брауншвейге; к самым эффективным ландшафты с просветом светлого неба в собрании Уоллеса и ольденбургского музея. Более просты по мотивам ландшафтные офорты того же времени, таковы вид Амстердама, «Ветряная мельница» и «Деревенские хижины».

Поздний период творчества Рембрандта

В 40-е годы окончательно сформировались основное направление творчества Рембрандта и его

характерный стиль. Он все чаще пишет портреты пожилых людей с тщательной проработкой черт лица и освещения, зачастую в полный рост. Ландшафт и натюрморты также относятся к области его интересов, в них Рембрандт создает новые стили исполнения. После 1642 г. Рембрандт уже не расширял своих тем новыми областями. Но над углублением своего искусства он работал неуклонно. Он становится все спокойнее, все шире, все теплее, часто с великолепно светящимися отдельными красками. Большой портрет-группа «Анатомия доктора Деймана» 1656 г. в Государственном музее является только в конце этого периода; эта картина, сохранившаяся, к сожалению, лишь отчасти, чарует мантеньевским ракурсом трупа, лежащего почти прямо, ногами к зрителю, и светозарностью своего колорита. Этот период Рембрандта не так богат портретами, как предыдущий, так как субъективный замысел ночного дозора отпугивал заказчиков. Но такие портреты, как полуфигуры мужчины с соколом и дамы с веером (1643) в Лондоне, как лучезарный Николай Бруйнинг (1652) в Касселе, как благородно законченный «Ян Сикс» (1654) в собрании Сикса в Амстердаме, принадлежат к прекраснейшим портретам в мире. Его автопортреты, например кассельский 1654 г., обнаруживают медленно наступающую старость. Место Саксии заняла с 1652 г. его молоденькая экономка Гендрикке Штоффельс, довольно пленительно глядящая со своего луврского портрета. На маленькой картинке гласговской галереи Рембрандт изобразил себя вместе с нею, рисующим их свадьбу. Все более мощными становятся этюды в натуральную величину седых, морщинистых, часто в восточной одежде, стариков, красота которых увлекала его, как Риберу. Ничто так ясно не показывает изменений стиля, как сравнение тщательно моделированного, окутанного свежей свето-

тенью «Раввина» 1638 г. в Чатсуорте с совершенно облитым блеском красок и золотистым тоном, широко и сочно написанным «Стариком» 1654 г. в Дрездене. Впрочем, некоторые из его портретов-офортв этого периода, например читающего, стоя у открытого окна, Яна Сикса (1647) и покоящегося в кресле старика Гааринга (около 1655 г.), принадлежат к лучшим его творениям.



Рис. 171. «Святое семейство». Картина Рембрандта в Кассельской галерее. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Ветхозаветные картины этого периода Рембрандта, например «Сусанна» (1647) в Берлине и Париже, с волшебным ландшафтом в духе жанра написанные изображения Товии в Берлине (1645) и у Кука в Ричмонде (1650), фантастическое «Видение Даниила» (1650) в Берлине, отличаются своим живописным и вместе поэтическим настроением, тогда как благословение Иакова, с фигурами в натуральную величину, в Касселе (1656), поражает мощью своей спокойной композиции, плавностью золотистой тональной живописи и искренностью своего горячего одушевления.

Евангельские образы Рембрандта этой эпохи, по-домашнему буржуазные «Святое семейство» в Даунтаун Касл (1644), Петербурге (1645), Касселе (1646) отличаются, однако, глубокой одухотворенностью быта.

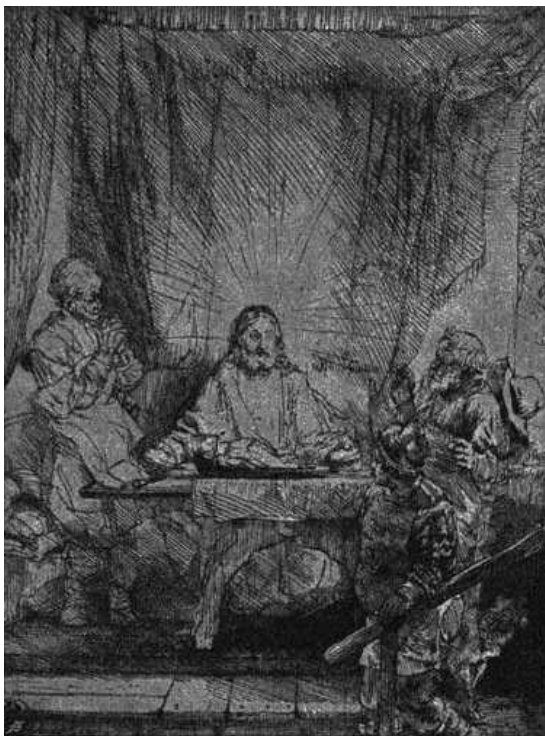


Рис. 172. «Христос в Эммаусе». Гравюра Рембрандта

Высоту живописной и духовной мощи представляют прекрасные сцены в Эммаусе в Копенгагене и в Лувре (1648) и превосходный «Христос в образе садовника» (1651) в Брауншвейге. Из офортных по Евангелию, вслед за «Раскаянием Петра» (1645), следует знаменитый «Лист в сто гульденов», огромной величины (1650), с Христом, исцеляющим больного; лучшие

из всех – лучезарный своей простотой, мощный «Христос в Эммаусе» (1654), мистический по настроению лист со «Снятием с креста» при свете факелов (1654) и исторически реалистичный и вместе с тем поразительный по своей живописной композиции великолепный «Се человек» (1655).

Ландшафты Рембрандта также достигают теперь глубочайшего одушевления в рамках чрезвычайно грандиозной и уравновешенной композиции. Таковы полный силы, простой зимний ландшафт (1646) и поэтический ландшафт с руинами (около 1650 г.) в Касселе, мощна по впечатлению «Ветряная мельница» в Бовуде. Из двадцати ландшафтных офортов этого периода «Три дерева» во время ливня (1643) представляют нечто высшее, в смысле живописной духовной передачи настроения простого естественного явления природы.

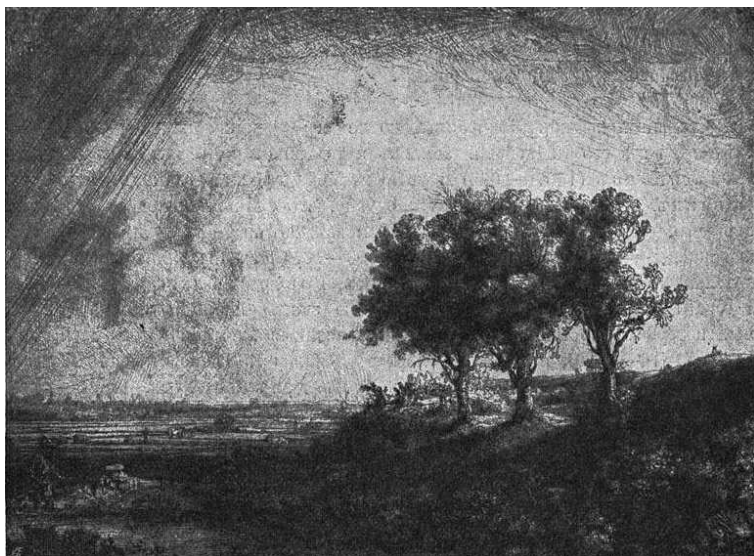


Рис. 173. «Три дерева». Гравюра Рембрандта

Как живописец «мертвой природы» Рембрандт был смелым новатором, умевшим из ничего создать силою красок и светотени истинно художественное произведение, как показывают его «Убитые быки» в Лувре и Глазго (1655); из офортов этого рода «Лежащая свинья» (1643) по технике принадлежит к лучшим произведениям гравюры. Тяжелое настроение, в котором Рембрандт находился в 1657 г. после потери своего состояния, сказывается в духовном выражении лица и в серой тональной живописи его мрачного автопортрета этого года в Дрездене; автопортрет 1659 г. в Лондоне изображает его уже в более спокойном настроении. Гендрикье Штоффельс также не раз является на превосходно написанных портретах; один раз, в Эдинбурге (1657), даже в постели. Впрочем, Рембрандт теперь чаще принялся писать портреты по заказу. К числу прекраснейших принадлежат одиночные портреты старого господина в восточном костюме и старой дамы (около 1662 г.) в Лондоне. Группа регентов 1661 г. в Государственном музее представляющая старшин суконного рынка, пятерых «шталмейстеров», одетых в черное господ в шляпах за столом, покрытым красным сукном и выглядывающего и из-за них лакея, показывает наибольшую высоту, достигнутую им в исполнении портрета группы. Удивительна по простоте и величию эта внутренне жизненная композиция, поразительно сильны и утонченны краски общего горячего тона. Все художественно объединено, одухотворено, внутреннее родство с этой великолепной картиной обнаруживает мощный семейный портрет группа (после 1666 г.) в Брауншвейге.



Рис. 174. «Штаальмейстерь». Картина Рембрандта в Государственном музее в Амстердаме.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Наконец, к широко, воздушно и тонально написанным «историям» этого позднего периода Рембрандту принадлежат кроме зрелой, спокойно сияющей картины, так называемой «Еврейской невесты» в Амстердаме также и «Моисей, разбивающий скрижали закона» и «Борьба Якова с ангелом» (около 1660 г.) в Берлине, «Давид и Саул» (1665) в Гааге, потрясающее «Бичевание Христа» в Дармштадте (1668) и драматически жизненное «Возвращение блудного сына» в Петербурге. По существу один и тот же в раннем и в позднем периодах, Рембрандт всюду стоит на почве самостоятельного созерцания природы, он всегда достигает художественного одухотворения своих картин прежде всего светом и тенью, тоном и краской, иначе передаваемыми и распределяемыми в молодости, иначе, в старости. Он всегда носит в самом себе мерило, помогающее ему не измерять видимые предметы, а

чувствовать их, а как чувствительно это мерило, свидетельствует восторженное сочувствие друзей искусства всех времен и народов.

Ученики и последователи Рембрандта

Старшие товарищи Рембрандта, но не его ученики, направились по его следам, как его лейденский земляк и товарищ по обучению у Ластмана Ян Ливенс (1607–1674) и ученик Мойарта, амстердамец Саломон Конинк (1609–1656), но остаются, однако, на очень почтительном расстоянии от него. Многочисленные ученики Рембрандта, портретные и исторические живописцы, – Якоб Баккер (около 1609–1651 гг.), писавший поистине увлекательные амстердамские группы регентов, Говерт Флинк (1615–1661), которого «Праздник стрелков по случаю заключения Вестфальского мира» в Амстердаме превосходить все им написанные «истории», Фердинанд Бол (1616–1680), плодовитый мастер, слишком скоро отклонившийся в академическое русло, и Гербрандт ван ден Цекоут (1621–1674), вливавший в свои мелкофигурные картины, свежую самостоятельную, жизнь, – не обогатили искусства новыми точками зрения. Самый младший из них Арт де Гелдер (1645–1727) имеет значение лишь потому, что в XVIII столетии он продолжал манеру Рембрандта, но более размашистой кистью и в более горячем колорите, однако без академической лоска. Благодаря именно этому «академическому» привкусу в искусстве Флинка и Бола, они были привлечены к украшению новой амстердамской ратуши картинами, теперь, конечно, не дающими никакого впечатления. Напротив, некоторые жанристы, примыкавшие к Рембрандту как ученики и подражавшие его маленьким картинам со светотенью внутренних помещений, действительно повели дальше его указания. К

Доу, его ученику в ранний лейденский период, мы еще вернемся. Из амстердамских учеников, этого типа гаарлемец Гендрик Геершоп (около 1620–1672 гг.) спокойно остался в колле Рембрандта, а дордрехтский уроженец Самуэль ван Гоогстратен (1626–1678), основавшийся в Дордрехте и даже написавший книгу о его искусстве, много путешествовавший, многосторонний и энергичный мастер, в своих жанровых картинах сильно и в то же время нежно передавал те мотивы, которые разрабатывались художниками, как Мас и Питер де Гоох, что доказывает его «Большая дама», одетая в голубое и зеленое, в Амстердаме Николас Мас (1632–1693), дордрехтский уроженец, как и Гоогстратен был настоящим ученик Рембрандта и работал в Амстердаме. Его простые картины домашнего быта – «Колыбель», «Ленивая служанка» и «Голландская хозяйка» (1655) в Лондоне, «Читающая женщина» в Брюсселе, «Женщина, очищающая яблоко», в Берлине, «Молящаяся старуха», «Мечтающая девушка» и обе пряхи в Амстердаме – отличаются необыкновенной силой и теплотой языка форм и колорита, в котором яркий глубокий красный цвет эффектно кладется рядом с черным и белым. Прожив некоторое время в Антверпене, он стал писать более напыщенные, «позирующие» портреты, например, портрет 1675 г. в Амстердаме. Но самый редкий и своеобразный ученик Рембрандта этого пошиба – Карель Фабрициус, которого мы, как и Питера Гооха, относим к дельфтским мастерам. Преимущественно как пейзажист примыкал к своему учителю Рембрандту амстердамец Филипе Конинк (1619–1688). Как показывают его картины в Берлине и Дрездене, Шверине, Лондоне и Амстердаме, он любил писать далекие виды с холмов дюн на изрезанные каналами и реками, заросшие деревьями и кустарниками низменности, оживлять их летучими тенями облаков и одевать в

утонченно подобранный красочный убор, отливающий коричневым и зеленоватым тонами.

Прочие школы амстердамской живописи

Наибольшее количество выдающихся имен в амстердамской живописи дало пейзажное (в том числе маринистическое) направление, в котором использовались наработки Рембрандта. Развивались и альтернативные, независимые от его наследия школы. Но амстердамская живопись процветала и вне школы Рембрандта. Когда Рембрандт в 1642 г. разошелся с заказчиками портретов, его наследство принял Бартоломей ван дер Гельст (1613–1670), ловкий ученик Николая Элиаса, и сердца всех противников «нового направления» Рембрандта устремились к нему. С выразительным «сходством» воспроизводит он каждую отдельную личность, жизненно группирует их, мягко и в то же время пластически выписывает головы и руки; только легкая светотень облекает его естественные краски. Кто не восхитился бы его сильно написанной «Пирушкой стрелков» 1648 г. в Амстердаме? Но она не согреет нам сердца. Восемнадцать портретных групп и отдельных портретов в Амстердаме представляют совершенно достаточный материал для его изучения и оценки. В амстердамской ландшафтной живописи господствовал наряду с Рембрандтом художник такого размаха, как Якоб ван Рейсдал, поселившийся в 1657 г. в Амстердаме. Из амстердамских учеников Рейсдала Мейндерт Гоббема (1638–1709), которому посвятили исследования де Рёвер и Михель, приобрел еще большую славу в позднейших поколениях, чем первый. Потомство ценит картины ученика много выше картин учителя. По нашему мнению, даже лучшие ландшафты Гоббема не могут равняться художественным содержанием с луч-

шими рейсдалевскими и рембрандтовскими, но все же они превосходны по своей простой, сильной натуральности, по своему широкому и в то же время тщательному исполнению. Лесные деревья, водяные мельницы, деревенские улицы, просветы между древесными стволами на крестьянские домики с красными кровлями, в солнечном среднем плане, на колокольню в ясной дали, — таковы его любимые, безыскусственно подмеченные у родины и в пограничных немецких областях мотивы, обработанные с редкой силой и ясностью в лучшее его время. У деревьев переднего плана обыкновенно заботливо показаны узловатые серые сучья, несколько условные. Средние планы большею частью озарены ярким светом. В пределах его лучших произведений 1660-х годов можно проследить переход от холодного оливково-зеленого к золотисто-коричневому тону. Для первого характерна большая, для второго меньшая по размерам дрезденские картины. К прекраснейшим принадлежат водяные мельницы в Амстердаме, Антверпене, Лувре, Национальной галерее, но также и в Бриджватерской галерее, в галерее Уоллеса, в Букингемском дворце и у маркиза Бьюта в Лондоне, ландшафты с ясеновой аллеей, с группой дубов и с яркой кирпичной руиной Бредероде в Национальной галерее. Английские частные коллекционеры издавна оказывали предпочтение этому мастеру.

К национальным амстердамским пейзажистам при-
мыкают маринисты, верно передававшие вид серого моря голландских побережий в бурю и в тихую погоду. Передовым мастером считается Ян Порселлис из Гента (1584–1632), писавший в Амстердаме лишь мимоходом, как и в большинстве приморских городов Голландии. Его картины, известные в Берлине и Мюнхене отличаются своей непосредственной передачей морской жизни то в коричневато-сером, то в серебристо-сером тоне.

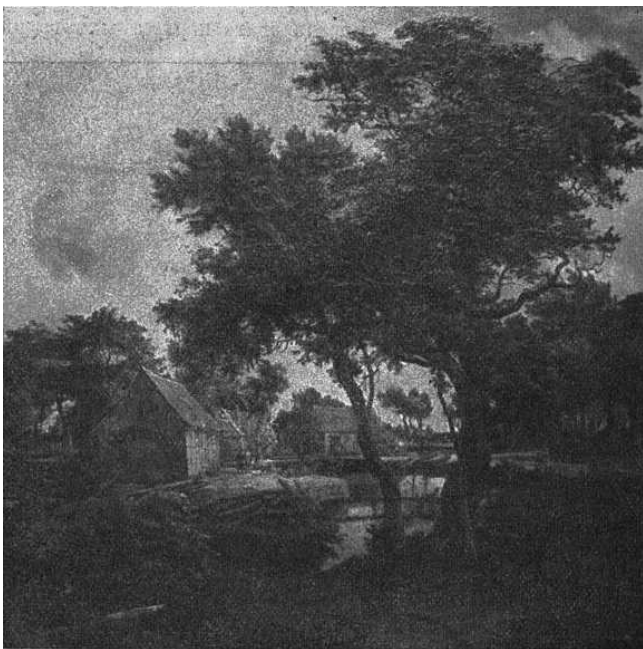


Рис. 175. «Водяная мельница». Картина Мейндерта Гоббема в Лувре. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

За ним следует Симон де Флигер из Роттердама (около 1601–1653 гг.), постепенно перешедший от архаической условности до свободной зрелости, от серого тона до утонченной яркости красок. Как суха еще его «Буря» в Дрездене как свободны и ярки его картины в Вене, Шверине, Копенгагене и особенно в Амстердаме! К самой яркой живописи его примыкает амстердамец Ян ван де Каппеле (около 1625–1675 гг.), изображавший спокойные или слегка волнующиеся водные пространства своей родины в огне тусклого по северному, но по существу знойного солнечного сияния, и оживлявший их мирным движением разноцветно освещенных кораблей. С ним можно познакомиться в Берлине, Вене, Амстердаме и Гааге, но всего лучше в

Лондоне, где в частных собраниях он представлен отлично. Затем следуют Ван де Велды, деятельность которых исследовали Михель и Гаверкорн ван Рийсвийк. Лейденец Виллем ван де Велде старший (1611–1693), поселившийся в 1635 г. в Амстердаме, в 1673 г. ставший придворным живописцем в Лондоне, был лучшим изобразителем голландско-английских морских войн, в сухих еще по письму картинах и в очень точных рисунках. Государственный музей обладает двенадцатью картинами его кисти. Его сын, ученик его и де Флигера, Виллем ван де Велде Младший (1633–1707), умерший равным образом английским придворным живописцем, считается «Рафаэлем маринистов». В своих лучших картинах, например в знаменитом «Пушечном выстреле» в Амстердаме, он изображал атмосферную жизнь северных морей с ее туманами и облаками, задерживающими солнечный свет, холоднее и проще, но и еще нежнее и мягче, чем Кашпелле. Его не всегда одинаково ценные в художественном отношении картины не редки: 15 имеется в Амстердаме, 14 – в Лондоне. С Людольфом Бакгуйзенем из Эмдена (1631–1708), амстердамским модным живописцем, из учителей которого заслуживает внимания искусный амстердамский маринист Гендрик Дуббельс (около 1621–1676 гг.), голландская марина пришла в очевидный упадок. К амстердамским пейзажистам примыкают также живописцы голландской «жизни на пастбищах» с ее спокойным миром домашних животных. Во главе ее в Амстердаме, стоит Паулюс Поттер (1625–1654), ученик своего отца, многостороннего Питера Поттера из Энгуйзена (1600–1652). Паулюс Поттер успешно закреплял на полотне жизнь голландских пастбищ, рогатого скота, как мы бы сказали, с фотографической верностью. Никто не наблюдал и не воспроизводил так любовно любое животное в его жизни. При этом он

видит на переднем плане каждый листок на дереве, каждую травинку на почве, каждую складку на коже своих лошадей, рогатого скота и овец. Вследствие этого в своих больших картинах, например в знаменитом гагском быке в естественную величину, он производит впечатление сухого и навязчивого натуралиста. Во многих маленьких картинах (во всех главных галереях) он умел превосходно согласовать резко схваченные детали с солнечным воздушным общим впечатлением. К прекраснейшим принадлежит «Смотрящая на свое отражение корова» в Гааге.

Из множества родственных мастеров выдается Карел Дюжарден (1622–1678), ученик Берхема, писавший главным образом солнечные пастбища почти или вполне итальянского стиля, с серебристо-белыми по краям облаками на ясном небе, позднее же принявший участие в национальной портретной живописи, проявив довольно значительную разносторонность, как показывают его мягкий, прочувствованный портрет Поттера и группа регентов в Амстердаме.



Рис. 176. «Смотрящая на свое отражение корова». Картина Пауля Поттера в Гагском музее.

По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Но главным образом заслуживает упоминания, как многосторонний и утонченный живописец пастбищ, Адриен ван де Велде (1636–1672), брат Виллема ван де Велде Младшего. Его учителями были его отец, Винантс и Вуверман. В своих знаменитых картинах пастбищ в Лондоне, Париже, Дрездене, Берлине, Вене и т. д. он мягче и тональнее Поттера, но местами обнаруживает влияние итальянских переживаний Берхема и Дюжардена. К национальным пейзажистам примыкает он не менее талантливой передачей разнообразных явлений на открытом воздухе. Его береговые ландшафты в Гааге и в Касселе, зимние пейзажи в Дрездене и в Лондоне, «Семейная прогулка», «Паром» и «Охотничья сцена» в Амстердаме отличаются непосредственной передачей впечатлений природы, уверенным, полным вкуса языком форм и ясной передачей настроения воздуха. В национальной архитектурной живописи Амстердам принимал участие по преимуществу грандиозными широкими, сильными и вместе с тем нежно выраженными видами комнат, озаренных сильным светом, Эммануэля де Витте (1617–1672), лучшие картины которого находятся в Амстердаме, Гааге, Роттердаме и Берлине, а также маленькими, трезво, почти мелочно исполненными городскими видами Яна ван дер Гейде (1637–1712), которыми можно любоваться во всех главных галереях Европы. Наконец, амстердамская национальная живопись мертвой природы и цветов. Виллем Калф (1622–1693), писал в молодости свежие, с теплым тоном маленькие кухонные картины, например находящиеся в Дрездене, позднее утонченные, с холодным тоном картины мертвой природы, с прибавлением стаканов, кубков, в роде находящихся в Берлине, а Рахель Руйш (около 1665–1750 гг.), прославившаяся живописью цветов, вязала кистью превосходнейшие букеты, в которых свежее чувство природы интимно

соединялось с декоративным чувством красок. Представителем вытощенных форм итализма выступил в великой амстердамской живописи Якоб Ванлоо (1614–1670), проводивший это «направление» даже в Париже, куда он переехал в 1662 г.

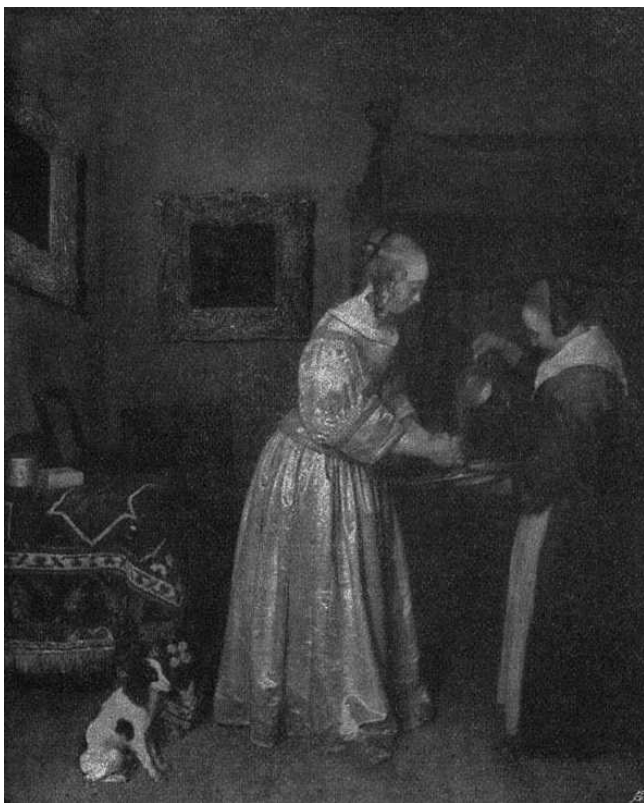


Рис. 177. «Дама, моющая руки». Картина Герарда Терборха-младшего в Королевской Дрезденской галерее

В Амстердаме он оставил способного ученика в лице Эглона ван дер Нера (около 1636–1703 гг.), позднее ставшего придворным живописцем курфюрста Иоган-

на Вильгельма в Дюссельдорфе. Пейзажисты и живописцы цветов этого направления, достойные упоминания, – Юстус ван Гуйзум (1659–1706) и его сын Ян ван Гуйзум (1682–1742). Последнюю победу академического направления в Амстердаме одержал Жерар де Лересс, переселившийся в 1667 г., два года спустя после смерти Рембрандта, в Амстердам и попавшей здесь в богатый круг деятельности.

В лежащих к северу от Амстердама городах – Альк-маре, Кампене, Цволле и Девентере, также были искусные художники, с высоким уважением в Гаарлеме или Амстердаме. С другой стороны, в Кампене поселился пионер своего маленького искусства амстердамец Хендрик ван Аверкамп. Из мастеров, здесь родившихся и оставшихся на постоянное жительство, имеют значение только Терборхи из Цволле, которым посвятили исследования Боде, Бреднус, Моес и Михель. Самые известные из них Герард Терборх Младший (1617–1681), после дальних, вплоть до Испании, путешествий, поселившийся в Девентере, считается некоторыми учеными величайшим голландским мастером после Рембрандта. В Цволле он учился у своего отца, примыкавшего к направлению Ластмана; в Гаарлеме был учеником Питера де Молийна. Косвенно влияли на него Франс Халс, Рембрандт и Веласкес. В свое лучшее время он писал преимущественно утонченные, маленькие портреты и просто и благородно передавал жанровые сцены из жизни высших общественных кругов. Живописную прелесть белых атласных платьев он передавал без преувеличения правдиво и открыл ее раньше других. Своим жанрам с небольшим количеством фигур, поставленных в спокойные, иногда во вкусе современных новелл, отношения друг к другу, внутри восхитительно освещенных комнат, он умел придать самое благородное живописное впечатление. Своим не

вылощенным, но и не широким письмом он умеет скрыть, как Веласкес, все усилия техники, так что можно подумать, будто они «написаны простым усилием воли». Тонко слитые натуральные цвета дают в его общем сером тоне самое благородное впечатление. «Консультация врачей» в берлинском музее, обладающем десятью картинами его кисти, еще напоминает Франса Халса. Изображение Мюнстерского мирного конгресса, висящее в Национальной галерее в Лондоне, с мелкими фигурами, уже показывает переходную ступень. Влияние Рембрандта обнаруживают разве лишь некоторые картины пятидесятих годов, как «Депеша» в Гааге, «Концерта» в Лувре, наконец, «Две пары», картина 1658 г. в Шверине, переходящая в рыжеватый желтый тон. Высшее проявление его самобытного направления показывают написанные в серебристом сером тоне картины шестидесятых годов от «Урока музыки» в Лувре (1660) до большой группы регентов (1669) советской комнаты в Девентере. К ним примыкают картины, известные под названием «Отеческое увещание» в Амстердаме и Берлине, и «Дама, моющая руки», в Дрездене. Его лучшего ученика Каспара Нетшера мы оставляем для Гааги. Через его влияние прошла целая плеяда представителей «высшего жанра».

Живопись Лейдена и Гааги

Второстепенными, но достаточно влиятельными культурными центрами Голландии были Лейден и Гаага. В Лейдене работал первый учитель Рембрандта Якоб ван Сваненбург; крупным и самостоятельным лейденским художником был Ян Стен. Гаага, где находилась резиденция Оранского дома (со временем ставшего у власти в Голландии), была привлекательным местом для художников из разных голландских горо-

дов, что сделало ее заметным центром живописи. Лейден, просвещенный город ученых, руководивший в XVI столетии развитием голландской живописи, был и в XVII столетии родиной величайших голландских живописцев. Подобно Рембрандту, художники Ливенс, ван Гойен, Метсю, Виллем ван де Велде покинули свою тихую родину, чтобы искать счастья на чужбине, из оставшихся в Лейдене живописцев лишь немногие приобрели широкое влияние. Якоб ван Сваненбург (около 1580–1638 гг.), лейденский представитель направления, развившегося под влиянием Эльсгеймера, упоминается всеми лишь как первый учитель Рембрандта. Представители большой портретной живописи Лейдена, со своим главой Иорисом ван Шоотеном (1587–1651), автором восьми групп стрелков в тамошнем музее, не достигли мировой славы, как и лейденские пейзажисты, живописцы животных и мертвой природы, за исключением ван Гойена, с которым мы встретимся в Гааге. Самостоятельное значение имела лишь жанровая школа, развившаяся в Лейдене, примкнув к раннему периоду Рембрандта. Главным учеником Рембрандта в его родном городе был Герар Доу (1613–1675), глава малой жанровой утонченной живописи, о котором Мартин написал хорошую книгу. Утонченной, но не резкой и не вылощенной кистью писал он эпизоды из домашней жизни своих сограждан. Крестьянские потасовки и шинки были так же далеки от него, как и жизнь знатных господ в шелку и бархате. Он часто сообщает своим картинам задумчивый, иногда юмористический оттенок и имеет пристрастие к особому способу стилизации своих фигур, помещая их у открытого, придуманного окна, в которое видна комната, наполненная утонченной светотенью. Иногда он даже украшает подоконники снаружи каменными рельефами в античном стиле. Начал он с небольших

портретов, например, матери Рембрандта в Дрездене. За ними последовали кающаяся Магдалина и отшельники. Себя самого он изображал несчетное число раз, часто перед арочным окном, пишущим, рисующим, курящим или размышляющим.

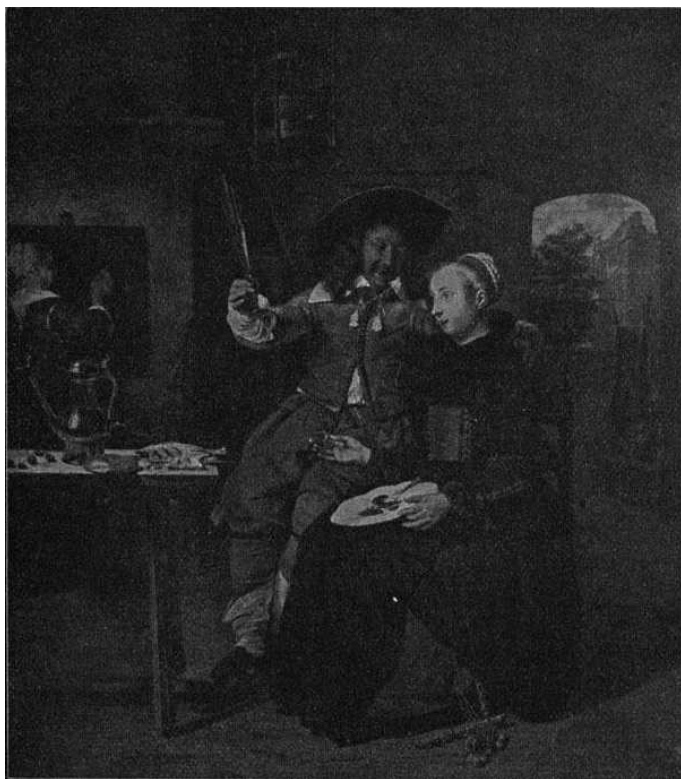


Рис. 178. «Завтрак влюбленных». Картина Габриеля Метсю в Королевской Дрезденской галерее.
По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

Старых и молодых подмечает он за писанием, чтением, за пряжей, за очинкой перьев. Зубной врач, школьный учитель, скрипач, торговец селедками, ас-

троном, доктор, кухарка, девушка, щиплющая виноград или поливающая цветы – его любимые сюжеты; к ночным сценам принадлежат «Вечерняя школа» в Амстердаме, «Врачебный осмотр» в Дрездене. Его лучшие произведения – «Женщина в водянке» в Лувре и «Уличный лекарь» в Мюнхене. Он часто повторяется. Всего обильнее он представлен в Дрездене и Мюнхене, затем следуют Париж и Петербург; Амстердам также обладает восемью картинами его кисти. Он всегда будет принадлежать к любимым мастерам всяческого люда.

Оспариваемое предание, будто Габриель Метсю (около 1630–1667 гг.), самый утонченный лейденский художник-жанрист, был учеником Доу, кажется нам все еще правдоподобным, хотя его юношеские картины разнообразного содержания часто больше напоминают «светских» живописцев школы Халса, чем Доу. Он нашел себя лишь в пятидесятых годах в Амстердаме не без влияния прогрессивной свободной манеры Рембрандта. В лучших картинах последних десяти лет своей недолгой жизни он писал эпизоды благодушной жизни амстердамских берегов, внося больше внутреннего единства в формы и краски и больше плавности в исполнение, сравнительно с картинами Доу. «Завтрак» в Дрездене, Карлсруэ, Амстердаме, рыночные сцены с продажей дичи и домашней птицы в Дрездене, Касселе, Лувре, музыкальные сцены в Лондоне, Гааге, Лувре, Касселе, любовные сцены в Карлсруэ, Лувре и в галерее Аренберга показывают мастера на высоте его силы.

Более темный жар красок, очаровавший его вначале в Амстердаме, он вскоре заменил более холодным серым колоритом. Несомненным учеником Доу был Франс ван Миерис Старший (1635–1681), писавший более сложные и разнообразные сюжеты, чем его учитель, но при самом тщательном и детальном

исполнении не терявший из виду общего впечатления. Иногда, например в дрезденском «Котельщике», он переходил к деятельности низших классов населения, но чаще писал элегантную жизнь десяти тысяч верхних. И у него дамы в шумящих атласных платьях играют главную роль. Небольшие портреты в стиле жанра занимают у него главное место. Более вылощенным и «академичным» становился он, когда брался за мифологические или аллегорические сюжеты. В Мюнхене имеются его 15 картин, в Дрездене 14, в остальных известных собраниях он представлен хорошо, а в Уффици даже 10 картинами. Его сын и ученик Виллен ван Миерис (1662–1747) начал в духе жанра своего отца, но вскоре стал предпочитать, при изменившихся вкусах времени, поэтические, мифологические и аллегорические сюжеты, писанные в виде маленьких картин рядно, гладко и бездушно. Из остальных учеников Доу, придавших лейденской школе ее отпечаток, здесь можно еще указать только самого свежего и естественного – Питера ван Слингеланда (1640–1691). Вне школы Доу искал и нашел собственный путь Ян Стен (около 1626–1679 гг.). О нем писали Смит, затем Вестреене, а последний общий очерк его деятельности дал Гофстеде де Гроот. Неровный в художественной трактовке, он все же принадлежит своими лучшими картинами с мелкими фигурами к выдающимся мастерам истории голландской живописи. Он также изображал все imaginable: историю Ветхого и Нового Заветов, мифологические басни и эпизоды из римской истории, поговорки и жанровые картинки домашней жизни всех сословий: музыкальные развлечения, трактирные сцены, крестины, свадьбы, веселые семейные собрания и крестьянские праздники. Ни один голландец, кроме Рембрандта и Вувермана, не рассказывает так наглядно, так юмористично, даже саркастично, как он. Отдель-

ные юмористические группы вплетены даже в его библейские картины, большую часть превращенные в грубые народные сцены. Его жанр часто превращается в смеющуюся или бичующую сатиру. Во всех этих вещах он единственный мастер. При всем том в лучших картинах он является великим живописцем, решающим своеобразно и остроумно, хотя с известной тяжеловатостью тона, проблемы утонченных оттенков и распределения красок в волшебной живописи. В Амстердаме, обладающем девятнадцатью картинами его кисти, известны «Праздник, св. Николая», «День принцессы», «Больная дама» и «После попойки», в Германии «Подписание брачного контракта» в Брауншвейге, «Крещенский вечер» в Касселе, «Ссора за игрой» в Берлине, «Агарь» в Дрездене, «Крестьянская драка» в Мюнхене, в Англии главным образом шесть картин Букингемского дворца. Именно, в Англии Гогарт вернулся к его направлению в следующем столетии. Гаага, прекрасный лесной город, лежащий недалеко от моря, местопребывание штатгальтеров Оранского дома, относилась к искусству и произведениям искусства более привлекая, чем раздавая. Для одной из немногих крупных декоративных задач, доставшихся на долю голландскому искусству, были приглашены, кроме фламандцев Йорданса и ван Тульдена, утрехтские и гаарлемские мастера, как Гонтгорст, Сутман и другие. Только гагская портретная живопись обладала крупным мастером самостоятельного значения, Яном ван Равестейном (около 1572–1657 гг.). Большие группы стрелков и регентов его кисти находятся в городском музее его родного города. Рядом с Франсом Халсом он принадлежит к числу пионеров великой национально-голландской портретной живописи. Его группы 1616 и 1618 гг. почти так же бойко и ярко выполнены, как и группы Франса Халса, хотя грубее по композиции и

тяжелее в тоне. Позднее он стал, как показывают его портреты 1636 и 1638 гг., более спокойным, уравновешенным и холодным. Гаагский мастер исторической живописи, находившейся под влиянием Эльстеймера. Мозес ван Уйтенбрек (около 1590–1648 гг.), наилучше представленный в Брауншвейге и в Касселе, может стать наряду с Ластманом и Мойартом, а в лице Адриена ван де Венне из Дельфта (1589–1662), с картинами которого можно познакомиться в Берлине, Касселе и Париже, а всего лучше в Амстердаме, Гаага обладала смелым переходным мастером, оснащавшим обильной, натурально переданной людской жизнью зимние и летние ландшафты в манере Эсайаса ван де Вельде. Далее, в гаагского живописца превратился лейденский пейзажист Ян ван Гойен (1596–1656), нами уже не раз мимоходом упомянутый. Ван Гойен представляет соединительное звено между Эсайасом ван де Велде и Саломоном Рейсдалом, но в работах зрелого позднего периода идет дальше, чем кто-либо из ландшафтных живописцев XVII столетия в поглощении всех локальных тонов светлой, серо-бурой туманной дымкой. В этом роде, или скорее манере, он написал значительное количество прекрасных голландских пейзажей с реками, каналами, в которых с художественным своеобразием отражается именно голландское небо с его просвечивающей теплым солнечным светом туманной атмосферой. Уверенную, связную манеру Эсайаса ван де Велде напоминают его ранние картины 1621 г. в Берлине и 1625 г. в Бремене. В среднем периоде, от которого остались ландшафт дюн 1631 г. в Готе и «Колодезь» 1633 г. в Дрездене, он разрешает локальные краски уже в желто-серый тон, но еще не наполняет его светом, к чему прибегает позднее, изображает деревья еще условными округлыми очертаниями с равномерно накрапленной листвой. Только в 1640 г. он нашел себя.

Очертания почвы и деревьев становятся теперь свободными и натуральными, письмо легким и кудреватым, тональная дымка светлой и воздушной. Не перечисляя всех, назовем лишь прекрасные, ясные дрезденские речные ландшафты «Лето» и «Зима» (1643) и четыре луврские картины 1644–1653 гг., в своем роде мастерская произведения. Знаменитый жанровый живописец Каспар Нетшер из Гейдельберга (1639–1684) также прижился в Гааге. Он учился у Терборха в Де-вентере, не достигнув его тонкостей. Своим пристрастием к высшему обществу, к светлым шелковым платьям, к маленьким портретам в жанровом стиле, к музыкальным сценам и домашним эпизодам, при элегантном письме и теплом колорите, в общем, он всего ближе стоит к старому Миерису; в пастушеских сценах и других подобных сюжетах он становится все выложеннее и холоднее, в портретах более напыщенным и предвзятым, чем Миерис. В Дрездене он представлен 9, в Амстердаме 10 картинами. И там, и здесь можно хорошо проследить его развитие. Последователями всех этих мастеров мы не можем заниматься. Своими художниками, имеющими значение, Гаага еще обладала лишь в области мертвой природы. Лучшим живописцем в этой области был Абрахам ван Бейерен (1620–1674), причисляемый к выдающимся мастерам этой специальности, главным образом за свои рыбные ряды и столы, накрытые для завтрака, с предметами в натуральную величину в Амстердаме, в Берлине, Дрездене, написанные широко и плавно, красками редкими по силе.

Живопись прочих голландских городов

Некоторые другие города Голландии, включая Дельфт, Роттердам и Дордрехт, также являлись заметными центрами развития голландской живописи.

Жанровые картины военной и бытовой тематики, а также ландшафты являлись наиболее популярным направлением. Чрезвычайно свежая и утонченная, хотя не совсем самостоятельная художественная жизнь развернулась в XVII столетия в Дельфте. В портретной живописи здесь давали тон члены двух породнившихся между собой семей Миревелт и Дельф. Лучшим мастером был Михил Янс ван Миревелт (1567–1641), особенно важный как предшественник Равестейна в Гааге и Франса Халса в Гаарлеме. Одной ногой он опирается еще на искусство XVI столетия, но стремится, как показывает уже его «Праздник стрелков» 1611 г. в дельфтской ратуше, собственными бодрыми силами достигнуть свободы XVII столетия. Из большой портретной школы, основанной им в Дельфте, вышли, по Сандарту, по-видимому, более 10 000 картин, распространившихся по всему свету. Всего лучше изучать его в амстердамском Государственном музее, где хранятся 25 картин его кисти, большей частью подписанных. Его лучшим учеником был Якоб Делф (1619–1661). В области той повествовательной живописи, которая развивалась под влиянием Эльсгеймера, Делфт обладал сильным мастером в лице Леонарда Брамера (1595–1674), который иногда доходит до таких рембрандтовских эффектов, что с первого взгляда можно принять его не за грубого предшественника, а за рабски верного раннего последователя великого лейденца. Таковы картины «Поругание Христа» (1637) в Дрездене и «Иисус в темнице» в Брауншвейге. В архитектурной живописи Делфт обладал в лице Хендрика Влиета (около 1612–1675 гг.) и Геррита Гукгееста (около 1600 г., ум. позднее 1653 г.) двумя мастерами, писавшими внутренние виды церквей, которые рядом с Эмануэлем де Витте Иовом Беркгейде и Делормом являются лучшими мастерами голландской церковной живописи утонченностью сво-

их красок и нежным исполнением придавшей величайшую живописную прелесть скромной внутренности выбеленных кальвинистских храмов. В области светского и солдатского жанров Антон Паламедес (1601–1673) и его брат Паламедес Паламедес (1607–1638) были хорошими мастерами последователями Дирка Халса. Особенный блеск приобрела дельфтская школа благодаря трем мировым жанристам, имеющим соперников разве в Маесе и Терборхе. Сюжеты картин этих художников в высшей степени просты, но обладают особенно утонченной, художественной жизнью взятого куса природы, благодаря хорошо наблюдаемому отношению света и тени. Искусство этих мастеров – чистая, спокойная живопись существующего и созерцаемого. Прелесть ее заключается в спокойной наглядности рисунка, свежей мягкости тщательного письма и в утонченно прочувствованной, самой нежной светотени с ее красочными эффектами. Один из этих мастеров Карел Фабрициус, не был уроженцем Дельфта, учился в Амстердаме у Рембрандта, а затем переселился в Дельфт, где погиб в 1654 г. при взрыве пороха. Его ученик Ян Вермер ван Делфт остался верен своему родному городу. Питер де Гоох, роттердамец, умерший в Амстердаме и живший в Дельфте только в 1655–1665 гг., примкнул здесь к Фабрициусу и Вермеру и написал те картины, на которых зиждется его мировая слава. Сведениями об этих мастерах мы обязаны, кроме Бодде и Бредюса, особенно Гофстеде де Грооту. Из немногих сохранившихся картин Кареля Фабрициуса (около 1624–1654 гг.) портреты в Амстердаме и Роттердаме показывают, что он был учеником Рембрандта; в лучших картинах, каковы «Ландскнехт в каске» в Шверине, сидящей на скамье перед светлой стеной и нагнувшийся, чтобы почистить ружье, волшебно жизненный «Щегол» в Гааге, примостившийся

на верхушке своей клетки перед светлой стеной, и «Говия и его жена» в Инсбруке, сидящие в волнении перед своим домом, – он изменяет рембрандтовскую проблему светотени: более темные фигуры выделяются на светлой стене, на которую падает их тень, в чем собственно и заключается новая прелесть, присущая этим картинам. Сохранилось около 37 картин Яна Вермера ван Делфта (1632 до 1675). Оба его городские вида не превзойденные по силе света красок, по мягкости и широкой передаче, «Вид Дельфта» в Гааге, и полный глубокого и цельного настроения вид улицы в Дельфте, в собрании Сикса в Амстердаме, являются истинным чудом простой и тем не менее насквозь художественной передачи. Большинство остальных картин его представляют простые домашние эпизоды, часто с одной, иногда с двумя, редко с несколькими фигурами, ярко освещенными, на фоне светлых стен с утонченными локальными красками, в которых нежная желтая ложится рядом со светло-голубой. В натуральную величину написана, всего с четырьмя фигурами, рискованная по сюжету, но несравненная по своим художественным достоинствам сцена сводничества дрезденской галереи, на которой вместо голубой положена рядом с желтой яркая красная киноварь. Манера Яна Вермера сливать цветистые локальные краски с нижней светотенью не имеет себе равной.

В натуральную величину написаны также две изящные, выступающие на темном фоне, головы девушек в собраниях Стеенграхта в Гааге и герцога фон Аренберга в Брюсселе. Остальные картины – большею частью поколенные фигуры или сцены с отодвинутыми вглубь цельными, но уменьшенными фигурами. Самые лучшие из них «Стакан вина» в Брауншвейге, «Пишущая письмо» Бейтшевского собрания в Лондоне, «Читающая письмо» в Дрездене и в Амстердаме, «Нитка жем-

чуга» в Берлине, «Кружевница» в Лувре, «Музыкальное Трио» у мистрисс Гарднера в Бостоне, «Служанка, пролившая молоко» в собрании Сикса в Амстердаме и «Живописец, рисующий натурщицу» в галерее Чернина в Вене.



Рис. 179. «Вид Дельфта». Картина Яна Вермера в Гаагском музее.
По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Обласканный успехом, и тем не менее простой мастер, он оказал спустя двести лет после своей смерти такое же влияние, как Веласкес. При оценке Питера де Хооха (Хох) (1630, ум. позднее 1677 г.) надо различать нерешительные, пробные, ранние и манерно напыщенные поздние картины этого мастера. Зрелые дельфтские картины по своему содержанию так же просты, как вермееровские. Они представляют большей частью домашнюю жизнь Дельфта. Фигуры в полный рост на них отодвинуты вглубь от переднего плана, а внутренность осложняется просветом из передней комнаты в ярко освещенную заднюю. Вместо

желтой и голубой он кладет огненно-красные локальные краски, сочетая их с черной, белой и желтой. Ближе всего к Вермееру стоят такие мастерские произведения де Гооха, как его «Сад» в венском академическом собрании и «Комната» в галерее Аренберга в Брюсселе. Больше напоминают Маеса, превосходя его утонченностью тонального настроения, такие картины, как «Мать и дитя» в Берлине и в собрании Оппенгейма в Кёльне. Пятью мастерскими произведениями его работы обладает амстердамский Государственный музей, тремя – лондонская Национальная галерея, двумя – Лувр. Поздние и слабые, например, три его петербургские картины. Следует отметить также его «Хозяйку» в собрании Сикса в Амстердаме, «Подмастерье булочника» в собрании Уоллеса и «Карточную игру» в Букингемском дворце в Лондоне. Лучшие произведения его принадлежат к наиболее высоко ценимым жанровым картинам в мире.

Города на реке Маас, Роттердам и Дордрехт, также принимали участие в развитии голландской живописи XVII столетия, но лишь немногие из их мастеров выдаются как пионеры. Из дордрехтских живописцев, которых сопоставил в своем исследовании Вет, некоторые способнейшие, Бол, Гоогстратен, Маес и де Гельдер, уже знакомы нам, как ученики Рембрандта. Из них только Гоогстратен остался в Дордрехте. Его ученик Готфрид Шалькен (1643–1706), охотно примкнувший своими вылощенными ровными картинками к ночным сценам Доу с их ламповым и свечным освещением, поселился в Гааге.

В самом Дордрехте цвели главным образом Куйпы, прославленные Михелем. Якоб Герритс Куйп (1594–1652), ученик Абрахама Бломарта в Утрехте был способный, со здоровым взглядом живописец, с уверенной, свежей кистью. Его ученик, сводный брат его,

Бенжамин Герритс Куйп (1612–1652) в выборе темы и в манере исполнения подпал под влияние Рембрандта и слабо его перерабатывал.

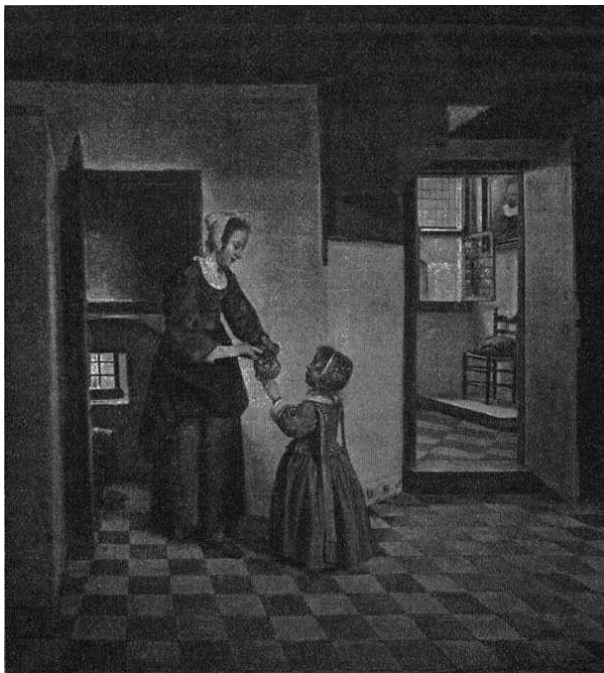


Рис. 180. «Комната подвального этажа». Картина Питера де Хооха в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Великим Куйпом, одним из величайших живописцев Голландии, был сын Якоба Альберт Куйп (1620–1691), писавший вначале свои серовато-желтые пейзажи в более теплом тоне, чем ван-гойеновские. Таковы три маленькие берлинские ландшафта; вскоре к ним присоединились превосходные портреты, как лондонский 1649 г. При случае он писал и библейские эпизоды на открытом воздухе, но постепенно, приближаясь

по сюжетам к Адриену ван де Велде, развился в лучшего живописца живой природы, по преимуществу пасущего скота среди величавого, залитого золотистым солнечным светом ландшафта, и рядом с его пастбищами стоят речные и зимние ландшафты. С мастерским спокойствием, величием и широтой введены в них на переднем плане всегда залитые светом люди и животные. В сравнении с ним ван де Велде кажется мелочным, Поттер – сухим. Всегда умеет он воспроизвести живописно и художественно простое и естественное. Его лучшие картины на европейском материке находятся в Петербурге, Будапеште и в Монпелье, всего больше их, и при том наилучших, в общественных и частных собраниях Англии, 40 картин в Национальной галерее, 14 в Дувлич-Колледже, 11 в собрании Уоллеса, 9 в Букингемском дворце и 8 в Бриджватерской галерее в Лондоне оставляют в тени все произведения его кисти в главных собраниях материка. Перед его мощным величием пасуют все подражатели, в которых не было недостатка. Роттердам, живописцы которого следовали Гаверкорну ван Рийсевику, имел в лице Симона де Флигера одного из основателей национально-голландской марины, а в лице Питера де Хооха – одного из величайших жанристов мира, однако же не удержал их за собою. Кроме нескольких способных национальных жанристов второго ранга, он имел на переходе к XVIII столетию первоклассного мастера вылощенной и утонченной академической живописи в лице Адриена ван дер Верфа (1659–1722), живописца, часто поносимого, также часто превозносимого, но и наиболее всех копируемого. Ван дер Верф был ученик Эглона ван дер Неера, позднее получил дворянство, как придворный живописец курфюрста Иоганна Вильгельма Пфальцского в Дюссельдорфе, но умер в Роттердаме. На сравнительно

небольших картинах в духе голландской жанровой живописи он изображал библейские и мифические, аркадские, идиллические и домашние сюжеты, портретные группы и мадонн крайне тщательным, стройным рисунком, чистеньким, даже вылощенным письмом внешне переданной, но по существу холодно воспринятой в формах и красках светотенью. 30 картин его работы находятся в Мюнхене, 12 в Дрездене, 11 в Петербурге, 9 в Амстердаме и 7 в Лувре. Именно он шел навстречу вкусу эпохи, уставшей от реализма, его мощи и широты. Именно его искусство означает поэтому конец великой национальной голландской живописи XVII столетия. То, что она создала для своего времени, в полной мере оценено и принято потомством, более зорким, чем ближайшие поколения, в силу законов истории развития всегда жаждущая перемен. Она принадлежит к самым солидным ценностям, выкованным историей искусств.

VI. Немецкое искусство XVII столетия

1. Предварительные замечания. Немецкое зодчество XVII столетия

Немецкий ренессанс

С начала века и до окончания Тридцатилетней войны в архитектуре германских городов господствует немецкий ренессансный стиль, с часто встречающимися готическими элементами и сильным итальянским влиянием. Наиболее выдающимися немецкими зодчими этой эпохи считаются Пауль Франке, Генрих Шикгардт и Элиас Голль. Среди ужасов Тридцатилетней войны пала экономическая, духовная и художественная жизнь Германской империи. Изменение торговых путей, обходивших теперь, после великих открытий по ту сторону океана, свои прежние узловые пункты, богатые искусством верхненемецкие города, и направленных к приморским городам северо-западной Европы, содействовало экономическому и художественному оскудению немецких государств. В середине XVII столетия Германия во всех областях высшей культуры уподоблялась пустыне, в песках которой пробивались лишь единичные, издалека питаемые ключи. Немногие искусные художники, которых Германия произвела в это время, превратились в иностранцев в иностранных землях, куда привлекал их заработок. Но еще до окончания Тридцатилетней войны духовными и светскими князьями, лишь отчасти принимавшими к сердцу интересы искусства, были вызваны в Германию толпы иностранцев; на католическом юге явились главным образом итальянцы, на протестантском севере голландцы, а в конце концов и там, и здесь преимущественно французы. При помощи этих иностранных мастеров свои художники снова поднялись до творче-

ской силы и самостоятельных результатов лишь на переходе к XVIII столетию. Если немецкое искусство первых десятилетий XVII столетия принадлежит еще немецкому ренессансу, хватаясь за его победы, то историю немецкого искусства конца XVII столетия нельзя отделить от истории его в XVIII, так как оба составляют одно историческое целое. Проследить художественные успехи нашего отечества на протяжении всего XVII столетия не так отраднo, как поучительно, хотя все же не будет недостатка ни в утешительных старых воспоминаниях, ни в надежде на будущее. Во всех областях церковного и светского зодчества в начале XVII столетия возникли лишь немногие постройки, представлявшие блестящие успехи «немецкого ренессанса». В них непрестанно смешиваются между собою еще готические переживания с отдельными мотивами итальянского ренессанса, даже итальянского барокко, самостоятельно переработанных в северном вкусе. Северные завитки и оковка все еще занимают существенное место в украшении здания, если их не перевешивает итальянское чувство форм. Во втором десятилетии эти формы украшений, исходя из форм волют в виде ушной раковины, применяемых в разных положениях, начинают превращаться в мясистые, как бы мускулистые, несколько бесформенные образования, получившие названия «хрящей». Всего нагляднее являются они в книге образцов Рутгера Кассмана (1659). К эстетическому достоинству этих «хрящей», завладевших обрамлениями и узкими полями стен и превративших наклонные формы в отростки в стиле гротеска, потомство отнеслось, быть может, чересчур отрицательно. Все же они господствовали как немецкая форма украшений в течение приблизительно одного поколения, чтобы снова исчезнуть после Тридцатилетней войны.

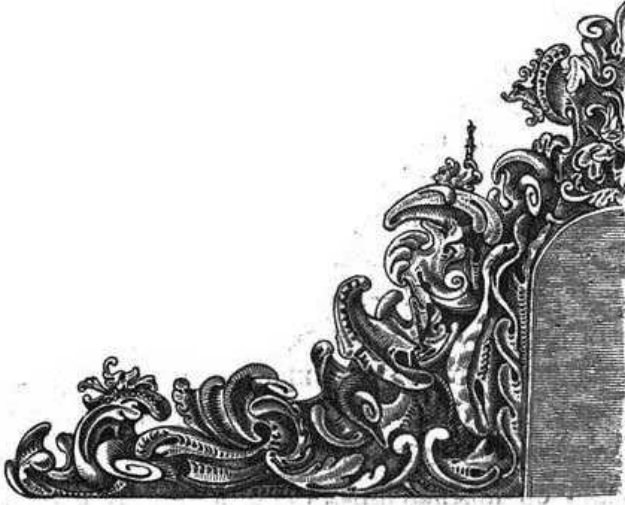


Рис. 181. Хрящеватый орнамент из «Книги образцов»
Рутгера Кассмана

Произведения трех искусных немецких зодчих, стоявших около 1600 г. на высоте своей творческой силы, всего лучше вводят нас в немецкий поздний ренессанс. Старейший из них, Пауль Франке (около 1538–1615 гг.), даровитый архитектор герцога Генриха Юлия Брауншвейг-Вольфенбюттельского, принадлежит еще, по существу, к XVI столетию; еще в этом столетии возникло его здание университета (Юлеум) в Гельмстедте (1592–1597), – высокая, украшенная в обоих главных этажах только на порталах и окнах постройка, трехэтажный кровельный фронтон которой тем богаче изукрашен пилястрами, нишами и статуями на узкой и длинных сторонах. Его вторая главная постройка – церковь Марии в Вольфенбюттеле (с 1608 г.), выстроенная в XVII столетии и является еще, по существу, трехнефной готической зальной церковью, отдельные формы которой заимствованы из ренессанса и барокко.

Как своеобразны капители восьмиугольных столбов! Как свободна и роскошна ажурная работа окон! Как напряжены «хрящи» обрамлений продольных сторон фронтона, законченного, правда, после смерти мастера.



Рис. 182. Пауль Франке. Церковь Марии в Вольфенбюттеле

Второй знаменитый зодчий этой эпохи, Генрих Шикгардт (1558–1634), архитектор герцога Фридриха Вюртембергского, с которым он посетил в 1599–1600 гг. Италию, в своих дневниках и проектах, хранящихся в штутгартской библиотеке, является более жизненным, чем в сохранившихся постройках; но мы

знаем, что он, ученик Георга Бера, построил в швабской земле множество полезных и художественных зданий, церквей, замков и простых домов. По возвращении из Италии он развился до художественной самостоятельности. К сожалению, его главное произведение – «Новая постройка» («Neue Bau»; 1600–1609) штутгартского замка – сохранилось только в изображениях. Высокий подвальный этаж этого здания несет еще три этажа под крутой кровлей. Пилястрами были украшены только четыре угловые башни и средний ризалит (выступ) с высоким фронтоном. Но все окна и двери увенчаны баручными с волютами плоскими фронтонами. В общем, оно производит почти такое же впечатление, как современный городской дом с квартирами. Другой главной работой Шикгардта была закладка на высоте Шварцвальда «Города Дружбы» («Freudenstadt»), предназначенного для приюта протестантских беглецов из Австрии. Дома большой рыночной площади (1602), обращенные фронтоном на улицу, опираются на дорические колоннады. Четыре под прямым углом срезанных угловых зданий – ратуша, гостиный двор, больница и церковь – покоятся на аркадах с ионическими колоннами. Против узкой стороны обеих флигелей этой своеобразной церкви помещается колокольня с повышенным куполом и суженным фонарем. На заметных снаружи аркадах покоятся внутри эмпоры; сетчатый свод и ажурные украшения балюстрад производят еще впечатление готики.



Рис. 183. Элиас Голль. Цейхгауз в Аугсбурге

Только третий из этих архитекторов, Элиас Голль из Аугсбурга (1573–1646), совершенно отказался от готического языка форм. О его славе в потомстве позаботилась уже его автобиография, изданная Христианом Мейером. Его искусство критически осветил Юлиус Баум. Голль вернулся из Италии в Аугсбург в 1601 г., годом позднее Шикгардта, и строил здесь в строгом стиле полубарочного итальянского позднего ренессанса, не отказываясь от своего основного германского настроения. Искусством расчленения и оживления общих масс он превосходил всех своих немецких современников. Постройки Голля придали Аугсбургу новый отпе-

чаток, сохраняемый им до сих пор. Его «Бекенгауз» (1602) несет, как угловая постройка, над классическими фасадами с пилястрами, и на узкой, и на длинной сторонах, германские высокие фронтоны. Великолепный цейхгауз (1602–1607) поднимается до плоской арки своего разорванного венчающего фронтона пятью обильно расчлененными этажами. Сильное впечатление производит дорический, колонный, с отделкой в рустику, портал. Фантастическими являются разорванные, на барочный лад, фронтонные обрамления, связывающие в первом верхнем этаже круглые окна с помещенными под ними квадратными. Массивным и солидным выглядит далее расчлененный лишь вертикально дом мясницкого пеха (Fleischhaus; 1609), сильное, свойственное стилю Голля здание, отвергающее всякое заимствование у чужих образцов. Вытянутый в длину гостинный двор на винном рынке (1611) отказывается даже от всяких приставных фронтонов и, расчлененный только окнами наподобие слуховых, сосредоточен, целостен и закончен в себе самом. Но свою полную силу Элиас Голль развернул в ратуше (1614–1620). Осуществленный проект имеет то преимущество перед более ранними, изобиловавшими верхнеитальянскими колоннадами, что является настоящим произведением онемеченного позднего ренессанса. При ширине в четырнадцать окон он имеет в среднем ризалите, увенчанном полубаручным треугольным фронтоном, семь рядов окон один над другим. Пилястры украшают только обе восьмиугольные башни по обеим сторонам этой фронтонной надстройки. Не считая последней, массивное здание расчленяется в мощных пропорциях на три части как в вертикальном, так и в горизонтальном направлениях.

Итальянская архитектура Германии

В первой половине XVII века в германских городах были широко распространены итальянские архитектурные сооружения, в основном построенные приезжими итальянцами. Это, прежде всего, многочисленные иезуитские церкви; а также некоторые светские здания, в том числе бюргерские дома. Если мы сделаем обзор остальных церковных и замковых построек, возникших в Германии до тридцатилетней войны, то всюду нам бросится в глаза резкое разделение между еще полуготическими, выросшими из немецкого ренессанса, и более или менее чисто итальянизирующими постройками, которые и воздвигнуты были по большей части итальянцами. Церковь Марии в Вольфенбюттеле родственна иезуитской церкви в Кельне (1618–1622), вовсе не перестроенной, как думали, из готической церкви. Готические основные формы и здесь украшены отдельными барочными мотивами, принадлежащими к первым проявлениям упомянутого выше «стиля хрящей» (Knorpelstil). Внутренность церкви богомольцев в Деттельбахе на Майне (1608–1613) еще производит, несмотря на свои дорически отделанные пилястры, впечатление готики. Но ее лицевая сторона, с многократно завернутыми и изломанными очертаниями фронтона, принадлежит роскошнейшим явлениям немецкого позднего ренессанса. Напротив, великолепная, в стиле тонкого, оживленного раннего барокко, городская церковь в Бюкебурге вероятно построена нидерландцем Адриеном де Врисом. Во главе чисто итальянских построек Германии в стиле раннего барокко стоит собор в Зальцбурге (1614–1634), проект которого составлен знаменитым Скамоцци, а выполнен в несколько измененной форме его учеником Сантино Солари. Закругленные ветви креста примыкают к трем сторонам средокрестия. Четвертая

открывается в украшенный коринфскими пилястрами продольный корпус, нарядные боковые капеллы которого удачно гармонируют с его мощным коробовым сводом. Фасад снабжен двумя башнями в стиле, разработанном северными иезуитскими церквями. Еще соразмерны и чисты в отдельных формах иезуитские церкви: в Иннсбруке (1614) и Нейбурге на Дунае (1606–1617), университетская в Вене (1617–1631), и церковь св. Андрея в Дюссельдорфе (окончена в 1629 г.). Так как иезуиты ввели этот стиль в Германии, то понятно, что его называют «иезуитским», хотя такового, собственно, не существует. Иезуиты следовали только направлению искусства их времени. Развитие основных планов немецких замков и жилых домов этой эпохи описал Шмербер. Во главе северных замков в стиле ренессанса в Германии в XVII столетии стоит пышный, внушенный французскими образцами, замок Аппаффенбург (1605–1614), описанный Шульце-Колбицем, мощное произведение мастера Георга Ридингера из Страсбурга. Четыре крыла с купольными угловыми башнями окаймляют двор, по углам которого возвышаются, кроме того, старомодные башенные крыльца. Всего обильнее украшены в формах ренессанса, переходящего к барокко, порталы и фронтоны. Страсбургским уроженцем был также Иоганн Шох, строитель роскошного Фридриховского здания (1601–1607) в Гейдельбергском замке, фасад которого расчленен если не обильнее, то сложнее и оживленнее, чем фасад здания курфюрста Отто-Генриха. Пилястры четырех ордеров расширяются вверху и внизу; карнизы беспокойно выступают; но общее расчленение проведено грандиозно. Немецкий ренессанс становится немецким барокко. Наоборот, так называемое «английское здание», которым Фридрих V завершил в 1615 г. Гейдельбергский замок, направляется в виде исключения, уже по строго ограниченному пути Палладио.

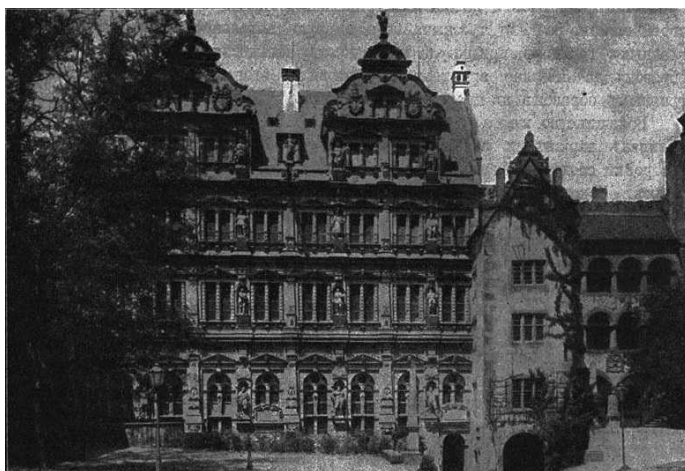


Рис. 184. Фридриховский корпус в Гейдельбергском замке, построенный Иоганном Шохом

К стилю Гейдельбергского замка примыкает затем более трезвый в смысле роскоши пилястров Майнцский замок, постройка которого началась в 1627 г. На итальянской почве стоят великолепные постройки, которыми Максимилиан I Баварский окружил между 1611–1619 гг. императорскую резиденцию мюнхенского королевского замка. Проект и художественное руководство постройкой приписываются уже названному обитавшему в Мюнхене нидерландцу Питеру Кандидо, ученику Вазари; как таковой, лишь слегка затронутый барочным стилем, он проявил себя в классическом великолепии «императорской лестницы» и примыкающих к главному этажу зал и галерей. Вполне итальянскими являются некоторые пражские замковые постройки этой эпохи, и прежде всех замок Вальдштейн и его грандиозная садовая зала (1629), с которой связывали имена различных итальянских зодчих, открывающаяся тремя полуциркульными арками на

двойных тосканских колоннах. Наоборот, постройка ратуш до тридцатилетней войны естествен-но придерживалась северных образцов и мастеров. Даже аугсбургская ратуша Голя в целом производит северное впечатление. Образцом богатого немецкого раннего барокко является широкая сторона бременской ратуши (1611–1614) Людера фон Бентгейма (ум. в 1653 г.). Сильно выдается средний ризалит с высоким фронтоном; так же далеко выступает тосканская колоннада нижнего этажа с одиннадцатью круглыми арками, увенчанная по обеим сторонам среднего выступа сквозными, в барочном духе, каменными перилами длинных балконных галерей. Богато украшенному среднему фронтому соответствуют низкие кровельные фронтоны. Как показал Паули, фасад не обнаруживает полного единства замысла. Отдельные мотивы заимствованы из современных книг об искусстве. Но целое представляется и гармоническим, и роскошным. Более ложно-классический характер имеет нюрнбергская ратуша (1613–1619) Якоба Вольфа младшего с двухэтажными тосканскими полуциркульными аркадами по трем сторонам живописного двора, несмотря на барочные порталы, на овальные окна, на вытянутую, увенчанную балюстрадами лицевую сторону. Характер северного фронтоного дома, несмотря на полуциркульные колоннады под мощно выступающими боковыми флигелями с более низкими фронтонами, имеет величавая ратуша в Падерборне (1612–1616), отмеченная благородным изяществом своего расчленения. Наполовину италянизирующему аугсбургскому цейхгаузу Голя противостоит, как чисто нидерландская кирпично-каменная постройка с пышными башенными крыльцами, барочными порталами и фронтонами с волютами, великолепный цейхгауз в Данциге, исполненный Гансом Страковским. Завитки и оковка и здесь

еще не перешли в «хрящи». Среди бюргерских домов немецкого позднего ренессанса можно отметить лишь немногие. Дом Пеллера в Нюрнберге (1605) является еще образцом верхнегерманского ренессанса. Каменные перила над аркадами великолепного двора еще украшены готической ажурной резьбой. Фронтонный фасад с его завершением в форме раковины обильно расчленен пилястрами всех трех орденов. «Дом Крысолова» в Гамельне (1602), фасад которого, богато украшенный пилястрами, пересекается в горизонтальном направлении поясами в рустуку, так что кажется, будто он покрыт сетью перекладин, является не менее типичным северным жилым домом. На «Доме приказчиков» в Бремене (1619–1621) уже торжествует хрящевидный стиль. Но дом Лейбница в Ганновере (1652) с изящным расчленением полуколоннами продолжает старый стиль, существовавший позднее конца тридцатилетней войны.

Архитектура Германии после окончания Тридцатилетней войны

После окончания войны произошло резкое разделение германских земель на католические и протестантские. Соответственно, по-разному развивалась архитектура. В южногерманских городах католические церкви и гражданские сооружения чаще всего выполнялись в классическом или итальянском барочном стиле без каких-либо национальных немецких особенностей. В северных германских землях классицизм встречается реже, сильнее влияние французской и голландской архитектуры, работают французские и голландские зодчие. После Вестфальского мира Германия представляла из себя как бы пустыню, усеянную обломками. Полстолетия прошло прежде, чем горожане стали думать о более или менее крупных художест-

венных предприятиях. Тем не менее во второй половине XVII столетия из удобренной кровью почвы государства выросли многочисленные великолепные постройки. Католическая церковь, выше чем когда-либо поднявшая голову в южной Германии, не знала удержки в сооружении великолепных церквей и монастырей. Не было недостатка и в новых протестантских церквях, но строителям последних недоставало средств и склонности к художественному великолепию. Лишь условно выдвинулся эстетический вопрос о целесообразном устройстве протестантской проповеднической церкви. В области дворцового зодчества как протестантские, так и католические князья, ободренные новым укреплением своей власти, развили чрезвычайно обширную деятельность. Зажиточная часть главных городов примкнула к зодчеству княжеских дворцов, и, таким образом, дальнейшее архитектурное развитие этого периода осуществлялось главным образом в церквях и дворцах. Большинство католических церквей является в своих основных мотивах вариантами зальцбургского собора. Продолговатая и центральная постройки соединяются в одно здание при посредстве купола над средокрестием. Боковые нефы превратились в капеллы с эмпорами в виде лож. Лицевая сторона обставлена двумя стройными башнями. Итальянский стиль барокко господствует со своими преобразованными античными основными формами, часто сохраняя самостоятельность в отдельных мотивах снаружи и внутри здания. Протестантские церкви — обыкновенно простые прямоугольники с неорганически прилаженными внутри эмпорами. Задача заключается в размещении алтаря и кафедры по отношению друг к другу и к прихожанам. Сознание, что центральная постройка наиболее соответствует потребностям протестантского богослужения, проявляется в сочине-

ниях ученого северогерманского архитектора Леонарда Кристофа Штурма (1669–1729), но находит свое самостоятельное классическое выражение только в дрезденской церкви Богоматери Георга Бера, которую мы должны оставить для XVIII столетия. Дворцовое зодчество совершенно покидает старое расположение с четырьмя угловыми башнями вокруг двора. Является стремление к расширению здания на ровной почве, примыкая к французским образцам, в роде Марли. Излюбленными становятся выступающие флигели и павильоны, связанные с главным зданием только галереями. Замковые башни исчезают. Формы украшений постепенно становятся легче. Классическая французская школа оказывает влияние на орнамент. Возвращается аканф. «Хрящ» снова переходит во вьющийся стебель и образует естественные формы листьев. Узкие простенки заполняются «листвой и лентами», а эти последние, в «стиле курватур», описанном Иессеном, обвивают волнистые стволы рококо. По заключении мира первое поколение зодчих в Германии было представлено самыми известными иностранцами, преимущественно итальянцами. Их произведения не принадлежат собственной истории немецкого искусства, а итальянского, представляя побег итальянского барокко. Итальянские зодчие, однако, часто полубессознательно приспособлялись к немецкому вкусу, возводя в грубом и индивидуальном вкусе заказчиков двубашенные церковные фасады, и хотя для ближайшего ознакомления с ними мы должны отослать читателя в книги Гурлитта, но не можем совершенно обойти их здесь. В Мюнхене во главе этого итальянского «нашествия» стояли Цуккали. Главные произведения Энрико Цуккали (1643–1724) – широкорасчлененная и роскошно украшенная церковь театинцев (1663–1675) в Мюнхене и небольшой замок Люстгейм (1684) у Шлейсгейма, к

которому позднее (1700–1704) присоединился длинный и широко раскинувшийся главный шлейсгеймский дворец. Но самым барочным из мюнхенских итальянцев был Джованни Антонио Вискарди, ставший баварским придворным архитектором в 1686 г. Его церковь св. Троицы в Мюнхене (1711–1714) проникнута духом Борромини. В Праге царили Лураго. Карло Лураго (1638–1679), главное произведение которого – прекрасный собор в Пассау восстановленный внутри после пожара 1680 г. Карлом Антонио Карлоне (ум. в 1708 г.), выстроил в Праге церковь св. Франциска Серафического в центральном плане с овальным куполом (1671–1688); Мартин Лураго воздвиг великолепное в духе коринфского стиля здание монастыря Галла (1671) в Альтштадте. Истинно великолепный фасад Праги – это фасад дворца Чернин (ныне казарма) с подвальным этажом в рустуку и четырьмя верхними этажами, связанными посредством мощных полуколонн композитного ордена, сооружение которого приписывается различным итальянцам. В Вене, церковную архитектуру которой XVII и XVIII столетий описал Дерняк, давали тон Карневали. Особенно мощное впечатление производит дворец Лобковица (1685–1690), построенный Карлом Антонио Карневали в стиле высокого барокко. Одним из Карневали выстроены также великолепная, поражающая величием пилястров дорического ордена, «Приходская церковь при дворе» (1662) и своеобразная барочная церковь сервитов (1651–1678). Во Франконии работал Антонио Петрини (ум. в 1701 г.), лучшие постройки которого – грубая по силе церковь учреждения Гауге в Вюрцбурге (1670–1691) с ее трехэтажным, богатым нишами фасадом, затем церковь св. Стефана (1677–1680) в Бамберге, еще более мощная по замыслу, и, в окрестностях последнего, дворец Зеегоф (1688). Именно Петрини сообщал своим

итальянским барочным постройкам несколько германское настроение; то же самое, но еще в большей степени можно сказать об Андреа дель Поццо, которому принадлежит в Вене внутреннее устройство университетской церкви (1704), а в Бамберге великолепная, богато расчлененная церковь св. Мартина (1686–1720). Он оплодотворил, по выражению Гурлитта, барочный стиль итальянцев идеями немецких малых мастеров, в роде Диттерлина. И в северной Германии еще в начале последней четверти столетия во многих случаях преобладали итальянские зодчие. Даже перестройка берлинского дворца производилась сначала такими мастерами, как Джованни Мария и Франческо Баратта (ум. в 1687 и 1700 г. в Берлине). К Андреасу Шлютеру общее руководство перешло только в 1698 г. Французские зодчие только после отмены Нантского эдикта стали переселяться в Германию, преимущественно протестантскую. Карл Филипп Дьёссар, работавший при различных германских дворах, оказал больше влияния своим важным сочинением по архитектуре, основанном на Витрувии и три раза издававшимся в Германии между 1682 и 1696 гг., чем своими постройками. Поль Дюри, служивший с 1684 г. в Касселе, заложил здесь новую, предназначенную для французских беглецов, городскую часть правильной формы, с простой французской церковью (с 1694 г.). Наконец, Жан Батист Брёбес, ученик Даниеля Маро старшего, выстроил между 1686–1695 гг. бывшую бременскую биржу с тосканским нижним этажом и ионическим верхним, но приобрел известность, как профессор берлинской академии искусств, главным образом своими гравюрами по архитектуре. По Гурлитту, в Берлине был и Франсуа Блондель, знаменитый парижский архитектор, и выполнил здесь проект прекрасного здания Цейхгауза. Внешние и внутренние основания, приводимые Гур-

литгом в пользу такого мнения, часто оспаривались, но, по нашему мнению, еще не вполне опровергнуты. В Берлине в третьей четверти столетия, кроме того, работали также голландские зодчие. Около 1650 г. придворным архитектором курфюрста в Берлине стал Иоганн Грегор Мемгардт (ум. в 1687 г.), строитель замка Ораниенбург и городского замка в Потсдаме. За ним следовали Михаэль Маттиас Смидс из Роттердама (1626–1696), строитель курфюрстских конюшен в стиле ренессанса (1665–1670), и Рюдгер фон Лангерфельд (1635–1695), построивший в 1681 г. трехфлигельный дворец в Кёпенике в полуголландском стиле эпохи. Особенно восхвалять этих мастеров и их постройки не приходится.

Становление национальной немецкой архитектуры

Возникновение национальных немецких тенденций в архитектуре началось на северных протестантских территориях, где местные зодчие вырабатывали собственные стили на основе итальянской архитектуры. Церковное зодчество здесь развивается наравне с дворцовой архитектурой. В католических германских землях развитие архитектуры идет по пути итальянского барокко, с использованием элементов классицизма; также постепенно появляются национальные черты. При этих иностранных выходцах, преуспевавших на немецкой почве, немецким архитекторам приходилось круто. Некоторые тюрингские зодчие почти самостоятельно, но трезво и весьма осторожно перерабатывали сначала, т. е. после великой войны, итальянские формы. Замок Фриденштейн в Готе, построенный между 1643–1654 гг. Андреасом Рудольфи, имеет двор, окруженный уже тремя, а не четырьмя флигелями, затем имеет широкую главную постройку, быть может, впер-

вые в Германии без старинных приставных фронтонов. Далее Мориц Рихтер с сыновьями играют известную роль в дворцовых постройках в Веймаре, Вейсенфельсе, Кобурге, Эйзенберге и т. д., а капеллы этих замков считаются ступенями развития протестантского церковного зодчества. Церковь Екатерины Мельхиора Нелслера во Франкфурте-на-Майне (1678–1680) еще зальная церковь с крестовыми сводами, с готической ажурной резьбой на полуциркульных окнах, с пристроенными внутри деревянными эмпорами и пышными дверями в стиле ренессанса. Гарнизонная церковь Германа Корба в Вольфенбюттеле (1705) образует в прямоугольнике овал из восьми коринфских колонн, с двумя этажами эмпоров и с кафедрой над алтарем. Этот Герман Корб (1658–1735), брауншвейгский придворный архитектор, принял участие и в дальнейшем развитии немецкого дворцового строительства. Герцог Антон Ульрих послал его во Францию сделать снимок с Марли, и плодом его занятий был, к сожалению разрушенный, дворец Зальцдалум (1688–1697), отражавший изменения в понимании основных задач стиля дворцовой архитектуры.



Рис. 185. Увеселительный замок в Большом саду в Дрездене, построенный Иоганном Георгом Штарке

Самый красивый из построенных немцами и сохранившихся дворцов этого периода – увеселительный замок в Большом саду в Дрездене – был исполнен в своеобразном немецком стиле барокко между 1679–1680 гг., вероятно, Иоганном Георгом Штарке (по другим, И.Ф. Каршером или В. К. фон Кленгелем). К большому прямоугольному среднему помещению примыкают на обеих узких сторонах сильно выступающие вперед и внутрь боковые флигели, состоящие

каждый из трех отделений. Наружная, выполненная в свободном ионическом стиле архитектура пилястров оживлена в новом роде и с большим вкусом лиственными и цветочными гирляндами, натянутыми занавесами, нишами и круглыми рамами. Флигели выдаются вперед дальше, чем средний выступ, увенчанный плоской аркой, на которой пилястры заменены колоннами. Родственной этому зданию в некоторых отношениях является старая биржа в Лейпциге. Но самая замечательная из сохранившихся светских построек Германии этого века – упомянутый выше Цейхгауз в Берлине, оконченный в 1706 г. Обыкновенно строителем его считается Иоганн Арнольд Неринг (ум. в 1695 г.), и если проект составлен Блонделем, как предположил Гурлитт, то все же, оставляя в стороне позднейшие добавления, Неринг выполнил его по собственному разумению: над облицованным тесаным камнем нижним этажом и окнами с полукруглыми арками лежит классический верхний этаж с пилястрами дорического ордена и прямоугольными окнами с полукруглыми и треугольными плоскими фронтонами с балюстрадами; над ним лежит классический на колоннах, выдающийся средний фронтон и верхняя балюстрада крыши. Украшения всюду только пластические, к которым мы еще вернемся. В целом это полная внутренней жизни, выразительная французско-палладиеская постройка, вдохновенная и мощная, благодаря величию общего замысла и благородству пропорций.

Все наши сведения об остальной деятельности Неринга, который считался в Берлине учеником М.М. Смидса, характеризуют его как искусного и деятельного, но отнюдь не гениального зодчего. С 1691 г. он был заведующим постройками курфюрста. Мы находим его участником постройки замков в Берлине, Ораниенбауме и Потсдаме.



Рис. 186. Берлинский цейхгауз, построенный Франсуа Блонделем и Иоганном Арнольдом Нерингом

Его старая ратуша в Берлине, наиболее напоминающая Цейхгауз, снесена в 1899 г., а загородный «Княжеский дом» 1685 г. разрушен в 1886 г. В дальнейшем развитии протестантского церковного зодчества Неринг участвовал проектом берлинской Приходской церкви (1695–1703), исполненной Мартином Грюнбергом (1655–1707). Основной план представляет квадрат с многоугольными абсидами на всех сторонах. Алтарь помещается перед кафедрой. Контрфорсы и ажурная резьба показывают, как глубоко остатки готики коренились в крови немецких архитекторов. В католической южной и западной Германии немецкие зодчие также идут теперь по стопам своих итальянских предшественников. Ценным сооружением немецкого стиля барокко считается здесь, во-

первых, собор Иоганна Серро в Кемптене (1652), своеобразно, но не особенно органически соединившего продольный корпус с центральной постройкой. Восемистороннее помещение, над которым возвышается на четырех столбах купол, внедряется как обособленная постройка в дорическом стиле между хором и оживленным коринфскими столбами продольным корпусом. Внутренность богата живописными просветами. Еще более своеобразное впечатление производит капелла св. Троицы Георга Динценгофера (1643–1689) в монастыре Вальдзассен (1685–1689), в Фихтельгембурге. Ее трехсторонний с выступами основной план должен символизировать Троицу. По углам трехлепесткового плана возвышаются стройные круглые башни. Целое действует своим удачным сочетанием. Динценгоферы, которым Вейгман посвятил книгу, были представителями бамбергской семьи архитекторов; из последователь упомянутого выше итальянца Петрини, под руководством которого некоторые из них работали в Зеегефе, они развились в самостоятельных мастеров. Младший брат Георга Динценгофера Иоганн Леонгард (ум. в 1707 г.) был опытный мастер, переходивший от одного южнонемецкого княжеского двора к другому. Его имя неразрывно связано с историей новой постройки Эбрахского монастыря (1687–1698) и епископской резиденции в Бамберге (с 1693 г.). Этот несколько бесформенный городской замок громоздится тремя этажами с пилястрами вплоть до четвертого, в обычной последовательности ордеров. Ему не хватает надлежащих пропорций внизу и правильного завершения вверху. Значительнее был третий из братьев, Кристоф Динценгофер (1655–1722), перенесший в Прагу новый франконский барочный стиль. Его главным произведением здесь была церковь св. Николая на Малой стороне (с 1673 г.), которую довел до конца его сын

Килиан Игнац (1689–1751). К трем сторонам купольного средокрестия примыкают плоские ниши с арками. Коринфские пилястры боковых капелл поставлены косо, совершенно по-барочному. Наряду с Кристофом наиболее значительным был четвертый из братьев, Иоганн Динценгофер, умерший в 1726 г. Его лучшие произведения – великолепный, рассчитанный в своем массовом расчленении на ритмическое действие световых волн, возникший из воспоминаний о римском соборе св. Петра, подчиненный огромному купольному помещению, собор в Фульде (1704–1712) и обширный, замечательный своим помещением для лестницы и высокой обеденной залой, замок Поммерсфельден (1711–1718) – принадлежат уже XVIII столетию. Пока мы должны удовлетворяться тем, что проследили условия развития последней, самой блестящей поры немецкого барокко, длительность которой определяется обыкновенно 1680–1780 гг., вплоть до начала текущего столетия.

2. Немецкое ваяние XVII столетия

Развитие ваяния в Германии XVII века

Скульптурные работы на территории Германии в XVII веке выполнялись преимущественно итальянскими и нидерландскими мастерами, так как национальные школы практически не были представлены. Определенной самобытностью обладали деревянные резные украшения церквей и гражданских зданий, а также надгробные памятники, выполненные местными мастерами. Ни одно поле художественной деятельности не представляло в XVII столетии в Германии такого безнадёжного пустыря, как ваяние. Не только в конце XVI столетия, но и в XVII все значительные скульптурные произведения исполнялись для злополучной Германии

иностранными, преимущественно нидерландскими, руками. Питер де Витте, по прозвищу Кандидо (1548–1628), многосторонний уроженец Брюгге, выполнил свои мюнхенские произведения, именно отлитые Дионисом Фрей символические изображения и фигуры князей для старого памятника императору Людвигу в церкви Богородицы, а также превосходно отлитую Гансом Крумпером «Баварию» на круглом храме Гофгартена, уже в начале XVII столетия, да и эффектный медный архангел Михаил Губерта Гергарда был окончен немногим раньше. Адриен де Врис (около 1560–1627), обучавшийся у Джованни да Болонья, гаагский мастер, о знаменитых аугсбургских водоемах которого 1599 и 1602 гг. мы уже упоминали, оказывал влияние на немецкую скульптуру первой четверти XVII столетия из Праги, где он сделался придворным ваятелем императора Рудольфа II. Связный обзор его деятельности дал Бухвальд. В гладком, стремящемся к внешнему оживлению стиле своего учителя он выполнил значительное количество выразительных, но не глубоких бронзовых произведений, большею частью отмеченных его именем, написанным готическим шрифтом. Его сила выразилась в декоративном ваянии, что показывает восхитительная купель в городской церкви в Бюкебурге. В портретной пластике он давал вещи высокого достоинства, как показывают медная конная статуэтка герцога Гейнриха Юлия в брауншвейгском музее, бюсты Рудольфа II в венском Придворном музее и талантливо задуманный бюст Христиана II в Альбертинум в Дрездене. Его рельефы, как манерная по стилю доска с изображением Винцента и аллегии покровительства искусства и войне императора в Виндзорском замке и в венском Придворном музее, перегружены в живописном отношении. Декоративные группы мастера, в которых он любил сочетать сильные

фигуры с миловидными, как, например, «Меркурий и Психея» (1593) в Лувре, «Сампсон и филистимлянин» в эдинбургской Национальной галерее (1612), «Похищение Прозерпины» (1621) и «Актеон» (1621) в бюкебургском замковом парке, характеризуют его средний стиль. К лучшим произведениям его принадлежит надгробный памятник князя Эрнста Шаумбургского в мавзолее Носсенис в Штадттагене (1618–1620). Для Берлина Артус Квеллиус, вернее младший, а не старший, выполнил благородную стенную гробницу фельдмаршала графа Спарре (ум. в 1668 г.) в церкви Марии, геннегауский выходец Франц Дюсар закончил в 1652 г. грубую мраморную статую великого курфюрста, помещенную теперь в одном из проездов дворца. Архитектор же Матиас Смидс отвечает сам за свой жизненный живописный горельеф скачущих лошадей на придворной конюшне. Наоборот, для Дюссельдорфа Габриэль Групелло (1644–1730) только в 1711 г. выполнил размашистую барочную конную статую курфюрста Иоганна Вильгельма. Итальянцев в области скульптуры в южной Германии было меньше, чем нидерландцев. В церкви св. Троицы в Мюнхене стоит большая восковая «Пьета» 1630 г. Алессандро Абондио. Россени же работали, как раньше, так и теперь, в Саксонии. Роскошный, украшенный величавыми в линиях рельефами, главный алтарь церкви св. Софии в Дрездене (1606) принадлежит Джованни Мария Россени (1544–1620). При всем том в Германии не было недостатка ни в хороших литейщиках, ни в ремесленно искусных резчиках в камне. В местных историях искусства, в больших «инвентарных трудах», даже в надписях мы встречаем многочисленные имена немецких ваятелей, а на алтарях, гробницах и кафедрах церквей, в украшениях фасадов замков и ратуш – не менее многочисленные изваяния, не могущие, однако, найти

места в общей истории искусства, так как не обнаруживают ни художественности, ни своеобразия. Во всяком случае, из светских декоративных работ заслуживают упоминания пластические украшения дворца в Большом саду в Дрездене, среди которых можно различить более искусную нидерландскую и более грубую, карикатурную немецкую работу; нельзя также обойти молчанием хорошо скомпонованные скульптуры порталов нюрнбергской ратуши Христофа Ямницера и Леонгарда Керна (1616 и 1617), особенно же следует отметить скульптуры портала аугсбургского цейхгауза Голля. Бронзовая группа города, изображающая архангела Михаила между двумя ангельчиками, готового сокрушить сатану, отлита Гансом Рейхелем. «Она, — говорит Дерио, больше, чем украшение, она интегральная составная часть, даже центр архитектурной композиции». Богатые пластические рельефные украшения бременской ратуши, отдельные формы которых выполнены большей частью по старым или современным гравюрам, исследованы Паули. В церквях мы всюду можем найти среди эпитафий скромные немецкие изваяния XVII столетия. К роскошным надгробиям принадлежит памятник герцога Августа Лауенбургского и его супруги (1649) в соборе Рацебурга, считающийся в то же время роскошнейшим образчиком немецкого хрящеватого стиля. В штутгартской госпитальной церкви имеется мощный надгробный памятник Беньямина фон Бавинггаузен (ум. в 1635 г.), в кенигсбергском соборе гробница канцлера Иоганна фон Коспот (ум. в 1665 г.) с полулежащей, опираясь, статуей работы Михаеля Дебеля, в церкви Магдалины в Бреславле высокая гробница Адама фон Арпат (ум. в 1677 г.) Маттиаса Раухмюллера. Одно из замечательнейших произведений немецкой алтарной пластики того времени — деревянный резной главный алтарь

(1613–1634) Иёрга Цюрна в Мюнстере на Юберлингене: в главной нише – Поклонение пастырей, под ним Благовещение, над ним Коронование св. Девы, все резано с большим размахом и вдохновением в коричневом золотистом дереве, живо и ясно сочинено. В церкви св. Ульриха и св. Афра в Аугсбурге большая литая бронзовая группа крестового алтаря (1605) Иоганна Рейхеля и Вольфганга Нейдгардта представляет уже произведение самостоятельно продуманного немецкого ренессанса. Напротив, резанные в дереве испанские алтари и кафедра Иоганна Деглера той же церкви (1604, 1607, 1608) обнаруживают, по Дегио, «не одно лишь беспорядочное нагромождение свободной рукой набросанных форм, но значительную ритмическую силу». Более слабыми по своей манерности являются фигуры главного алтаря (четыре евангелиста, ангел) Бальтазара Аблейтнера церкви театинцев в Мюнхене. Аблейтнеры были представители семьи скульпторов XVII века, получавшей много заказов. Но и на крайнем севере Германии старое искусство еще не угасло, как показывает опубликованный г. Брандтом роскошный резанный в дереве алтарь Ганса Гудевардта в Капшельне (1641), с орнаментикой, предпочитающей стиль завитков в форме ушной раковины во всей его аляповатости, тогда как в богатой фигурной резьбе еще чувствуется утонченный по своей жизненности стиль Ганса Брюгемана. Из частных домов, украшенных скульптурными работами, следует назвать, кроме Поллеровского дома в Нюрнберге, дом Стеффена в Данциге, богатые скульптурные украшения которого выполнил ростокский резчик Ганс Фойгт между 1609–1617 гг. Этими образчиками можно ограничиться. Подъем в этой области был вызван Андреасом Шлютером, но из лучших скульптурных работ ни одна не была закончена раньше 1700 г.

3. Немецкая живопись XVII столетия

Некоторые выдающиеся немецкие живописцы

Как таковые немецкие школы живописи слабо представлены в рассматриваемый период, все заметные немецкие художники работали под сильным итальянским и нидерландским влиянием. Тем не менее, можно выделить ряд выдающихся немецких живописцев, отличавшихся своим оригинальным стилем в рамках барокко. История живописи XVII столетия не знает «немецкой школы». О самостоятельном развитии родных посевов и речи нет в Германии этого времени, даже в области гравюры. Даровитейшие немецкие живописцы учились своему искусству у иностранцев и практиковали его также за границей. В самом деле, в Голландии, как мы уже видали, такие мастера, как Кнюпфер из Лейпцига, Флинк из Клеве, Нетшер из Гейдельберга и Бакуйзен из Эмдена, приобрели почет и состояние; в Англии пользовались известностью, как мы еще увидим, Петер Лели из Вестфалии и Готфрид Книллер из Любека; наконец, Эльштеймер, единственный большой и чисто немецкий мастер этого времени, еще до 1600 г. избрал своим местожительством Рим. С другой стороны, толпы иностранных, преимущественно нидерландских живописцев второго ранга находили при немецких княжеских дворах радушный прием и выгодное занятие. О посредственных или даже несамостоятельных голландских портретистах, цветочных и плафонных берлинских придворных живописцах писал Зейдель. При венском дворе делили милости его вместе с итальянцами направления Канласси бельгийцы в роде ученика Рубенса Франца Люикса или Лекса (1604–1668), оценку которого дал Эбенштейн. В Гейдельберге действовали нидерландцы Валлеран Вайльян и Геррит Беркгейде, в Дюссельдорфе, куда легко было

попасть из Голландии, работали лишь проездом знаменитейшие академические живописцы, как Эглон ван дер Неер и его ученик Андриен ван дер Верф, и живописцы мертвой природы и цветов калибра Яна Вееника и Рахели Руйш. Даже искуснейшие граверы, жившие в то время в Германии, были нидерландцы по рождению, как антверпенец Эгидий Саделер, в Праге (около 1570–1629 г.), замечательный своими гравюрами со старых мастеров, или по художественному воспитанию, как знаменитые, граверы-портретисты Люкас (1579–1637) и Вольфганг (1581–1662) Килиан в Аугсбурге. Базельцем был Маттеус Мериан (1593–1650), иллюстрировавший во Франкфурте знаменитое описание разных стран; его главный ученик был пражский уроженец Венцель Голлар (1607–1677), по выражению Липмана, награвировавший почти 3000 листов «своей тонкой иглой с бархатной мягкостью теней и приятным штрихом». Искусный, довольно самостоятельный гравер-портретист Иоганн Адам Зейпель (1662–1717), которому Герман Гибер посвятил тонко прочувствованную книжечку, однако, был уроженец Страссбурга. В особенности заслуживает упоминания то обстоятельство, что немцы все же теснейшим образом связаны с развитием черной или разрыхленной гравюры. Ее изобретатель Людвиг фон Зиген (1609, ум. после 1671 г.), как показал Зейдель, родился в Утрехте от немецких родителей, но доверил свою тайну (около 1654 г.) в Германии принцу Рупрехту Пфальцскому (1619–1682) перенесшему ее в Нидерланды и в Англию, и Теодору Каспару фон Фюрстенбергу (ум. в 1675 г.), распространившему ее в Германии. При всем том один настоящий немецкий живописец, франкфуртец Адам Эльсгеймер (1578–1610), которым, кроме Бодде, занимался особенно Вейцекер, стоит многих других мастеров. Его учитель Филипп Уффенбах (1566–1636) во Франкфурте, кото-

рому воздал по заслугам Доннер фон Рихтер, ученик, в третьем поколении, Грюневальда, переходный мастер, выросший на немецкой почве, сохранившиеся картины которого, как «Скорбящая Мария» (1588) в собрании Гольцгаузена и «Успение Марии» (1599) в городском музее во Франкфурте, являются значительным наследием сухого старонемецкого направления доброго старого времени. Эльсгеймер еще в 1598 г. был во Франкфурте, но затем переселился в Рим, где быстро выработал свой новый, вызвавший к себе внимание стиль. Манера Эльсгеймера проводить в маленьких картинах полное равновесие между фигурами и ландшафтом или внутренним помещением, пластически выделять отдельные группы людей и деревьев и живописно размещать их в общей композиции, достигая пластического впечатления при помощи солнечного света ландшафта или светотени комнаты, — манера эта есть его настоящая собственность, хотя начало такого воспроизведения света можно проследить через Уффенбаха до Грюневальда, а его исполнение ландшафта, при всей своей новизне, было подготовлено Яном Брейгелем старшим; Роттенгаммером и Брилем, на которого он, в свою очередь, имел влияние. Ранние картины Эльсгеймера, как «Жертва в Листре» в Штеделевском институте и «Проповедь Крестителя» в Мюнхене. (Боде отрицает принадлежность ему этой картины, но Вейцекер вернул ее ему), выполнены еще резче и суше, чем картины его зрелого возраста, отличающиеся от ранних главным образом своим плотным эмалевидным письмом. Мюнхенская галерея остается все же наиболее богатой его произведениями, даже после того, как «Погоня за счастьем» была признана копией Кнюпфера с Эльсгеймера. Из ночных сцен следует отметить «Пожар Трои» и тонко прочувствованный лунный ландшафт с «Бегством в Египет»;

из дневных – «Мученическую смерть св. Лаврентия» и маленькую ландшафтную идиллию.



Рис. 187. «Юпитер у Филемона и Бавкиды». Картина Адама Эльсгеймера в Королевской Дрезденской галерее

Но более замечательны, если выделить «Иосифа», которого мы должны вернуть Мойарту, дрезденская картина мастера «Юпитер у Филемона и Бавкиды» и «Бегство в Египет», с наилучшей стороны показывающие искусство Эльсгеймера писать светотенью внутренние помещения и его манеру солнечно освещать ландшафт. «Юность Вакха» во Франкфурте достойно примыкает к ним. Более значительное влияние, чем через своих немецких подражателей, в роде Якоба Кенига, воспринял Эльсгеймер через своего голландского гравера Гендрика Гудта (1585–1630) и нидерландских живописцев Тенирса Мойарта, Ластмана, Пинаса, Пёленбурга и т. д., разрабатывавших его же стремления. Его сильное округление древесных крон, ясное по

формам распределение масс и изображение мерцающего света несомненно оказали влияние на Клода Лоррена, великого лотарингско-римского пейзажиста. Если Эльштеймер единственный великий немецкий мастер переходного времени, то второй франкфуртец Иоахим фон Зандарт (1606–1688) единственный значительный немецкий представитель барочной живописи. Зандарт мужественно боролся пером и кистью за сохранение немецкой художественной жизни. Его большое сочинение «Немецкая Академия» («Deutsche Akademie»), основательно изученное Спонселем, несмотря на свои недостатки, много способствовало сохранению за немцами репутации художественного народа. Как гравёр, Зандарт был учеником упомянутого Эгидия Саделера в Праге, как живописец – учеником Герарда Гонтхорста в Утрехте, а как художник-практик он работал в Италии, где завершил свое образование, во Франкфурте, в Амстердаме, в своем баварском имении Штокау, в Аугсбурге и в Нюрнберге. Как живописец он колебался между итальянскими влияниями, которые предпочитал в исторической живописи, и нидерландскими переживаниями, господствующими в его портретном искусстве, но при этом сохранял и известную примесь выразительной немецкой манеры. Пауль Куттер, с любовью описав его художественную деятельность, насчитывает сотню сохранившихся картин его кисти. Церковные картины он писал преимущественно для южной Германии и Австрии; в южногерманских собраниях находится также большинство его обширных картин на светские темы. Итальянская «Рыбная торговка» (1644) в натуральную величину, в Брауншвейге, занимает исключительное положение между его произведениями. Всего привлекательнее его портреты. Напиши он только две мощные портретные группы – группу стрелков капитана Бикера (1638) в Ам-

стердаме, могущую выдержать сравнение с лучшими картинами Государственного музея, несмотря на несколько намеренное распределение стрелков вокруг бюста французской королевы, и большой обед послов Нюрнбергского конгресса мира (1650) в нюрнбергской ратуше, – они обеспечили бы за ним место самого значительного живописца в этом роде в Германии. Более ранняя амстердамская картина свежее и теплее по колориту и сильнее по живописному исполнению, чем более поздняя нюрнбергская, более сухая и слабая по исполнению, но с более определенной светотенью, окутывающей кресла с голубыми подушками. Все же нельзя скрыть, что и лучшие картины Зандарта не обладают художественной убедительностью самостоятельных, мастерских произведений.

Общий обзор прочих живописцев

Развитие живописи шло различными путями в северных и южных немецких землях. На юге большее влияние имело итальянское искусство, на севере – нидерландское. При это за редкими исключениями не существовало мастеров общенационального масштаба, подавляющее большинство немецких живописцев периода представляли собой локальные величины. Обзор остальных немецких живописцев XVII столетия мы можем сделать только по группам. Южные немцы в большинстве случаев совершали паломничества в Италию и вступали на путь господствующего барочного искусства «эклектиков». К ним принадлежит в области великой «исторической живописи» вюртембержец Иоганн Гейнрих Шёнфельд (1609–1675), написавший в Аугсбурге много католических алтарных образов для южнонемецких церквей и много светских картин для южнонемецких дворцов, затем знаменитый пражский уроженец Карл Скрета, рыцарь Сотновский фон За-

ворзиц (около 1605–1674 г.), многочисленные картины которого в церквах Богемии, в пражском Рудольфинуме и в дрезденской галерее оправдывают своим выдохшимся эклектизмом очень отрицательную оценку его живописи со стороны его биографа Пазаурека; далее к ним же принадлежат и мюнхенец Карл Лот (1632–1698), по прозванию Карлотто, работавший главным образом в Венеции, и его жившие в Вене ученики Иоганн Франц Михаэль Ротмайр (1660–1730), написавший много бесцветных и бесформенных картин для австрийских церквей и дворцов, и тиролец Петер Штрудель из Штрудендорфа (1660–1719), состоявший с 1689 г. придворным живописцем, а в 1692 г. основавший частную академию для распространения своего жидкого искусства. Портретист этой группы Ян Купецкий (1667–1740) был венгерец, переселившийся в Нюрнберг. Ниари посвятил ему сочинение. С наиболее выгодной стороны является его широкая, с тяжелым колоритом, не свободная от позы портретная живопись, все же дающая типично схваченные головы в семи брауншвейгских портретах. Пейзажисты итальянизирующего направления, Иоганн Франс Эрмельс (1621–1699), итализм которого превзошел в Утрехте Яна Бота, и Виллем ван Беммель (1630–1708), утрехтский уроженец, работали преимущественно в Нюрнберге, а Христиан Людвиг Агрикола из Регенсбурга (1667–1719), ландшафты которого с сильным освещением наилучше представлены в Шверине, работал в Аугсбурге, и, наконец Иоахим Франц Бейх (1665–1748), родственник ему мастер, офорты которого ценятся, – в Мюнхене. Работавший во Франкфурте Иоганн Гейнрих Роос из Оттерсберга (1631–1685) примкнул, как живописец животных, к итальянизирующим нидерландцам берхемовского пошиба, тогда как его сын Филипп Петер Роос (1681–1705), по прозванию Роза ди Тиволи, переселился в Рим, где писал

чисто декоративные, часто темневшие впоследствии картины с пастухами и стадами, отчасти в натуральную величину, как, например, дрезденская. Главным изобразителем охотничьего животного мира был Карл Андреас Рутгарт, деятельность которого описал Фриммель. Мы знаем только, что Рутгарт хотя и был временно, между 1663–1664 гг., членом антверпенской гильдии, но работал в Германии и Италии. Его живо нарисованные, но довольно сухо написанные в желто-сером тоне охотничьи сцены и изображения боев животных особенно богато представлены в австрийских собраниях; семь из них находятся в галерее Лихтенштейна, двенадцать, по Ваствлеру (1888), в грацком частном собрании. Характерны также его «Бой медведя с собаками» в Дрездене. «Олень, разрываемый леопардом» в палаццо Питти во Флоренции. На другой почве стоит Георг Филипп Ругендас (1666–1742), аугсбургский мастер, бравший за образец в картинах сражений и всадников главным образом Куртуа, но заявивший себя также самостоятельным художником и хорошим рисовальщиком. Славятся его гравюры и офорты. С картинами его, тяжеловатыми по тону, всего лучше можно ознакомиться в Брауншвейге и Гемптон Корте. Наконец, гамбургский уроженец Франц Вернер Тамм, по прозвищу Даппер (1658–1724), завершивший свое образование в Италии и поселившийся затем в Вене, писал мягкой кистью живую и мертвую домашнюю птицу, скорее декоративно, с непосредственным настроением. К голландцам тянулись в особенности северонемецкие живописцы. Во главе немецких учеников Рембрандта, вернувшихся в Германию, стоят два нижнесаксонца Паудис и Овенс. Христоф Паудис (около 1618–1667 гг.) по возвращении работал некоторое время в Вене, а под конец жизни стал придворным живописцем герцога Альбрехта Зигмунда во Фрейзинге, где и умер. Если вычеркнуть из списка его произведений

тонкую по краскам «Грамоту» в Дрездене и вернуть ее Гельдеру, но снова вернуть ему мюнхенского «Игрока на лютне», его портретные фигуры и жанровые произведения в Дрездене, Вене и Шлейсгейме, к которым примыкает также мертвая натура 1660 г. в Петербурге, то составитя целый ряд довольно характерно задуманных, в слабом тоне написанных, залитых серой светотенью картин. Юрген или Юриан Овенс (1623–1679), которого вывела из забвения Дора Шниттгер, был шлезвигский уроженец, и большинство его картин, из которых лучшие стоят ближе к Рембрандту, чем к Паудису, находятся к северу от Эльбы. Его семейный портрет в Гаарлеме 1650 г., конечно, более вылощен, чем поздние картины Боля. Всего лучше «Бракосочетание Карла X Шведского» (1654) в Стокгольме и группа регентов 1656 г. в Амстердаме, с одетыми в черное регентами за покрытым красным сукном столом, производившие впечатление как бы предвестия более теплых и более сильных, в стиле Рембрандта, конечно, «Штаальмейстеров» 1661 г. К позднейшим, более слабым и однообразным произведениям Овенса принадлежат «Победа христианства» (1664) в шлезвигском соборе и «Оплакивание Христа» (1675) в церкви в Фридрихштадте. Значительнее Паудиса и Овенса был Говарт Флинк из Клеве, именно поэтому удержавшийся в Амстердаме. Первые два являются в наших глазах важными лишь в том отношении, что они распространили в Германии внимание к Рембрандту. Учеником Вувермана в Гаарлеме был гамбургский уроженец Маттиас Шейтс (около 1630–1701 гг.), работавший в своем родном городе как живописец и офортист. Лихтварк отметил его особой небольшой книгой. Его широко, в коричневом тоне написанные картины, большей частью непосредственно и натурально переданные, изображают всевозможные эпизоды на открытом воздухе, общественные сцены, солдатские похождения, крестья-

янские происшествия, при случае также библейские истории и портреты. Лихтварк сумел соединить большинство его сохранившихся картин в гамбургской галерее искусств. Их значение заключается именно в том, что Шейте изображает преимущественно местные, гамбургские, городские и сельские нравы и переводит типы и костюмы с голландского на нижненемецкий. Наконец, франкфуртец Абрагам Миньон (1640–1679), ученик Яна Давидса де Геема в Утрехте, примкнул к голландской школе. Он работал главным образом во Франкфурте. Отмечая тщательность наблюдения природы и письма его картин, мы, однако, не должны забывать, какими сухими и холодными они являются рядом со своими образцами, произведениями обоих де Геемов. Итак, вот что характерно для всей немецкой живописи XVII столетия. Это искусство второго и третьего сорта. За исключением одного только Эльсгеймера, явившегося как раз на рубеже столетия, никто из поименованных мастеров не имел в истории развития искусства значения, выходявшего за пределы того городского округа, где он жил.

VII. Английское искусство XVII столетия

1. Предварительные замечания. Английское зодчество XVII столетия

Обзор развития английского зодчества

Политическая нестабильность в Англии XVII века несколько замедлила развитие национального зодчества. На протяжении столетия архитектурное искусство развивается в рамках французского и итальянского ренессанса с заимствованием классических и барочных мотивов; также нередко встречается готика. Наиболее заметными английскими архитекторами периода были Иниго Джонс и Кристофер Рен. Потягиваясь в сознании своей силы, выступил британский лев в XVII столетии на арену борьбы. В государственной жизни Англия сделалась руководительницей народов; свободный дух исследования трех звезд – Бэкона, Локка и Ньютона – затмил своими лучами главные светила большинства европейских стран; в поэзии, именно в начале столетия, явились лучшие творения Шекспира: «Гамлет», «Лир» и «Макбет», единственные среди поэтических произведений того времени, остающиеся и теперь образцами. Нельзя, стало быть, сказать, что английская культура недостаточно созрела, чтобы соперничать со всеми остальными странами также в образовательных искусствах; и действительно, английское зодчество XVII столетия стояло наравне с зодчеством остальных германских стран Европы, если не превосходило его; напротив, изобразительные искусства Англии, задержанные бушевавшей в ней внутренней борьбой, пребывали в этом веке в состоянии несовершенности. Правда, и английское зодчество XVII столетия, следуя непреодолимому течению времени, отказалось от национальных традиций в пользу

искусного, даже величаво прочувствованного, подражания полуклассическому, полубарочному позднему ренессансу итальянцев и французов; но оно научилось приспособлять новый, чуждый язык форм к своим собственным церковным и светским потребностям; но рядом с классическим поздним ренессансом не прекращается в Англии в течение всего XVII столетия и готическое подводное течение. Бломфильд обстоятельно описал его. Характерна церковь Иоанна в Лидсе (1632–1633), двухнефная, разделенная стрельчатыми аркадами церковь, с открытым потолком, с позднеготической резьбой в камне и резьбой в дереве, напоминающей язык форм «немецкого» ренессанса. Еще довольно чистая поздняя готика является также в Уодхэм Колледже (1610–1613) и на прекрасной лестнице Крист Чёч Колледж (1640) в Оксфорде; наоборот, церковь (перестроенная) Сен Катерин Три в Лондоне (1628), широкие готические, с ажурной резьбой окна которой отделены друг от друга коринфскими пилястрами, обнаруживают ясно выраженный смешанный стиль. Даже оба великие английские зодчие этого столетия, Иниго Джонс, служивший дореспубликанской и Сэр Кристофер Рен – республиканской Англии, не могли вполне отделаться от легких пережитков готики в церковном зодчестве. Прославляя Иниго Джонса (1573–1651); как Шекспира английской архитектуры, умаляют этим самым мировое значение великого драматурга. Но он действительно был искусный мастер, следовавший по путям Серлио, Виньола и Палладио, которых научил в Италии. Его единственной готической постройкой считается капелла Линкольн-Инн в Лондоне, освященная в 1623 г. Лучшими его произведениями были проекты королевских дворцов в Гринвиче (с 1617 г.) и Уайт Холле (с 1619 г.). Первые, за исключением классически простой виаллы королевы

(1635), были приведены в исполнение позднее Реном и его преемниками, грандиозные же проекты, для Уайт Холла никогда не были осуществлены вполне. Исполнена и сохранилась только парадная зала, Банкетинг-Хауз, с плафонной живописью Рубенса. Эта двухэтажная, расчлененная внизу ионическими, вверху коринфскими пилястрами и полуколоннами, великолепная постройка, не могла бы затеряться и в Венеции или Виченце. Все отдельные формы величавы, сильны и благородны индивидуально, и следовательно, по-английски прочувствованы.

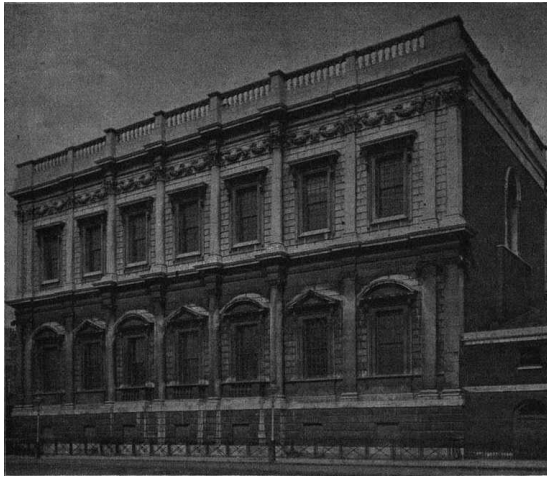


Рис. 188. Банкетинг-Хауз в Лондоне. построенный Иниго Джонсом

Затем последовала маленькая церковь Павла в Коvent-Гардене (1631 до 1638), единственным украшением которой является ее суровый дорический фронтонный, притвор, позади которого возвышается купол. В свои поздние годы Джонс участвовал также в постройке и перестройке известного числа сельских замков английской знати. Известно его участие в

постройке замка графа Пемброка в Уилтоне, где величаво расположенная главная зала со стенами, украшенными им висячими гирляндами плодов среди обрамлений, производит впечатление классической и в то же время английской. Ясная законченность, сила и благородство форм отличают все сооружения этого мастера. Его ученик Джон Уэбб (1611–1674) построил по проектам Иниго Джонса благородный в своей простоте, украшенный фронтонным портиком, Гённерсбери Хауз в Миддлсексе.



Рис. 189. Кристофер Рен. Собор св. Павла в Лондоне

Сэр Кристофер Рен (1632–1723) не был в Италии, но побывал в Париже. Поэтому его поздний ренессанс стоит ближе к французскому, чем к итальянскому. Во всяком случае он более рассудочно рассчитывающий художник, чем Джонс, и уже потому более национальный английский, хотя и барочный в общем, но не в отдельных формах. Масса архитектурных сооружений Рена поразительна. Пожар в 1666 г., разрушивший обширные пространства Лондона, открыл обширную арену для его деятельности. Кроме большого собора св. Павла, его лучшего сооружения, между 1670 и 1711 г. он выстроил не менее 53 лондонских городских церквей, которым всякий раз придавал новую и тем не менее цельную форму, применяя все новые и новые варианты мотивов подпор, покрытий и эмпоров протестантских проповеднических церквей. Мощно раскинувшийся дворец в Гринвиче, где сэр Кристофер при помощи Уэбба, а позднее Гауксмур и Ванбро, своих заместителей, продолжал осуществление проектов Иниго Джонса, уже в 1694 г. был превращен в знаменитый морской госпиталь. Передние фасады его с выступами и углублениями, высокими, связывающими оба этажа коринфскими двойными колоннами и фронтонами, напоминают фасад церкви св. Петра Мадерна в Риме. Из числа королевских дворцов сохранилась только пристройка Рена (1690–1694) к старинному замку Гемптон Корт, возведенная из кирпича, расчлененная тесаным камнем и производящая своей широко раскинувшейся массой со средним давящим фронтом строгое, но тяжеловесное впечатление.

К прекраснейшим постройкам Рена принадлежат также двор Тринити Колледж в Оксфорде и классическая, внизу тосканская, сверху ионическая, библиотека Тринити Колледжа в Кембридже. Но главная его слава основывается на церковных постройках.



Рис. 190. Кристофер Рен. Внутренность собора св. Павла

Собор св. Павла в Лондоне, построенный между 1675–1710 гг. в один прием под руководством Рена, принадлежит к грандиознейшим церковным сооружениям на земле. Центральный корпус в том виде, как он был проектирован первоначально, никогда не был осуществлен. Правда, стоящее теперь здание имеет купольный верх над главным средокрестием, которому придана возможно большая самостоятельность, но своим далеко уходящим на восток трехнефным хором и еще дальше вытянутым на запад продольным корпусом, расширенным у притвора во второй трансепт, оно производит впечатление продольного сооружения. Отдельные формы, большею частью коринфского ордена, резко и строго обозначены; баручные орнаменты применены лишь кое-где. Снаружи здание производит впечатление двухэтажного, хотя верхние этажи над низкими боковыми нефами не более как кулисные простенки. Главный фасад состоит из портика с шестью двойными коринфскими колоннами в нижнем этаже, четырьмя в верхнем и из двух богато расчлененных башен по сторонам западного фасада. Главный

купол, господствующий над зданием, суженный наподобие колпака, состоит внутри из двух частей. Вершина купола стоит на барабане, обнесённом венцом колонн, а полуовал ее заканчивается венчающим стройным фонариком.

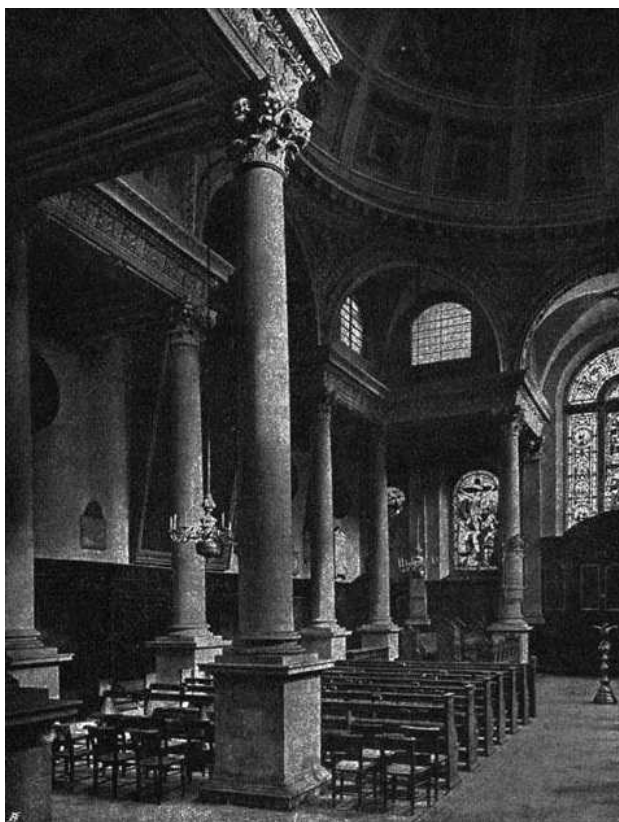


Рис. 191. Церковь Сен Стефен в Лондоне, построенная Кристофером Реном

Ясно, величественно и спокойно царит гигантская постройка над морем домов мирового города. Остальные лондонские городские церкви Рена различаются

снаружи главным образом своими всегда различными башнями или куполами. Башнями в готическом духе мастер снабдил церкви св. Дунстана в Касте (1698), Сен Мери Альдмери (1711) и св. Михаила в Корнхилле (1721), к которым присоединяется готическая башня с воротами Крест Чёч Колледжа в Оксфорде. Куполами обладают церковь св. Антонина, Сен Мери Абчёч, Сен Свитин, Сен Стефен, Сен Мильдред. Самые известные башни Рена в стиле ренессанса находятся в Сен Мери ле Боу (1680), еще запечатленной готическими переживаниями в опорных арках под чрезвычайно высоким восьмиугольником колонн, и в Сен Брайде (1701–1702), башня которого делается все же кверху и переходит в шпиль рядами все уменьшающихся галерей. Прекраснейшим внутренним помещением обладает легко вознесенная вверх на коринфских колоннах купольная церковь Сен Стефен (Уоллбрук). Многосторонность Рена, всегда остававшегося самим собой и вносившего новую мысль в каждую новую задачу, поразительна. Она редко увлечет и очарует зрителя, но каждое из его творений возбуждает удивление.

Из его последователей заслуживают упоминания прежде всего Эдвард Джермен, строитель «царской» новой биржи, законченной в 1669 г., от которой сохранились лишь немногие остатки в новой постройке 1844 г., и Вильям Тельмен, строитель Чатсуorsa (1681), пышного сельского замка герцога Девонширского. Оба главные этажа Чатсуorsa расчленены, над нижним этажом в рустуку, ионическими пилястрами, идущими в высоту обеих этажей, превращенными в колонны под выступающим средним фронтоном. Кроме Рена, Джон Ванбро (1666–1726), известный также автор комедий, внес в постройку дворцов ясно выраженную, скорее сценически декоративную, чем строго архитектурную, своеобразную манеру. Ему не было дела ни до красоты

распределения отдельных комнат его обширных зданий, ни до художественного исполнения грубых, вольных отдельных форм. Он имел в виду только перспективное общее впечатление своих просторных, с огромными передними дворами дворцовых построек. Его лучшие постройки – Каста Ховард (1702–1714), поместье графа Карлейла, и Бленгейм (1715), резиденция герцога Малборо – обнаруживают все преимущества и недостатки его искусства. Напротив, истинным учеником Рена был соперник и преемник Ванбро Николас Гауксмур (1661–1736), к самым примечательным постройкам которого принадлежат башни в духе готики Олл Саулс Колледж, а к лучшим произведениям, кроме двора в Кинс Колледж в Оксфорде с его живописно перекрытой куполом входной залой, – церковь Христа воспитательного дома и церковь св. Георгия в Блумбери с их пышными портиками. В Шотландию стиль Иниго Джонса был перенесен Вильямом Брюсом, строителем палладианского сельского замка Хоптоун Хоуз (1698 до 1702), стиль Рена – Вильямом Адамом, автором «*Vitruvius Scoticus*», составленного по образцу появившегося уже в 1717 г. «*Vitruvius Britannicus*» Колена Кемпбела. Ложноклассический английский поздний ренессанс распространился в конце XVII столетия до самых отдаленных углов Соединенного королевства.

2. Английское маяние XVII столетия

Обзор развития английского маяния

Скульптура в Англии развивалась вместе с архитектурой, так как скульпторы работали вместе с зодчими над строительством и украшением зданий. При этом и в скульптуре наблюдается доминирование иностранных мастеров – итальянцев, французов, голландцев –

которым поручались наиболее важные работы, в частности, выполнение статуй первых лиц государства. Английские архитекторы привлекли в XVII столетии для своих целей школы более или менее ремесленного типа резчиков в камне и скульпторов, мастерам которых приходилось не только украшать постройки скульптурами, но поставлять надгробные памятники, спрос на которые не прекращался. Главный мастер первой половины XVII столетия Николас Стон (1586–1647). Для Иниго Джонса он выполнил великолепный южный портал Сен Мери Чёч в Оксфорде, на свою ответственность – ворота Отлендс-парка в Сёррее. Лучшие надгробные памятники были исполнены по его собственным наброскам, изданным уже Вальполем, как-то: простой памятник поэту Спенсеру (1620), изящная, сделанная, правда, по чужому рисунку, сидячая статуя Френсиса Голлеса в Вестминстерском аббатстве, замечательный памятник одетого в саван д-ра Донна (1631) в соборе св. Павла в Лондоне и гробница сэра Джулиуса Цезаря в Грет Сен Эленс. На своей родине он держался нидерландского стиля своей эпохи без особенной теплоты или индивидуальности. Скульптуры высшего порядка по-прежнему поручались иностранцам. Довольно приятная на вид медная конная статуя Карла I в Чаринг Кросс в Лондоне (отлита в 1633 г.) принадлежит Гюберу Ле Соёр (ум. в 1652 г.), французу, ученику Джованни да Болонья, не раз работавшему в Англии. Прекрасный бюст лэди Коттингтон в Вестминстерском аббатстве выполнен итальянским современником Соёра Франческо Фанелли, умершим, как и он, в Англии. Во второй половине XVII столетия играл известную роль среди английских ваятелей уроженец Фленсбурга Кайюс Габриель Циббер (1630–1700), получивший образование, кажется, в Голландии. Часто упоминаются его полулежащие, в реалистическом

духе, каменные фигуры тихого и буйного помешательства, которые он выполнил для портала дома сумасшедших Бетлеем-Госпиталь (Бедлам). Они принадлежат Саут-Кенсингтонскому музею. Однако и англичане все чаще и чаще стали посвящать себя скульптуре. Лучший мастер, привлеченный сэром Кристофером Реном, был Френсис Бёрд (1667–1731), учившийся в Брюсселе и в Риме. Ему принадлежит горельеф на поле фронтона собора св. Павла, с восемью конными фигурами, изображающий обращение Павла, отмеченный лишь внешним оживлением, затем превосходная сидячая статуя королевы Анны перед собором, впоследствии замененная копией, и характерный бюст доктора Бесби в Вестминстерском аббатстве. На подобной же почве стоял Джон Бефнел, лучшее произведение которого – надгробный памятник Коулея в Вестминстерском аббатстве. Как декоративный резчик по дереву с непосредственным чувством природы был известен Гринлинг Гиббонс (1648–1721), англичанин голландского происхождения. Его лучшие декоративные работы находятся в Виндзоре-Кестле, в соборе св. Павла и в замках Чатсуорс, Петуорс и Берлей Хауз. Его свинцовая статуя Иакова II в Сен Джемс-парке в Лондоне вещь, не лишенная достоинств, хотя ничего не говорящая. Лучше его цоколь вышеупомянутой сидячей статуи Карла I в Чаринг Кроссе. Во всяком случае Армстронг называет его первым английским скульптором, творившим свободно и самостоятельно в духе ренессанса.

3. Английская живопись XVII столетия

Обзор развития английской живописи

В живописи также наблюдается значительное присутствие иностранных мастеров. Рубенс и Ван Дейк – наиболее известные, но не единственные нидерландские художники, работавшие в Англии; кроме того, известны итальянские и немецкие художники в Англии. Но существовали и самобытные течения, например, миниатюрная портретная живопись – специфический английский стиль. Чем выше становились требования, предъявляемые английскими владельцами к художественному достоинству живописи плафонов и лестниц в их дворцах, а высшей знатью – к художественному достоинству портретов, спрос на которые рос из года в год вместе с ростом богатства, тем менее могли им удовлетворить свои местные живописцы. В числе иностранных живописцев, работавших в Англии, находились как в XVI, так и в XVII столетии, некоторые величайшие мастера Европы. Не кто иной, как Рубенс написал плафонные картины для Банкетинг Хауз Иниго Джонса, и не кто иной, как Ван Дейк, отдал свои лучшие силы придворной портретной живописи Англии. Предшественники и соперники Ван Дейка – превосходные голландские портретисты Корнелис Кетель, Герард ван Гонтхорст, Даниель Митенс (около 1590 по 1642 г.) и Корнелис Янсон ван Цейлен (1594 по 1664) – также распространяли свое искусство в Лондоне. Голландские живописцы других специальностей, искавшие счастья в Англии, были маринисты Виллем ван де Велде, отец и сын. Как последователи Ван Дейка в Англии заслуживают особого упоминания два северогерманских живописца, так тесно связанные с историей английской живописи, что имена их могут найти место

только в ней. Старший из них, Петер фон дер Фазс, по-видимому из Зёста в Вестфалии (1618–1680), пожалованный незадолго до своей смерти в Лондоне в дворянство с титулом сэра Петер Лели, был ученик Питера де Гребберса (около 1595 по 1655 г.), искусного мастера переходного времени в Гаарлеме.



Рис. 192. «Девочка с вишнями». Картина сэра Петера Лели в Национальной галерее в Лондоне

В Лондоне, где Лели появился в 1641 г., в год смерти Ван Дейка, он быстро развился на изучении поздних картин антверпенца в английского модного живописца.

Особенной популярностью пользовались его портреты дам. Хотя рядом с портретами Ван Дейка они более изысканы по композиции, пусты по исполнению, с холодным красноватым тоном тела, однако Лели умел придавать им, вместе с приятным «сходством», тот внешний шик, которого требовала эпоха. В лондонской Национальной галерее находится только «Девочка с вишнями» его кисти. В портретной Национальной галерее он представлен обильно, а в Хемптон Корте находятся «Виндзорские красавицы», так называемая галерея красавиц Карла II, в которой имеется дюжина с лишком его портретов.

Младший из этих мастеров, Готфрид Книллер из Любека (1648–1723), учился у Бола в Амстердаме, но в 1674 г. поселился в Лондоне, где позднее получил дворянство под именем сэра Годфри Кнеллера. Его многочисленные портреты поверхностнее, суше в своей пластике, чем портреты Лели, с более развеянными одеждами, холоднее и пестрее в красках. В них виден переход к XVIII столетию. Национальная портретная галерея в Лондоне обладает целым рядом его портретов. Известны его десять «Красавиц» в Хемптон Корте, 47 портретов Кит-Кет-Клуба, изданные Джоном Фабром в меццо-тинто. В Германии он представлен в Брауншвейге и в Дрездене. Его искусство доставило ему значительное состояние и гробницу в Вестминстерском аббатстве. К великим мастерам он, конечно, не принадлежит. Иностранцем, украшавшим во второй половине столетия потолки и лестницы английских дворцов обширными, ловко, легко и поверхностно набросанными историческими, религиозными и аллегорическими фресками, был неаполитанец Антонио Веррио (1634–1707), работавший с 1671 г. в Англии. В Виндзор Касл, в Чатсуорсе, в Бёрлей Хауз можно познакомиться с его творениями и – кто в состоянии –

любоваться ими. Всего доступнее его изображения на лестнице Хемптон Корта. При всем том и в XVII столетии в Англии было достаточно и своих мастеров. Во-первых, дала новые цветы «миниатюрная живопись», в смысле маленьких, написанных на твердом материале портретов, еще в XVI столетии развившаяся в специальную английскую отрасль. Сэр Ричард Р. Гольмс недавно описал ее. За Исааком Оливером следовали: его сын Петер Оливер (около 1594–1654 гг.), прославившийся также своими миниатюрными копиями с известных больших картин собрания Карла I, и Джон Госкинс (ум. в 1664 г.), один из популярнейших миниатюрных портретистов своего времени. Значительнее был племянник Госкинса Самуэль Купер (1609–1672), тонкие маленькие портреты которого, полные приятно выраженной своеобразной жизни, с твердым и тем не менее нежным письмом и большой ясностью колорита, всего лучше можно изучить в Виндзор Касл. Значительнее всех этих художников, однако, и в этой области был иностранец, женевец Жан Петито (1607–1691), много лет работавший в Англии, вернувшийся затем в Париж, а под конец – на Женевское озеро. Его маленькие эмалевые картины, в высшей степени жизненные по выражению и нежные по выполнению, встречаются особенно часто в английских частных собраниях. Английские мастера великой живописи этого периода, пытавшиеся соперничать с жившими в Англии иностранцами, тоже в большинстве случаев были портретисты. Копиями с Ван Дейка приобрел известность Генри Стон (ум. в 1653 г), сын скульптора Николааса Стона. Прозвание «шотландского Ван Дейка» получил Джорж Джемсон (1586 до 1644), работавший, вероятно, вместе с Ван Дейком в мастерской Рубенса. Его хорошо наблюденные, хотя и сухо написанные портреты, нередко встречаются в шотландских сель-

ских замках. Первый английский живописец, масляные портреты которого и теперь можно смотреть не без удовольствия, был Вильям Добсон (1610–1646), развившийся на копировании Ван Дейка и Тициана. Его портреты встречаются в большинстве крупных имений Англии и в Национальной портретной галерее в Лондоне. К лучшим принадлежат портрет поэта Кливленда в Бриджотер Хауз и большая выразительная, несколько пестрая семейная группа в Девоншир Хауз в Лондоне. Остальных английских портретистов, работавших после Лели и Кнеллера, следует оставить для местной истории живописи, и, наоборот, должно упомянуть о сэре Джемсе Торнгилле (1676–1734), как о первом «значительном» английском историческом живописце. Он написал гризалью (серым по серому) события из жизни апостола Павла в куполе построенного Реном собора св. Павла, и пестрыми, чересчур пестрыми красками, серию фресок жизни Вильгельма III в большой зале госпиталя в Гринвиче; в Бленхейме, Хемптон Корте и Оксфорде (Олл Сауле и Кинс Колледж) также можно найти его картины. Уже как первый английский живописец, получивший дворянство, он занимает известное положение в истории английского искусства. Но он не поднялся выше вялого обычного эклектизма. Все известное о развитии английской гравюры собрано в наглядном изложении у Сиднея Кольвина. Только с великими мастерами офорта и меццотинто XVIII столетия начинается и в области репродукции победоносное шествие английского искусства, какого нельзя было бы предсказать по его достижениям в XVII столетии.

VIII. Искусство XVII столетия в Скандинавии

1. Искусство этого периода в Дании

Обзор развития датского искусства

Развитие искусства Дании серьезно отставало от западноевропейского, поэтому в рассматриваемый период в стране наблюдается подавляющее преобладание немецких, голландских и французских мастеров. При этом XVII век оставил в Дании значительное количество памятников искусства во многом благодаря покровительству короля Христиана IV. Если оба северных королевства, Швеция и Дания-Норвегия, заняли теперь великодержавное положение в совете и на полях битв народов, то почва для развития их духовной и художественной жизни все же еще не была подготовлена. Дворы стокгольмский и копенгагенский по-прежнему могли удовлетворять своему стремлению поравняться с остальными великими державами в изящных искусствах только посредством привлечения иностранных художников. Немцы и голландцы, а затем французы, являлись толпами, и если немногие из них обнаружили самостоятельную художественную личность, то это не умаляет их значения в смысле посева художественных семян в плодородную новь. В Дании король Христиан IV (1588–1648) был настолько деятельным строителем и любителем искусства, что история датского искусства отличает стиль Христиана IV. Этот стиль, предпочитавший кирпичную застройку с обшивками из тесаного камня, является только «одним из звеньев немецко-нидерландского ренессанса». Высокий фронтон с развивающимися ступенями и живописные, крытые металлом деревянные башни определяют внешнее впечатление церквей и дворцов. Убранство пилястрами и колоннами ограничивается по большей части

порталом и фронтоном. Завитки и оковка применяются в очень совершенных формах. Лучшая постройка этого стиля – знаменитый, омываемый темными волнами озера замок Фредериксборг (1602–1625), восстановленный после пожара 1859 г. Мельдалем в прежнем стиле. Его архитектором считается сам король, а исполнителями называют Иёрга фон Фрейбурга и Ганса ван Стеенвинкеля младшего (1587–1639), родом из Копенгагена, сына старшего Стеенвинкеля, переселившегося из Голландии. Четыре флигеля с угловыми башнями окружают по старофранцузской манере квадратный почетный двор. Передний флигель представляет низкую, украшенную тосканскими полукруглыми аркадами, пробитую роскошными воротами террасу, самое интимное произведение Стеенвинкеля. Оба нижних этажа тайного фасада, обращенного во двор, разрешаются в одинаково украшенные «беседки». Главная башня возвышается во дворе у западного бокового флигеля, в котором над церковью находится рыцарская зала. Церковь с плоскими сводами имеет стрельчатые окна, ее боковые нефы несут вверху эмпоры, а столбы украшены поочередно простыми и парными, а в нижнем этаже ионическими, в верхнем коринфскими колоннами; все плоскости оживлены картушами и арабесками с обильной позолотой. В общем это одна из самых пышных внутренних декораций северного ренессанса. Проще, но стремительнее поднимается вверх замок Розенборг (1610–1625) в Копенгагене, в том же стиле, который неправдоподобная легенда приписывает английскому архитектору Иниго Джонсу. К наиболее выдержанным светским постройкам этого стиля принадлежит длинная биржа в Копенгагене (1619–1624), главный вход которой находится на западной узкой стороне с широким фронтоном, исполненным Стеенвинкелем. Пилястры из песчаника на

кирпичных фасадах украшены гермами в роде кариа-тид. Узкая жилая постройка того же стиля – дом бургомистра Ганзена (1616) в Копенгагене, а лучшая церковная постройка находится в Христианстаде (1618–1628) в Схонене, тогда еще принадлежавшем Дании. Ее готические своды поддерживаются стройными восьмиугольными столбами, увенчанными гзымзами в виде тосканских капителей, а ее внешность, несмотря на массивную западную башню, производит впечатление замка своими семью мощными и высокими фронтонами.

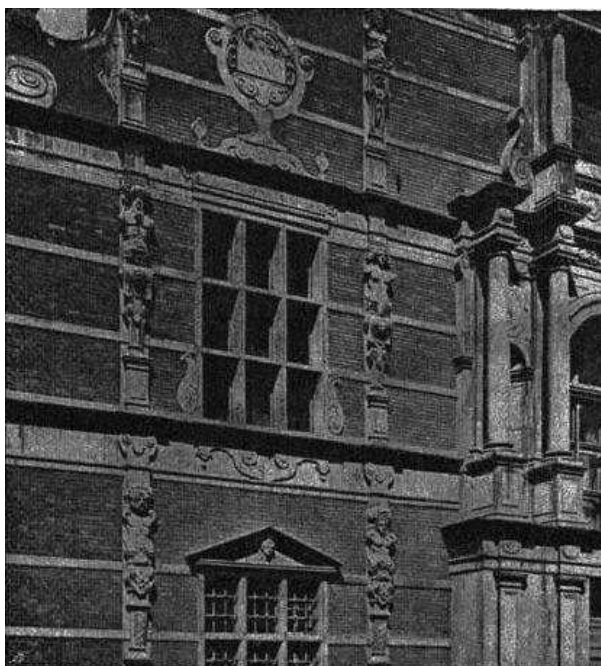


Рис. 193. Частичный вид на стену биржи в Копенгагене

Более чистым ренессансом дышит стееввинкелевская надгробная капелла Христиана IV в Рескильде.

Настоящий высокий ренессанс проник в Копенгаген только при Фридрихе III (1648–1670), где он представлен в своей художественной простоте замком Шарлоттенбург (1673). В «Датском Витрувии» Тураха (1746) имеются превосходные снимки всех датских построек того времени.

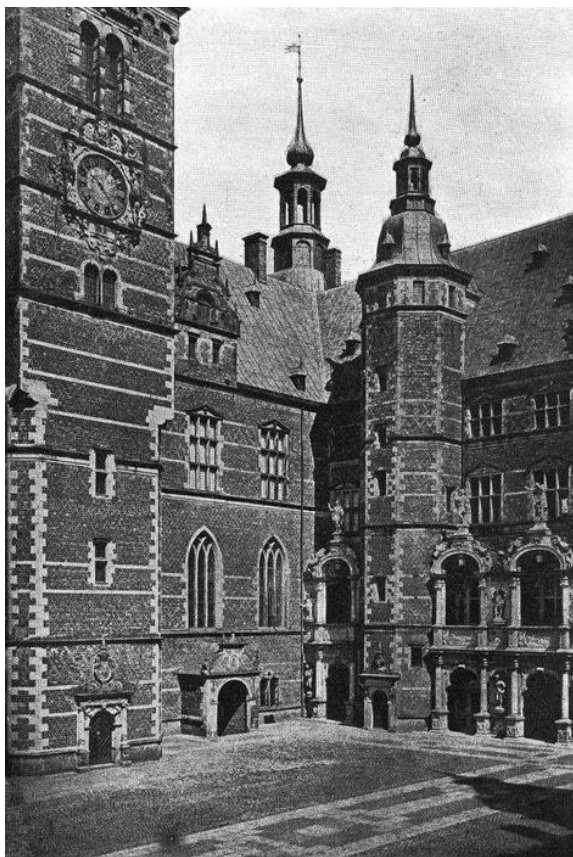


Рис. 194. Замок Фредериксборг. Вид со двора

В датской скульптуре первой половины этого периода также господствовал Ганс ван Стеенвинкель

младший. Во всяком случае он ответствен за часть многочисленных, чисто ремесленных скульптурных произведений, украшающих вышеназванные здания. С более высокими требованиями обращались за границу.

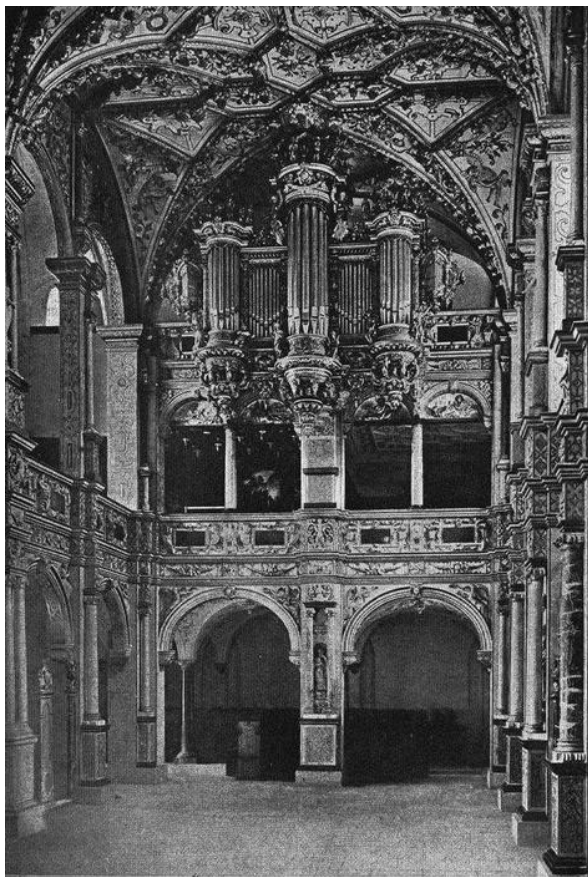


Рис. 195. Внутренность замковой церкви в Фредериксборге

Прекрасные бронзовые фигуры фонтана Нептуна во дворе замка Фредериксборг (1623), похищенные шведами и стоящие теперь в Шлоссгартене в

Стокгольме, выполнил голландец Адриен де Врис в Праге. Во второй половине XVII столетия, когда понадобилось поставить памятник более высокого стиля, обратились к французам. Лионец Абрагам Сезар Ламурё, ученик Кусту, отлил из свинца между 1681–1688 гг. для Конгенс Ниторв мощную по формам конную статую Христиана V, попирающего повергнутую «Зависть».

Для датской живописи XVII столетия, историю которой написал Мадсен, кроме ничтожных художественно серий декоративных стенных и плафонных картин, имеют значение главным образом портреты придворного общества, каких много собрано в замке Розенборг; полный обзор их дает Лунд в своем большом сочинении о портретах. В этой портретной живописи господствовали голландцы. При Христиане IV прибыл Якоб ван Дорт, представленный в замке Розенборг безыскусственным, выразительным двойным портретом королевы Анны Катарины и ее сына, одетого в красное (1611); вернулся в Копенгаген Петер Исакс (1569–1624), голландец, родившийся и умерший в Гельсингборге, написавший живой, несмотря на принужденные позы, групповой портрет королевской семьи в замке Розенборг, а в 1616 г. прибыл в Данию и сын знаменитого писателя об искусстве Карель ван Мандер II (1579–1623), чтобы исполнить для Фредериксборга стенные панели с изображениями шведских побед, к сожалению сгоревший. Его сын Карель ван Мандер III (1605–1670) считается основателем датской живописи. Он слывет даже «датским Апеллесом», а его портреты по силе наблюдения и мощи изображения примыкают к лучшим произведениям голландской школы. В копенгагенском музее он представлен несколькими историческими картинами и портретами адмирала Ове Гьедде и карлика Джакомо Фаворки с

собакой. Великолепен его портрет супружеской четы, идущей рука об руку, у гофъегермейстера Сегестед-Юэль в Равнгольте.



Рис. 196. Портрет карлика Джакомо Фаворки кисти Карла Мандера III в Копенгагенском музее

Наряду с Ван Мандером Младшим, самым выдающимся живописцем Копенгагена был его шурин Абрагам Вухтерс, приехавший вместе с ним в 1638 г. Портреты Вухтерса более намеренно стилизованы в позах, пластичнее в разработке, но значительно холоднее портретов Мандера. Его портрет Ульриха Кри-

стиана Гюльденлеве (1648) в красном атласном костюме, с белым мопсом позади, перед серой занавеской (в копенгагенском музее), вызвал общее восхищение. Менее важны, чем указанные порт-ретисты, основатели жанровой живописи в Дании: глухонемой ольденбуржец Вольфганг Геймбах (около 1613–1675 гг.), представленный очень хорошими портретами в Лондоне, Касселе и Брауншвейге, а в замке Розенборг «Менялой», при свете свечи, и Тусен Гельтон, приехавший в Швецию в 1674 г. и умерший в 1680 г. придворным живописцем в Копенгагене. Мадсен называет его довольно метко «суррогатом Миериса». Придворный живописец Христиана V (1670–1699) Жак д'Агар (1640–1715) был француз, и его напыщенные портреты (например Христиана V в Розенборге) уже переходят в эпоху париков XVIII столетия.

2. Искусство XVII столетия в Швеции

Обзор развития шведского искусства

Искусство Швеции в начале XVII века развивалось преимущественно под патронажем правящего дома и в основном было представлено иностранными мастерами: нидерландцами, французами, немцами. В целом во всех отраслях господствует итало-французский ренессанс. Несколько богаче и полнее, чем в Дании, развилось искусство XVII столетия в Швеции, явившееся в своем первоначальном блеске в роскошном старинном издании Дальберга «Старая и новая Швеция» («*Suecia antiqua et moderna*»), а в историческом развитии представленное в превосходном новом труде Упмарка. В первой трети XVII столетия, при Густаве Адольфе, шведское искусство было по существу придворным. Продолжалась стройка старого, подобного замку королевского дворца в Стокгольме под руководством гол-

ландских мастеров. Замок Вабигольм, над которым от 1622 до 1625 г. работал голландский мастер Флоренс Клаес Бекер, красуется во всем великолепии нидерландских кирпичных построек с обшивками из тесаного камня. Уже здесь проявилось стремление к правильному симметрическому расположению флигелей. Высокие изогнутые в волуэты фронтоны, разнообразно и произвольно увенчанные окна, роскошные завитки и оковки на пышном главном портале типичны для северного «раннего ренессанса». Позднее явился страбургский уроженец Ганс Якоб Кристлер, который перестроил немцам церковь Гертруды (1636–1641) в ясно выраженном смешанном стиле, а шведскому полководцу Делагарди построил не сохранившийся городской дворец Макалес и вероятно также сельский замок Якобсдал. Коринфские пилястры во весь фасад этого замка показывают, несмотря на северный средний фронтон, решительный поворот к высокому ренессансу. Полный высокий ренессанс принесли к концу тридцатых годов француз Симон де Лаваль (ум. в 1642 г.), лучшее произведение которого, проект дома рыцарей, не было осуществлено, и штральзундец Никодемус Тессин старший (1615–1681), сначала заведовавший постройкой широко раскинутого замка Тидё для государственного канцлера Оксенштирны, а затем построивший церковь в Иедере (1641–1651). Барочный главный портал Тидё был исполнен в 1640 г. немецким резчиком в камне Гейнрихом Блюме. Внешность церкви в Иедере напоминает своими мощными ступенчатыми фронтонами церковь в Христианстаде, но во всех отдельных формах обнаруживает прогрессивный итализм. Когда королева Христина отреклась в 1654 г. от престола, итальянско-французское влияние уже одержало победу во всей шведской архитектуре. Никодемус Тессин Старший, побывавший в Италии, построил

при Карле X и Карле XI ряд удачно расчлененных в основном плане сельских дворцов для дворянских и королевских фамилий, простых по виду или расчлененных пилястрами в высоту всего здания, увенчанных высокими, разнообразной формы кровлями. Во всяком случае при его содействии возникли замки Стоклостер, Эриксберг, Мальсокер, Сальста, и был отстроен замок Якобсдал в Ульриксдале. Лучшая светская постройка Тессина – дворец королевы Дроттнинггольм (1661–1681), общая распланировка которого, с просторными, теперь перестроенными дворами флигелей, интереснее самого здания, украшенного лишь на главных сочленениях более или менее богато обрамленными окнами. Внутри шведские и иностранные декораторы соперничали в украшении церкви в новом вкусе, сообразно духу времени, пилястрами, лепными украшениями и плафонной живописью. Лучшая церковная постройка Тессина – собор в Кальмаре (с 1660 г.), нечто среднее между продолговатой и центральной постройкой, широкий главный фасад которой с греческим фронтоном между боковыми башнями, строгими тосканскими пилястрами в нижнем, целомудренными ионическими пилястрами в узком верхнем этаже, производят вполне классическое впечатление. Сын старшего Тессина Никодемус Тессин младший (1654–1728), родившийся в Никешинге, достроил Дроттнинггольм, а затем посвятил себя главным образом дальнейшей стройке королевского замка в Стокгольме. Его проекты были одобрены в 1692 г., и быстро вырос новый северный флигель; но в 1697 г., после опустошительного пожара, пришлось окончательно снести остатки старого бурга, и мастеру было поручено воздвигнуть новый замок. Эта красивая новая постройка принадлежит уже XVIII столетию. У Симона де Лавалля также был сын, ставший его преемником, Жан де Лаваль (1620–1696), один из

влиятельнейших стокгольмских архитекторов своего времени. Самая известная его церковь св. Екатерины (1656–1676) – первая настоящая центральная церковь в Стокгольме. Ее основной план, равноконечный крест, к четырем внешним углам которого присоединены четыре небольших квадрата; из этого основного плана последовательно развивается хорошо расчлененное, увенчанное высоким центральным куполом здание. Своды простой внутренности еще напоминают готику. Снаружи царит простой доризм. Лучшая светская постройка этого мастера – «Дом рыцарей» в Стокгольме, четыре фасада которого, на прямоугольном основном плане, разработаны довольно планомерно. Оба главных этажа связаны высокими коринфскими пилястрами, несущими ясно выраженный антаблемент под высокой кровлей. Классические фронтоны увенчивают средние выступы обеих длинных сторон. Строго выдержанные висящие гирлянды завершают украшение фасадов. В общем это суровый северный ренессанс. В декоративной скульптуре зодчества Швеции в первой половине столетия, когда господствовало стремление заполнять стены множеством фигурных витых форм, принимал участие ряд пришлых немецких резчиков в камне, каковы упомянутый Блюме и гамбургский уроженец Гейнрих Вильгельм (ум. в 1652 г.), декоративный талант которого выразился в стиле картушей надгробных досок семьи Оксенштирны Иедерской церкви со всеми фигурными и орнаментальными добавлениями. Барочный мотив, состоящий из масок с висящими полосками кожаных перевязей, примененный им в надгробной доске умерших в молодости детей Оксенштирны в церкви св. Николая в Стокгольме, возбудил интерес в Швеции. Но когда он брался за более высокие задачи, за лежащие фигуры на саркофаге Иедерской церкви, его художественная несостоятельность

немедленно обнаруживалась. Впрочем, исполнение надгробных памятников в Швеции все еще поручалось голландцам. На гробнице Банера в упсальском соборе (1629) гаарлемец Арис Клаесон называет себя ее автором и ваятелем. Усопшие супруги покоятся на парадном ложе под балдахином, несомым женскими кариатидами в виде герм. Автором надгробного памятника одного умершего в 1637 г. полководца и его супруги в соборе в Сclare считается Питер де Кейзер (р. в 1596). Супруги покоятся здесь под балдахином на дорических колоннах, усаженным аллегорическими фигурами. В дальнейшем развитие парадное ложе с лежащими фигурами было придвинуто к стенным эпитафиям, а в заключение стали ограничиваться лишь одной стеной эпитафией. Образец роскошной и благородной стеной эпитафии есть доска рейхсрата Эрика Флемминга (ум. 1679) в церкви в Сорунде, принадлежащая, как сказано в надписи, Николаю Миллиху. Быть может, тот же Миллих – автор пышной гробницы Бьелкенштирны в Естерганнинге (1676–1680), с мраморной, оживленной барочной аллегорической группой. Несомненно, он выполнил большие статуи Аполлона и Муз, а также Минервы с чертами лица королевы Христины для лестницы в Дротнинггольме. Живопись ограничивалась в Швеции в XVII столетии декоративными плафонными или стенными картинами или портретами. Портретистом является в Швеции в 1619 и 1629 гг. голландец Якоб ван Дорт, известный нам уже в Дании; он представлен в стокгольмском музее лишь портретами датских королей. Из придворных живописцев королевы Христины заслуживают упоминания голландец Давид Бек (ум. в 1656 г.), ученик Ван Дейка, и знаменитый француз Себастьян Бурдон. Первый был в Стокгольме между 1647–1651 гг., второй – 1652–1654 гг. Оба представлены в стокгольм-

ском музее выразительными портретами ученой королевы. Единственный, известный за пределами своей страны скандинавский живописец этого времени, живописец цветов Оттомар Эллигер Старший из Готенбурга (1633–1679) перенес свое свежее, красочное искусство за границу. Он учился у Даниеля Зегерса в Антверпене и умер придворным живописцем в Берлине. В Швеции действовали почти исключительно иностранные художники. Правда, в числе декоративных художников второй половины столетия можно назвать шведа Иоганна Сильвиуса (ум. в 1695 г.), живопись которого в капелле стокгольмского замка и в галерее замка Дроттнинггольм (1689–1690) производит впечатление подражания Лебрёну. Лучшим мастером этой специальности был в Стокгольме Давид Клёкер (1629–1698), родом из Гамбурга, развившийся в Голландии в портретиста, а в Италии под руководством Кортона – в плафонного живописца, в 1661 г. был назначен шведским придворным живописцем, а в 1674 г. получил дворянство под именем Клёкер фон Эренштраль. Его приятные лучшие декоративные работы находятся в замках Дроттнинггольм и в стокгольмском, безжизненные религиозные произведения его работы – в церкви св. Николая. Из его принужденных в позах, слабо наблюденных портретов назовем большой портрет-группу семьи Карла XI в Грипсгольме. Об Эренштрале и его школе особенно подробно говорит Август Гар. Племянник Эренштраля Давид Крафт из Гамбурга (1655–1724) был его главным последователем, как портретист. Большинство из его 235 портретов, перечисляемых Гаром, находится в шведских замках, преимущественно в Грипсгольме. Жестко и сухо написанные, они замечательны только хорошей передачей поз «эпохи париков». Но кроме Эренштраля и Крафта, в качестве голландских портретистов действовали в

Стокгольме амстердамец Тусен Гельтон, четыре картины которого находятся в стокгольмском музее, и Мартин ван Мийтенс Старший из Гааги (1648–1736), сын которого был знаменитее отца. Мастера, писавшие и ваявшие на повороте столетия в шведских замках, естественно опять-таки были французы, Жак Фуке и Рене и Эввар Шово. Все эти мастера имеют некоторое значение как пионеры своего искусства на нетронутой почве.

IX. Искусство XVII столетия в христианской Восточной Европе

1. Искусство этого периода в Польше

Обзор развития польского искусства

Польское искусство развивается в тесной связи с западноевропейским. В рассматриваемый период преобладавшее ранее итальянское влияние замещается в некоторых сферах (особенно в ваянии) немецким. Польский король Ян Собеский одержал, как известно, в 1683 г. решительную победу под Веной, остановившую вторжение турок и вернувшую независимость Венгрии, изнывавшей 144 года под магометанским игом. Но освобожденные страны в ближайшие десятилетия были до того заняты своим экономическим обновлением, что не могли проявить достойной упоминания художественной деятельности. Поэтому в области искусства имели значение в XVII столетии в Восточной Европе только Польша и Россия. Но восточный характер имеет, как и раньше, только русское искусство. Польша уже в течение нескольких столетий стала на сторону Западной Европы. Правда, польского искусства как такового и в XVII столетии не было, как не было искусства скандинавского. Но тогда как в XVI столетии Польша могла похвалиться лучшей колонией итальянских зодчих и ваятелей по эту сторону Альп и постоянным наплывом лучших немецких мастеров, в XVII столетии ее искусство было приведено итальянцами и немцами к среднему стилю эпохи, от которого не было никуда выхода. К тому же самостоятельное развитие краковского искусства было внезапно прервано перенесением резиденции в Варшаву, осуществленным Сигизмундом III в начале столетия; а в Варшаве приходилось в известной степени снова начинать сна-

чала. Значительнейшей из краковских церквей позднего ренессанса и барокко осталась выше-упомянутая крестообразная, покрытая куполом церковь Петра, построенная Бернардоне. Самая важная барочная внутренность церкви в Кракове явилась в университетской церкви или церкви св. Анны, главным мастером которой считался Пьетро Паоло Оливьери. Однако ее роскошные позолоченные лепные работы принадлежат Балдассаре Фонтана. Естественно, и в быстро расцветшей Варшаве возник в течение XVII столетия ряд новых церквей, которые, однако, обнаруживают стиль эпохи в пустых и тяжеловесных формах. В художественном отношении даже большая холодная капуцинская церковь Преображения Христа (1683), построенная придворным архитектором Агостино Лоччи в память победы над турками, почти не имеет значения. Во всяком случае эти образчики показывают, что в Варшаве, как и в Кракове, и в XVII столетии предпочитались итальянские художники. Дворец Вильпольского в Кракове, нынешняя ратуша, только среднее произведение; да и первые королевские дворцы Варшавы не возвышаются до уровня образцовых произведений архитектуры. Если сравнить королевский замок Сигизмунда III с рисунком разрушенного «Саксонского дворца», в котором жили позднее саксонско-польские короли, то и здесь заметно перерождение средневековых угловых башен в более удобные для жилища угловые павильоны. Значительнее лучшая постройка Яна Собесского, обставленный по сторонам павильонными башнями средний корпус королевского замка Вилланова близ Варшавы, воздвигнутый между 1688–1694 гг. Джузеппе Белотти. В области скульптуры итальянское влияние в Польше снова заменилось в XVII столетии немецким. Бреславец Иоганн Пфистер, основавший в 1612 г. большую мастерскую в Лемберге,

снабжал польские церкви претенциозными алебастровыми и мраморными гробницами, из которых отметим княжеские гробницы Тарновского собора из-за их величины и роскоши материалов. Бронзовые и другие металлические скульптурные произведения, кажется, выписывались преимущественно из Данцига. Во всяком случае серебряный саркофаг св. Станислава в Краковском соборе (1671), украшенный средней величины рельефами, выпел из данцигской мастерской Петера фон ден Реннен. Произведения этого рода обнаруживают скульптурный стиль эпохи в нидерландско-немецкой манере. Так же обстояло и с живописью в Польше. Итальянец Томмасо Долабелла из Беллуно, слабоватые картины которого, выдержанные в поздне-венецианском стиле, можно встретить в церквях св. Екатерины, св. Марка и доминиканцев в Кракове, был придворным живописцем Сигизмунда III. Во второй половине столетия царило влияние рубенсовских гравюр. Их держался поляк Франц Лексицкий, поверхностные исполинские картины которого наполняют польские церкви бернардинов. В качестве краковского портретиста славится Даниель Фрехерус, лучшим произведением которого считается все-таки довольно уродливый портрет епископа Тржебицкого в церкви францисканцев, изображающий этого сановника церкви во весь рост перед диагонально натянутой входной занавесью. С особенной гордостью подчеркивают поляки тот факт, что Богдан Любинецкий (1653–1729), бывший одно время директором академии в Берлине, был краковский уроженец. Но этот средней руки художник не обязан своему отечеству ни образованием, ни славой.

2. Русское искусство XVII столетия. Общий обзор

Обзор развития русского искусства

2. Русское искусство XVII столетия. Общий обзор

Обзор развития русского искусства

Русское искусство в рассматриваемый период развивалось в своем, самобытном направлении, соединявшем византийское наследие и творчески преобразованные заимствования из классицизма (преимущественно, итальянского). Церкви, монастыри, в меньшей степени светские дома выполняются в характерно национальном стиле. Живопись представлена в основном иконами в византийском стиле и фресками, манера выполнения которых к концу столетия развивалась в направлении реализма. Русские исследования последних десятилетий с успехом старались осветить ярким светом позднейшие отделы национального русского искусства, единственной оставшейся в живых дочери византийского искусства. Кроме истории искусства Новицкого и отдельных статей различных ученых, для XVII столетия имеют значение особенно «Памятники старинной русской архитектуры» Сулова и «Материалы к истории русской иконографии» Лихачева. Так как, однако, значение русского искусства тех времен ограничивалось страной царей, то мы удовольствуемся здесь краткими указаниями. В цветущем русском церковном зодчестве XVII столетия мы встречаем, в разнообразных вариантах и часто смешанные друг с другом, преимущественно два главных типа, возникшие рядом уже в XVI столетии: тип пятикупольной церкви, блестящие луковичные купола которой, часто многочисленные, возвышаются над кровлей то на высоких цилиндрических наподобие шеи башнях, то на покрытиях в виде обелисков, и тип пирамидальной церкви, окруженной внизу верандами и крытыми лестничными переходами, но также обыкновенно увенчанной маленькими луковичными куполами. Восьмиугольные пирамидальные колокольни ставились нередко рядом с пятикупольными церквами, но часто также соединя-

лись с ними в одно неразрывное целое. Старинный деревянный русский стиль отзывается преимущественно в более простых пирамидальных церквях; в некоторых областях империи царей, в особенности на дальнем севере, и теперь нет недостатка в настоящих деревянных церквях, сохраняющих стиль в первоначальной чистоте, и именно потому кажущихся переводами со старонорвежского. Характерна, например, деревянная церковь в Умбе на Белом море с ее нагроможденными одна над другой кровлями и связующей все восьмиугольной средней пирамидой, увенчанной луковичным куполом. Здесь нет и намека на итальянский ренессанс. Итальянский ренессанс и международный барочный стиль даже в каменных русских церквях этой эпохи отзываются лишь слегка, отрывочно и в искаженных вариантах. Пример, данный Архангельским собором московского Кремля с его капителями в стиле чистого раннего ренессанса, не нашел подражателей. Простые круглые колонны и пилястры, производящие издали впечатление тосканских, несут иногда плоские верхи, представляющие нечто среднее между дорическими и романскими капителями. В более чистых формах проявляются коринфские воспоминания. Тесно сближенные столбы перил и стройные круглые колонны связаны широкими поясами. Многочисленные, роскошно украшенные наружные рамы окон увенчиваются килевидными арками чаще, чем треугольными фронтонами. На входных порталах, не менее богато обрамленных, круглые и плоские арки нередко чередуются с килевидными. Свой особый характер некоторые крыши получают благодаря мансардовидным, большей частью килевидно вытянутым, фальшивым надставкам, которыми они точно усажены. Становясь меньше в верхних рядах, эти украшения связывают край крыши с купольными башнями. Пустых стенных площадей не

любят. Иногда стены совершенно закрыты грановитыми или даже кассетовидными четырехугольниками. Перила веранд, сеней или галерей редко состоят из отдельных столбов; большей частью это – сплошные стены, украшенные снаружи расположенными в ряд четырехугольными кассетами в высоту стены. Среди обильных, разнообразных отдельных форм этого стиля можно заметить там и сям древние геометрические образцы, зигзаги, полосы и чешуи. Сравнительно с русским стилем соборов средневековья весь этот род постройки и украшения можно обозначить именем национального русского барокко.



Рис. 197. Церковь Воскресения в Костроме. По В. Сулову

В Москве есть так называемая «Красная церковь» Успения Богородицы, известный образчик роскошнейшего сочетания луковично-купольной и пирамидально-башенной системы, и в то же время с крайне ясными итальянскими влияниями, с расчленением стен

колоннами в стиле коринфских и барочными наличниками окон. В более чистом луковично-купольном стиле является московская церковь «Рождества Богородицы в Путинках», простой нижний этаж которой производит впечатление коринфизирующего, а в верхнем рассыпаны все описанные раньше красоты. В Ростовском кремле имеются пять церквей XVII столетия. Церковь Воскресения и церковь Иоанна Чудотворца обладают высокими, обильно расчлененными фасадами, обставленными на лицевом фасаде средневековыми круглыми башнями, а вверху заканчиваются как настоящие пятикупольные церкви. Церковь Воскресения в Романове-Борисоглебске близ Ростова (1652) – пятикупольная церковь с ясно выраженной двухэтажной, идущей кругом верандой, полуциркульные аркады которой соответствуют полуциркульным расписным полям под главной кровлей, а шеи луковичных куполов расчленены килевидными фальшивыми аркадами. При подобном же расположении церковь Воскресения в Костроме (1650) имеет все без исключения отверстия полуциркульные и грановитую отделку стен. Особенно обильно расчленена церковь Казанской Божией Матери в Муроме (1648), снабженная двумя пирамидальными башнями. Обрамления здесь встречаются полуциркульные, килевидные с треугольными фронтонами, из которых один разорван, как в западном стиле барокко. Совершенно русскими выглядят обрамления окон церкви Казанской Божией Матери в Маркове. Примером русской церкви XVII столетия с плоскими куполами и плоскими закомарами может служить Архангельская церковь Макарьевского монастыря в Желтоводске.

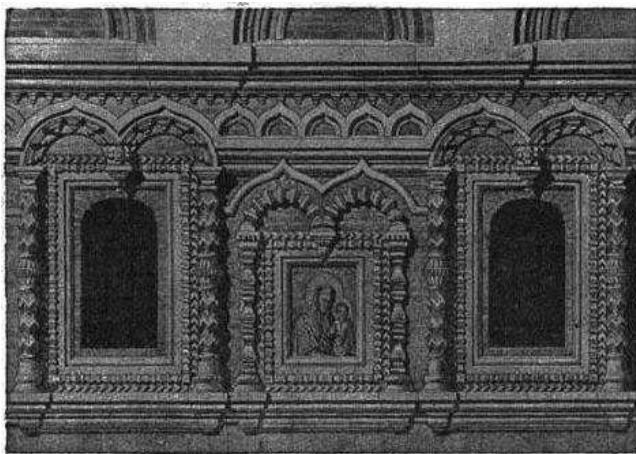


Рис. 198. Обрамление окна церкви Казанской Божьей Матери в Маркове. По В. Суслову

Среди русских домов этого времени прежде всего следует назвать теперешнее здание дворца бельведера или терема в Москве, расположенного вокруг пятиугольного двора пятью ступенчатыми, постепенно уменьшающимися этажами, расчленение которых издали, но только издали, напоминает италянизирующий поздний ренессанс. Особенно интересный русский частный дом этого времени, каменная постройка с (реставрированными) деревянными пристройками – дом Зелейщикова в Чебоксарах Казанской губернии. Открытый двумя арочными пролетами средний выступ, в котором идет вверх лестница, увенчан перед крышей огромной деревянной килевидной закомарой. Наконец, не следует забывать о Сухаревой башне в Москве, воздвигнутой в 1689 г. Петром Великим. Сравнительно с оконченным в 1660 г. Иваном Великим, «невестой» которого называет ее русский народ, она производит своим остовом уже значительно более европейское впечатление. Она одно из последних ар-

хитектурных произведений «московского» периода империи царей. С основанием Петербурга (1703) начинается петербургский период России, которая сознательно обращается лицом к Западу.

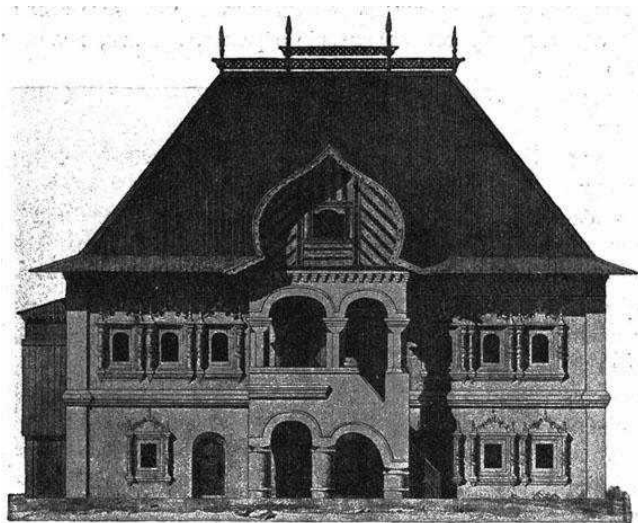


Рис. 199. Дом Зелейщикова в Чебоксарах (Казанской губернии).
По В. Суслову

О русской живописи XVII столетия можно говорить много или мало. Мы должны удовольствоваться малым. Кроме церковных фресок преимущественно на синем фоне, писанных всегда в старинных торжественных византийских ритмах с преувеличенно длинными фигурами, имеют значение образы на досках церковных иконостасов, иконы частных домов и миниатюры рукописей, к которым в киевской школе присоединяются уже тронутые западом гравюры на меди и дереве. Большие серии фресок XVII столетия, в которых самостоятельное чувство природы и пылкая художественная фантазия довольно часто борются со

старинными предписаниями, сохранились в некоторых московских, ярославских и ростовских церквях. В Архангельском соборе в Москве (1680–1681) изображен ряд царей в натуральную величину, в неподвижных позах, над их гробницами, но имеется также изображение Страшного Суда. Живописцем этих картин считается некто Ермолаев. Но настоящим новатором считается Симон Ушаков, в котором Москва конца XVII столетия обладала мастером, разрывавшим византийские узы с мощным чувством жизни. Однако же доступные нам известия о его прославленных произведениях недостаточны для того, чтобы составить о них наглядное представление. Для обзора русской иконографии стенных росписей и комнатных образов у нас еще нет надежных опорных пунктов. Не подлежит никакому сомнению, что и в этом оцепеневшем византийско-русском искусстве дальнейшее исследование откроет важные для различных местностей начала развития и разнообразные, шедшие даже из западного искусства внешние влияния.

Общий обзор

1. Общий обзор европейского искусства

XVII столетие ознаменовалось распространением итальянского барокко на весь континент, с его творческим развитием в Нидерландах и Франции. Другим мощным течением был реализм, который наиболее интенсивно развивался в германских странах. Наибольший подъем в рассматриваемую эпоху произошел в живописи. Иначе, чем в конце XVI столетия, выглядел европейский художественный мир на исходе XVII столетия. Грандиозная мощь и двинутый оживлением массивный стиль барокко повсеместно сообщили ему новый отпечаток. Как над Арно и Тибром, так и над Сеной и Темзой, господствовали теперь огромные, далеко видимые церковные купола, и всюду возвышались те обильно расчлененные, роскошно оживленные и тем не менее цельно выдержанные церковные фасады, прообразы которых в XVI столетии возникли в Риме и в верхней Италии; повсюду явились мощные, широко раскинувшиеся дворцы, вроде Версаля, окруженные стильно распланированными садами. Ваяние, которому ставились главным образом декоративные задачи украшения дворцов, алтарей, церковных порталов и водоемов, охотно следовало за большими, одушевленными, изгибающимися линиями архитектуры. Движения тела поэтому довольно часто возвращались к изгибам старинных готических фигур, а развевающиеся одежды получали самостоятельную, более живописную и декоративную, чем пластическую, жизнь. Огромные плафонные картины нового рода, расчлененные неизвестными доселе способами, распространяли бьющую через край, почти не связанную с архитектуроникой, красочную жизнь над исполинскими светскими и церковными залами. Стенная живопись

большей частью еще заменялась ткаными картинами. Но во всех католических церквях занимали свое место исполинские алтарные картины, полные барочных изгибов, дышащие религиозной страстью, образы которых в связи со стилем их роскошных обрамлений следовали господствующему стилю церковных построек. Без сомнения, итальянские мастера XVII столетия много содействовали дальнейшему развитию этой барочной алтарной живописи; но столь же несомненно, что она нашла свое окончательное выражение только в лучших произведениях Рубенса, на фламандской почве. Наряду с этим мощным по своей цельности, часто довольно напыщенным барочным искусством, в котором почти растворились переживания готической архитектуры, не исчезавшие вполне в течение целого столетия, развивалось, как и в течение всей эпохи расцвета, реалистическое направление, и хотя оно связано с барочным направлением в самых грандиозных своих проявлениях, как скульптуры Бернини, картины Риберы и Рубенса, но все же оно принесло во всех родах искусства ряд почти вполне свободных от барокко творений, натурализм которых представляет ясно выраженную противоположность господствующему стилю эпохи. В строительном искусстве можно сопоставить рядом, с одной стороны, начала нового устройства протестантской проповеднической церкви, с другой — стремления устраивать в жилых домах ряды действительно жилых, удовлетворяющих жизненным потребностям, помещений, а также и попытки приспособить язык форм к местному строительному материалу. В скульптуре, где побочные, ложно-классические течения создали теперь уже иного рода противовес преобладанию барочного вкуса, отдельные попытки жанра в скульптуре Голландии, Бельгии и Франции, а затем повсеместно часть портретной скульптуры принадлежат к

этому, исключительно реалистическому направлению. В живописи это направление выступает особенно победоносно рядом с прежними приемами, и несмотря на участие, принятое итальянской живописью в реалистическом движении при посредстве Караваджо, а также позднего стиля Тициана, в выработке нового мастерского широкого письма, – дальнейшее развитие этого свежего направления совершилось не в Италии, а в других странах. Великие мастера, Рембрандт, Франс Халс и Веласкес, показывают, как этот реализм, внесенный великими художественными личностями, мог, с одной стороны, возвыситься над самим собой, призвав на помощь самую мощную фантастику света и красок, а с другой – утвердиться и развивать дальше самые утонченные наблюдения форм и красок великой природы; показывают это также в разных случаях и те преимущественно голландские мастера, которые умели столь же естественно, как и художественно, воспроизводить свои простые, выхваченные из природы и жизни ландшафты повседневной жизни богатых и бедных, животных и мир растений вплоть до простейшей мертвой природы. Уже в XVI столетии все эти роды живописи существовали, как художественные попытки, но именно только XVII столетие довело их до самого полного и свободного расцвета; и, конечно, не случайно то обстоятельство, что это развитие совершилось преимущественно в протестантской и республиканской Голландии. Наряду с этим великим, по существу декоративным, барочным движением и другим не менее великим, по существу реалистическим, направлением, довольно часто переплетавшимися с идеальными художественными представлениями и барочными переживаниями, к числу которых можно теперь присоединить в некоторых отношениях и классицизм, как третье течение, непосредственно или посредствен-

но находившееся под влиянием антиков, обнаружилась к концу XVII столетия во всех областях искусства, как новая ступень развития, склонность к легкому, приятному, изящному, игривому и шаловливому, ставшая основной чертой искусства наступающего столетия. Живопись собственно была господствующим искусством XVII столетия. Едва ли нужно здесь повторять, что «живописное» с его красочной и перспективной жизнью, с его светом и тенью, с его соединением крайних противоположностей на плоскости, господствовало и в строительном искусстве, и в скульптуре XVII столетия. Почти все именно великие мастера этого столетия, произведения которых проникают в наше сердце, были живописцами. XVII столетие принадлежало бы к самым мощным в художественном отношении мировым эпохам, если бы оно не подарило нам других мастеров, кроме Веласкеса и Риберы, Рубенса и Ван Дейка, Халса, Рембрандта, Вермера, Броувера, Рейсдала и Гоббеми. Несмотря на новейшие попытки провести и в искусстве, как и в различных проявлениях жизни, «переоценку всех ценностей», мы все же не можем представить себе мир искусства без мастеров этого размаха.

Книга третья

Искусство XVIII столетия

I. Французское искусство XVIII столетия

1. Предварительные замечания. Французское зодчество XVIII столетия

Обзор новых стилей во Франции XVIII столетия

Основным стилем французского искусства в XVIII веке является рококо, получившее широкое распространение при Людовике XV. Параллельно с ним развивался греческий стиль, возникший вследствие стремлений возврата к античным мотивам в искусстве. Важным элементом обоих этих направлений было подчеркивание близости к природе. Жуируя и кокетничая, покаясь женщинам и падкое до женщин, стремясь к прелести, веселью и удобствам, выступило XVIII столетие на мировую арену. Во всех областях искусства и жизни оно было вначале веком дальнейшего развития и замирания ренессанса и барокко, которые, однако, оказались еще достаточно жизненными, чтобы при веянии нового духа времени распространиться в виде нового самостоятельного, легкого и изящного модного стиля; позднее, однако, тронутое духом более мужественной серьезности, оно всюду явилось ревнителем поворота, замышлявшего возвращение то к итальянскому ренессансу, то к римской, то наконец к греческой древности, но в то же время и к природе. Если Италия осталась в некоторых отношениях родиной этого движения, то все же всего яснее и полнее совершались эти превращения на французской почве. Решительнее, чем когда-либо, взяла на себя Франция руководство дальнейшим художественным развитием. Новый, выросший из итальянского барокко

Борромини, Гварини и Кортона, архитектурный стиль эпохи, известный в немецкой науке под обычным названием рококо, был французским. Термину «рококо» предшествовало название «Rocaille», обозначавшее украшения из раковин и искусственные скалистые гроты, но, в качестве обозначения стиля, связанное, как показал Геймюллер, именно с украшениями из раковин. Не заходя так далеко, как этот исследователь, желающий ограничить значение термина «рококо» вздутыми раковинообразными образованиями «Rocaille», мы подразумеваем под рококо не столько совокупность всех направлений стиля эпохи Людовика XV (1715–1774), сколько тот легкий, исполненный фантазии, декоративный стиль этой эпохи, который, коренясь в «галльском гении» (*esprit gaulois*), как новое создание, противопоставляется не только барокко Италии и Германии но и палладианству Франции и Англии. Этот стиль, применяемый почти исключительно для убранства внутренних помещений, есть орнаментальный стиль, отсутствующий лишь на полукруглых выступах стен в виде лизен, превращающий все опорные и несущие пилястры стальных расчленений в орнаментальные обрамления, а все обрамления в орнамент, вытянутый наподобие буквы S из раковин, полос, лент, цветов, листьев и ветвей, в конце концов уклоняющийся насколько возможно даже от законов симметрии. Хотя Шмарсов, чтобы оправдать общее название для стиля, и указывает справедливо, что это внутреннее убранство достаточно часто обусловлено новым, свободным, рассчитанным на более удобный образ жизни, распределением комнат, более приспособленной для жизни формой помещений и более легкой снаружи и внутри постройкой, с закругленными краями, с обилием больших окон и двустворчатыми дверями, мы все же предпочитаем употреблять термин «рококо» в очень

ограниченном смысле, уже ввиду противоречия с французами. Кроме Шмарсова и Геймюллера, понятие и сущность рококо разбирали в Германии преимущественно Цан, Шпрингер, Земпер, Доме, Шуман, Гурлитт и Иессен. Французы, однако, называют стили XVIII столетия просто по именам правителей. За стилем поздней эпохи Людовика XIV следует стиль Регентства (1715–1725), за стилем Людовика XV стиль Помпадур, за ним стиль Людовика XVI, который, впрочем, как указывает и Шефе, проявляется уже в последние десятилетия Людовика XV. Этот легкий свободный стиль представляет, однако, даже во Франции, своей родине, только одно из течений стиля XVIII столетия. В некоторых странах, например в Англии, рококо совершенно отсутствует тогда как в других, особенно в Германии, оказывается сильнее и долговечнее, чем в самой Франции. Значительно сильнее, чем течение рококо действует всюду в Европе, во всех областях жизни и искусства, признание необходимости полного поворота, часто замечаемое уже в первой половине столетия. Художественная критика предупредила к тому же поворот искусства, высказавшись яснее, чем когда-либо. Поворот к греческой древности, в противоположность римской, был подготовлен уже в XVII столетии греческими путешествиями и исследованиями Жака Спона и подготавливался уже в 1706 г. в сочинениях Кордемуа, правда, еще неясно и с многочисленными уступками стилю эпохи. Открытие Геркуланума и Помпей (1748), о котором первый сообщил Дартенэ, указало на всю греко-римскую древность в ее целом. Сочинение о римских развалинах Пиранези (1769) ограничивалось преимущественно итальянской древностью. Греческое же движение было пущено в ход особенно путешествиями графа Кайлюса, лучшее сочинение которого явилось в 1752 г., афинскими иссле-

дованиями Стюарта и Реветта, большое сочинение которых вышло в свет в 1761 г., в Германии же сочинениями Винкельмана, появившимися в 1755 г. «Мыслими о подражании греческим произведениям». Кайлюс и Винкельман – двое ученых вождя этого художественного движения. Рядом с поворотом к эллинизму проявляется по всей линии поворот к природе, вдохновенным апостолом которого был Жан Жак Руссо (1712–1778). Вместе с тем именно этот поворот к природе не раз переплетался с другими своеобразными побуждениями. Стиль рококо тоже считал себя частью природы, ввиду натуральной свежести, которой дышат некоторые из его начинаний, и естественных подробностей, которые он вплетал в свои фантастические обрамления, а грецизирующий классицизм особенно охотно заявлял претензию на новое обретение природы, считая «безыскусственную простоту» греческой и в то же время натуральной, а греческий храм непосредственно навеянным природой. Именно это своеобразное и нелогическое сопоставление подражания древним грекам с передачей неподдельной природы сообщило второй половине XVIII столетия особый характер. Лишь немногие, как, например, великий французский критик Дидро, да и тот лишь случайно, решались противоречить. «Нет ничего манерного, – говорит он, – ни в рисунке, ни в красках, если добросовестно подражают природе. Манерность исходит от мастера, от академии, от школы, даже от антиков». Академии, возникшие теперь по образцу Парижской во всех европейских странах и восторжествовавшие в борьбе с привилегиями старинных цехов, оказали благоприятное действие в смысле улучшения условий жизни художников, но зато всюду поощряли скучную заученную правильность, называемую нашим «академическим направлением» в тесном смысле. Но кроме этого эллино-классического

и реалистического противного ему течения, боровшихся с палладианством, с барокко и его дочерью, движением рококо, пробиваются еще два побочных течения. Одним из них была романтика, обратившаяся к средневековью, именно к готике. Это направление, литературные основы которого здесь проследить не место, возникло во второй половине столетия в Шотландии и Англии. Старейшие сооружения в новом готическом стиле находятся в Шотландии; в 1771 г. появилось сочинение Гёте «О немецком зодчестве», прославлявшее готику. Другое направление, восточно-азиатское, прежде всего китайское, подготовленное массовым ввозом китайского фарфора во все европейские страны, подержанное сочинениями Спенса и Чемберса о китайских постройках и садах (1743, 1757, 1772), выразилось в «китайщине» декораций рококо, там и сям в покитайски вытянутых крышах дворцов и павильонов, тесно слилось с рококо в новой самостоятельной фарфоровой индустрии Саксонии, а вскоре и других стран, и, что особенно замечательно, приняло существенное участие в реакции против версальских архитектурных садов. В китайском садовом искусстве думали найти природу, и, может быть, именно этим объясняются некоторые недостатки «английского» садового стиля.

Ведущие французские архитекторы периода

На протяжении XVIII века сменилось несколько ведущих школ и направлений во французской архитектуре, оставивших множество выдающихся имен. Большинство мастеров в этот период работает в стиле рококо, к концу столетия в моду входят классические, более строгие мотивы в архитектуре

Зодчие эпохи Регентства

Величайшим зодчим Франции в эпоху «регентства» является Робер де Котт (1651–1735), ученик и шурин Жюля д'Ардюэна Мансара, закончивший его дворцовую капеллу в Версале и дворец Трианон. Наружные стороны его построек, как холодная, внизу тосканская, вверху коринфская лицевая сторона «Оратория» и законченный только в 1738 г. его сыном классический фасад-ренессанс церкви Сен-Рош в Париже, принадлежат к более старому и более строгому направлению. Его зал Геркулеса в Версальском дворце – последнее великолепное мраморное произведение стиля Людовика XIV. В строении частных отелей именно Котт стремился к более свободному и последовательному основному плану в духе эпохи, именно он ввел более легкий и оживленный способ декорации, подготовивший стиль Людовика XV. Его образцовое произведение в этом роде – перестройка Отеля де ла Брильяр (ныне Французский банк) в Париже, великолепная «Золотая галерея» которого одно из самых блестящих помещений Франции – еще сохраняет сложность стенных пилястров, но в свободно проходящих и оживленных отдельных формах с реалистическими украшениями из раковин и листьев, которым сопутствует миловидная фигурная пластика, следует, не стесняясь, внушениям утонченной художественной фантазии. Вне

Парижа де Котт выполнил великолепные епископские дворцы в Вердене и Страсбурге и был автором прекрасной площади Людовика XIV (ныне Белькур) в Лионе.



Рис. 200. Робер де Котт. Церковь Сен-Рош в Париже

Из мастеров, развивавшихся в том же направлении, как Котт, заслуживает упоминания Кальето Старший, по прозвищу л'Ассюранс (ум. в 1724 г.), строитель целого ряда парижских «отелей» с более свободным распределением помещений и более легкими формами украшений. С итальянцем Джирардини он выполнил в 1722 г. широко раскинувшуюся одноэтажную постройку дворца Бурбонов, которая, как место заседаний французской палаты депутатов, многократно перестраивалась. Внутренние украшения, указывающие дальнейшее развитие рококо, всего удобнее изучать в заново отделанных в XVIII столетии залах Версальского дворца, Фонтенбло и Большого Трианона, также в некоторых частных дворцах, из которых наиболее дос-

тупен Отель Субиз, нынешний главный государственный архив в Париже. Старая французская инкрустация деревянными панелями, изящно резанными в стиле рококо и раскрашенными светлыми красками, заменяет здесь тяжелую, заимствованную из Италии мраморную пышность стиля Людовика XIV. Галльский гений почувствовал здесь свою силу. Многие из лучших декораций этого рода известны только в виде нарисованных и награвированных, изданных в объемистых сборниках, проектов великих мастеров этого искусства. Начало движения знаменует группа художников «Жилло-Ватто», декоративные проекты которой выросли из «гротесков» «Берена-Даниэля-Маро», и часто не переходя в рококо, обращались в стиль Людовика XVI. Из ее представителей Клод Жилло (1673–1722) и его великий ученик Антуан Ватто (1684–1721), зальные декорации которого в виде «обезьяньих клеток» сохранились в Шантильи, прославились как живописцы и офортисы.

Зодчие эпохи Людовика XV

Из представителей стиля Людовика XV на первом месте стоит Жак Жюль Габриель (1667–1742), руководивший декоративной отделкой в новом роде Версальского дворца, исполненной, как показал П. де Нолак, не без содействия Габриеля, антверпенским скульптором Жаком Верберктом (ум. в 1771 г.) и его соперником Антуаном Руссо, главными мастерами «Королевской версальской школы». Раковины в этом версальском стиле рококо занимают еще скромное подчиненное место, а натуральные мотивы, например пальмы, играют в его изящных обрамлениях рам главную роль. Сверстником Жака Жюля Габриеля был Жермен Боффран (1667–1754), известный также как архитектор и как писатель по архитектуре. Ему при-

надлежат утонченное в современном духе украшение (1735–1740) части комнат Отеля Субиз, без прямых линий, совершенно замененных легкими извилами в форме S, где орнамент раковин гармонически переплетается с растительным, а веселая фантазия всюду еще связана тонким чувством стиля.



Рис. 201. Зал в Отеле де Субиз в Париже, украшенный Жерменом Воффраном

Ряд других парижских дворцов, каковы отели Монморанси и де Синьельяк, не только украшены, но и построены Боффраном. С 1766 г. он развил обширную строительную деятельность на службе у герцога Леопольда Лотарингского в Нанси, который обязан искусным рукам Боффрана своим нарядным новым собором и мощным герцогским дворцом. Оба лучших предста-

вителя высшего развития рококо известны главным образом своими рисованными и гравированными проектами. Эти мастера Жиль Мари Оппенор (1672–1742), строитель отеля известного коллекционера Пьера Кроза в Париже и Монморанси и декоратора галереи Пале-Рояля, и Жюст Орель Мейссонье (1693–1750), рококо которого всего яснее примыкает к формам высокого барокко туринских мастеров, в роде Гварини, так как он родился в Турине. К лучшим проектам, собранным в «Трудах» Мейссонье, принадлежат, кроме множества художественно-ремесленных предметов, дом г. Бретона и сказочный «Грот», весь в самых свободных волнистых линиях, поднятых как бы бурей, сверхфантастический стиль которого, по мнению Геймюллера, единственный, за которым следует сохранить название рококо. Для истории архитектуры особенно важен проект фасада Сен Сюльпис (1726) Мейссонье. Он отличается, при всей оживленности своих изломанных очертаний вплоть до шпиля сквозной средней башни, приятными пропорциями и единством целого. Знаменательно то, что этот проект не был одобрен, что вместо него получил осуществление строго классический проект Жана Никола Сервандони (1695–1766), выполненный в 1745 г. за исключением двух боковых башен. Над двенадцатью дорическими колоннами нижнего притвора, занимающего всю ширину постройки, тянется классически ровный антаблемент с триглифами, а верхний ионический этаж, увенчанный балюстрадой, так же гладко проходит над нижним. Самоуверенно вводит эта пышная постройка стиль, позднее названный именем Людовика XVI.



Рис. 202. Никола Сервандони. Церковь Сен Сюльпис в Париже

Более мощное впечатление, связанное с остатками барочного настроения, поскольку последнее вообще было возможно во Франции, производят некоторые из построек, внутренние помещения которых следовали стилю рококо. Упомянутый Отель Субиз, воздвигнутый в 1716 г. Деламером (ум. в 1744 г.), с его глубоким, охваченным коринфскими двойными колоннадами передним двором и мощным коринфским средним выступом, увенчанным фронтоном, не дает снаружи повода ожидать, что его комнаты украшены игривой пышностью бофрановского рококо. Довольно

тяжеловесным также является, при всем своем классицизме, воздвигнутый еще в 1734 г. Жаном д'Ардюэном Мансаром де Жуи (р. в 1700 г.) дорически-ионический фасад старой церкви Сен Эсташ. Собор Сен Луи в Версале (1743–1758) д'Ардюэна Мансара де Сагонне производит впечатление большей ясности целого, большей одушевленности деталей своей ионической внутренности и обильно расчлененной лицевой стороны.



Рис. 203. Жан д'Ардюэн Мансар де Жуи. Фасад церкви Сен-Эсташ в Париже

Наконец, назовем Франсуа Кювилье (1698–1768), перенесшего, как увидим, стиль рококо в Германию.

Зодчие эпохи Людовика XVI

Женственно-миловидный стиль Людовика XVI, вернувшийся к элегантной прямизне линий и к полным чувства меры формам украшений в виде легких естественных листовых венков, цветочных ветвей и рафаэлевских гротесков, возник около 1750 г. под

руководством мадам де Помпадур, восприимчивой к искусству любовницы Людовика XV. Внутренность собора Людовика в Версале уже носила черты этого стиля. Из двух лучших парижских церквей этого направления церковь св. Женевьевы, мастерское сооружение Жака Жермена Суффло (1709–1780), была спроектирована в 1755 г., выполнена между 1764–1781 гг., затем в 1791 г. впервые, а в 1885 г. окончательно превращена в «Пантеон», посвященный памяти великих людей Франции. На основе греческого креста возвышается великолепная постройка, передняя сторона которой, напоминающая римский Пантеон, представляет портик с фронтоном, опирающийся на 22 исполинские коринфские колонны, тогда как над ее серединой понимается на высоком, обставленном снаружи 32 коринфскими колоннами барабане увенчанный фонарем купол. В замкнутом, лишенном украшений здании снаружи выступают лишь утонченно расчлененные ветви креста. Только легкие гирлянды украшают фриз. Отдельные формы светлого внутреннего помещения строги и чисты. В подобном же духе выстроил Пьер Контан д'Иври (1698–1773) в 1764 г. церковь Сен Мадлен, уничтоженную при Наполеоне I, чтобы уступить место новой постройке, отмеченной еще более стройным классицизмом начала XIX столетия. В дворцовой архитектуре эпохи Суффло принял участие своим широко раскинувшимся госпиталем в Лионе, украшенным только на среднем и угловых ризалитах большим, т. е. в высоту здания, коринфским ордером над нижним этажом в рустик, а Контан д'Иври – строгим по формам замком Бельведер близ Сен-Клу. Самым известным светским архитектором эпохи был Жак Анж Габриель (1699–1782), сын Жака Жюля. Ему принадлежит перестройка дворца Компьен, ему же классический, изящный, несмотря на боль-

шой ордер своего среднего выступа, замок Малый Трианон (1771–1776), достроенный Ришаром Минье; ему же принадлежат два больших дворца Площади Согласия, примыкающие к луврскому фасаду Перро (1762–1770), между которыми, на заднем плане улицы Роаяль, поднимается Мадлен; наконец, он же построил в Версале оба классических, увенчанных фронтонами, дворовых флигеля дворца, нарушающие его единство. Знаменитейший ложно-классический французский театр этой эпохи находится в Бордо. Он построен в 1780 г. Пьером Лу (1735–1807) и служил образцом до XIX столетия. Стиль Людовика XVI проявляется утонченнее всего во внутреннем украшении комнат и их обстановке. Прямолинейность, заменившая извивы рококо, стройность и нежность отдельных, выдержанных в строжайшем вкусе расчленений, принимают именно здесь самую милостивую и легкую форму, правда, иногда несколько скупую. Малый Трианон и в этом отношении является образцом. Чтобы получить ясное понятие о превращениях стиля, совершившихся в этой области в течение XVIII столетия, стоит только сравнить библиотеку Людовика XVI и большую комнату Марии Антуанетты в Версальском дворце с комнатами рококо Людовика XV и барочными помещениями Людовика XIV.

2. Французская скульптура XVIII столетия

Классицизм в скульптуре

В начале XVIII века французское ваяние развивается в рамках классицизма и делает значительный рывок в художественной силе и естественности. Сила пластической передачи, старое французское качество, не изменило французам и в XVIII столетии. Нить предания не порвалась. Поколения даровитых скульпторов сле-

довали одно за другим. Классицизм века Людовика XIV в скульптуре более ясно становится основой дальнейшего развития, чем в зодчестве. Если декорация рококо тоже состояла по большей части из скульптурной резьбы, часто с прибавлениями в роде божков любви, то в свободной пластике французов этой эпохи все движение рококо отражается лишь слегка и с колебаниями, да и переходы от рококо к неоклассицизму сказываются лишь в легких изгибах. В полной силе остается старинная привычка воплощать мысли и представления в аллегорических фигурах, особенно на надгробных памятниках. Вырастает склонность монархов осчастливливать даже провинциальные города своими медными конными или в рост портретами и склонность скульпторов создавать свободные произведения, ценные сами по себе. Большинство идеальных фигур французской скульптуры этого времени все же оставляет впечатление некоторой намеренности и манерности, но тем безупречнее является пластическое портретное искусство Франции, Лучшие французские скульптурные произведения XVIII века – портретные бюсты, дышащие изумительной свежестью и жизненностью. Именно в них становится обычным то высшее, техническое мастерство, которое, не только играючи выражает материю одежду, но и поверхность нагого тела передает с невиданной дотоле утонченностью и мягкостью. Учеником Лоррена был Жан Батист Лемуан (1704–1778), которого Гонз все же называет истинным наследником манеры Кусту, – и в то же время «инициатором» нового искусства ваяния XVIII столетия. Его конная статуя Людовика XV в Бордо, к сожалению, уничтожена. Но в Лувре сохранилась бронзовая модель его памятника этого короля для Ренна. Повелитель, поднимаемый солдатами на щите, является здесь в виде древнеримского воина. Ваятелем идеальных фигур, еще

затронутым слегка барочным настроением, является Лемуан в группе «Крещение Христа» в Сен Рош в Париже. Из его превосходных, дышащих индивидуальной душевной жизнью портретных бюстов, отметим бюсты актрисы Клерон во французском театре, Реомюра в Ботаническом саду и архитектора Габриеля в Лувре.



Рис. 204. Бюст архитектора Габриеля работы Жана Батиста Лемуана в Лувре

Переживания бельгийской барочной скульптуры обнаруживает Себастьян Слодц (около 1655–1726 гг.),

антверпенец, бывший в Париже учеником Жирардона. Его мощный, не особенно приятный мраморный Ганнибал стоит в Лувре. Его сын и ученик Мишель Слодц (1705–1765) принадлежит наполовину к римской школе. Закончив образование в академии вечного города, он исполнял фигуры святых и надгробные памятники для римских церквей, но в 1747 г. вернулся в Париж, где явилось его лучшее произведение – выполненный из мрамора и бронзы надгробный памятник аббата де Герзи в Сен Сюльпис. Коленопреклоненная фигура покойного в виде круглого медальона знаменита своим глубоким выражением набожной покорности. Первым истинным классиком XVIII столетия считается Эдмон Бушардон (1698–1762), друг графа Кайлюса, идеалы которого он стремился осуществить. Его называют французским Фидием. От своего первого учителя Гильома Кусту он заимствовал больше плавной прелести в смысле французского XVIII столетия, чем вообще принято думать. Его восхитительный, оживленный мраморный Амур, вырезающий лук из палицы Геркулеса, находящийся в Лувре, стоял первоначально в круглом садовом павильоне Малого Трианона. Его лучшее произведение – водоем на улице Гренелль в Париже. Архитектурные и скульптурные формы являются здесь внутренне слитыми, а изображенные в виде рельефов с детьми «Времена года» по сторонам, хотя и выполнены более живописно, производят впечатление уже известных образцов, чего нельзя было ожидать от французского «Фидия». Великолепная, пропорциональная конная статуя Людовика XV работы Бушардона, украшающая Площадь Согласия, сохранилась только в виде маленькой бронзовой модели в Лувре.



Рис. 205. Амур Эдмона Бушардона в Лувре

С большим совершенством движется в русле своего времени Жан Батист Пигалль (1714–1785), учителями которого были Лоррен и Лемуан. Натуральная жизнь и искусственная оживленность, непосредственное восприятие и изысканная намеренность сочетаются в его искусстве. Удивительно натурально умеет он передавать нежную жизнь поверхности кожи, а некоторые мотивы движений в его произведениях шаловливо отражают дух времени. Первое мраморное произведение, выполненное им в Париже по возвращении из Рима, милостивый, оживленный душою и телом Меркурий, застегивающий сандалии, остается и теперь его шедевром. Один экземпляр стоит в Лувре, другой, с соответствующей статуей Венеры, в Потсдамском замке. Его мраморные группы «Любовь и Дружба» и «Мальчик с клеткой» в Лувре дышат прелестью жанра. Самые прекрасные мадонны его, с несколько внешним оживлением, украшают церкви Сен Эсташ и Сен Сьюльпис в Париже. Из его полных жизни портретов следует отметить бронзовый бюст Дидро и мраморный бюст маршала Саксонского в Лувре. Статуя Людовика XV

Пигалля в Реймсе заменена новой; сохранились только фигуры на цоколе, представляющие Францию в виде прекрасной молодой женщины и торговлю в виде мужчины индивидуального вида и полного жизни. Французский Институт (Institut de France) хранит его замечательную статую Вольтера, в виде совершенно нагого старца, сидя на скале, вдохновенно смотрящего в небо.



Рис. 206. «Мальчик с клеткой». Скульптура Жана Батиста Пигалля в Лувре

В свои поздние годы этот мастер выполнил мощные надгробные памятники со множеством приличных для них аллегорических фигур, из числа которых памятник графа Гаркур в парижской Нотр-Дам всех страшнее представляет ужасы смерти, памятник марк-графа Людвига Вильгельма в приходской церкви в Баден-Бадене является наиболее барочным по своему общему впечатлению, но всех славнее памятник маршала Саксонского в церкви св. Фомы в Страсбурге, пеликом рассчитанный на живописное впечатление и отличающийся обилием символических фигур и мощью фигуры полководца, сходящего твердым, полным жизненной силы шагом с высоты жизни в могилу. Надгробные памятники, в роде памятника Мазарини работы Куазево и Ришелье работы Жирардона, остались далеко позади этих произведений, и, еще в дни нашей молодости заклеянные как безвкусица, теперь снова превозносятся за свою бьющую через край силу.

Шурин Пигалля Габриель Кристоф Аллерген (1710–1795) является в своих мраморных произведениях, «Купальщице» и «Диане» Лувра, мастером более спокойного, хотя и более намеренного изящества. Этьен-Морис Фальконе (1716–1791; книга Эдм. Гильдебрандта), из луврских произведений которого «Божок любви» отражает всю прелесть стиля эпохи, а тонко прочувствованная «Купальщица» (1757) все же несколько жеманна, «Милон Кротонский» превосходит знаменитое произведение Пюже мощью движения и богатством линий, создал для России в своей прославленной конной статуе Петра Великого в Петербурге (с 1766 г.), изображающей скачущего коня на гранитной скале, поднявшегося на дыбы над обрывом, одно из грандиознейших изваяний века. Важную роль во французской скульптуре играли далее Каффери, из которых Жак Каффери (1678–1755) был ловким де-

коративным и искусным портретным мастером. Из его сыновей Филипп Каффери Младший (1714–1744) – мастер известных серебряных украшений собора Байё, а Жан Жак Каффери (1725–1792), автор нежного и плавного, с оживлением склонившегося над урной, речного бога, известен главным образом своими портретами. Из бюстов, украшающих галереи Французского театра, семь – его работы. Особенно выразительны бюсты Ла Шоссе, Ротру и Жана Батиста Руссо.

Мастера второй половины столетия

Ряд выдающихся скульпторов, продолжавших работать и в начале XIX века, осуществил связь между различными эпохами в национальном ваянии. Так, Луи Мише (Клодион), специализировавшийся на легких декоративных мотивах, стал одним из родоначальников ампира. Из французских ваятелей XVIII столетия, переступающих в XIX, пленяют нас в особенности Пажу, Клодион и Гудон. Огюстен Пажу (1730–1809) был учеником Лемуана. Его Плутон с адским псом (1759) и мраморная статуя королевы Марии Лещинской в Лувре превосходные, но скучные статуи. Только в мраморной Психее и Вакханке того же собрания проявляется задорная, иногда несколько изысканная прелесть его зрелых творений. Прелестная утонченная натуральность его портретного искусства привлекает особенно сказывается в мраморных бюстах Бюффона и мадам Дюбарри в Лувре. Зять Пажу Луи Мише, по прозвищу Клодион (1738–1814), бывший с 1759 г. учеником Пигалля, занялся главным образом изготовлением милостивых, хотя несколько двусмысленных терракотовых изображений фавнов, нимф и т. п.; из того же настроения родилась его мраморная группа вакханок и его сатир в Лувре. Довольно знаменательно то, что возникшая в

Сеvre фарфоровая мануфактура пригласила его на службу. Известна его ваза, украшенная играющими детьми, в Севре. Он выполнил много декоративных работ для парижских женщин. Его рельеф, длиною в десять метров, с триумфом Галатеи, Гонз видел во дворе одного дома на Вандомской площади. Менее счастлив был Клодион в более серьезных изображениях, каковы изнеженная св. Цецилия и Успение Марии (1777) в Руанском соборе. Поучительно, что в свои старческие годы, уже перейдя за порог XIX столетия, он еще содействовал повороту к стилю ампир. Его главное произведение в этом роде — рельеф, изображающий «Вступление в Мюнхен», на триумфальных воротах площади Карузель. Вкус эпохи оказался сильнее художника. Значительнейший мастер этого ряда, Жан Антуан Гудон (1741–1828), которому Герман Диркс посвятил особое сочинение, дожил до второй четверти XIX столетия. Именно Гудон оказался сильнее нового стиля, который затронул его лишь слегка; именно он воплотил ту непрерывную традицию, которая сопровождает французскую скульптуру с конца XVI до начала XIX столетия; резче передавая природу, чем его предшественники, именно он предвещает XIX век. Его учителями были Мишель Слодц, Лемуан и Пигалль, главной же наставницей была природа. Юношеское произведение Гудона, св. Бруно в Santa Мария дельи Анджели в Риме — верный снимок с картезианского монаха, идущего задумавшись, скрестив руки и опустив лысую голову. Из его идеальных фигур, не лишенных некоторой сухости, следует отметить нежно выполненного мраморного Орфея (1777) и холодную, легко ступающую бронзовую Диану (1790) в Лувре, мраморное повторение которой принадлежит петербургскому Эрмитажу. Мировая слава Гудона основывается, однако, на его портретных бюстах; их он оставил около 200.

Ряд этих мастерских произведений начинается в 1771 г. глиняным бюстом Дидро в Лувре; к последним, сделанным уже в XIX столетии, относится Наполеон джонского музея. Все знаменитые современники позировали перед ним. Назовем еще бронзовые бюсты Жан Жака Руссо (1778) и Вольтера (1778), мраморные бюсты Обера, Бюффона и Вольтера (1778), глиняные бюсты Франклина, Лавуазье и Луизы Броньяр, гипсовые бюсты его жены и дочери, все в Лувре, Мирабо, Вольтера, Людовика XVI и Дюкенуа в Версальском музее, великолепного Сюффрена гаагского музея. Не знаешь, чему больше удивляться, мастерской технической обработке мрамора, изумительно наглядно передающей материю одежды, тело, волосы, поразительному «сходству» черт лица, или величавой передаче характера изображаемых лиц, отражающегося в их осанках и минах. Из его исторических идеальных портретов, воссозданных на основании деятельности изображаемого лица, портрет Мольера во Французском театре превосходит все остальные, Из портретов в целую фигуру наиболее известны мраморная сидячая статуя Вольтера там же, признанная Гонзом самым прекрасным из всех французских изваяний, и статуя Вашингтона на Капитолии в Ричмонде. Его последние статуи (1814), например Вольтер в римской одежде, ныне в подвальном этаже Пантеона, обнаруживают уступки вкусу времени. Они уже не стоят на высоте, постигающей душу творческой силы мастера. Гудон пережил свою творческую силу, но не свою славу, о которой будут возвещать века.

3. Французская живопись XVIII столетия

Общий обзор развития живописи

На формирование живописи в этот период оказывает ключевое влияние деятельность академий, прежде

всего Королевской Академии. В XVIII веке французская живопись уверенно занимает первое место в Европе, оказывая влияние на все остальные страны. В этот период действует множество школ, нередко живописью занимаются несколько поколений одной семьи. Влияние французской живописи XVIII века на вкус соседних стран было еще сильнее, чем влияние архитектуры и скульптуры. Рядом с академическим направлением, сохранившим за собой в монументальной живописи руководящую роль и лишь слегка затронутым более мелкими и мягкими линиями и более светлым колоритом нового времени, расцвело новое радостное и кокетливое, при всем своем стремлении к натуральности, лишь в редких случаях неманерное живописное направление. Открытое подлинным старым *esprit gaulois*, оно покорило Францию и всю Европу. Лишь эта в тесном смысле слова французская живопись XVIII века, поглощенная в конце концов, хотя и позднее, чем архитектура и скульптура, потоком «непогрешимого» неоклассицизма, имеет значение для истории развития стилей. Художественная жизнь начала тогда складываться в области живописи в те формы, в которых она проявляется еще и теперь. Академии, выставки, художественная критика стали оказывать большое влияние на свободное художественное развитие. Наряду с Королевской академией, привлекавшей к себе лучшие силы, академия св. Луки в Париже, преобразовавшаяся из старого цеха живописцев, лишь в редких случаях могла похвастаться блестящим именем; и наряду с парижской академией провинциальные высшие художественные школы, из которых первое место заняли академии в Тулузе, Монпелье и Лионе, могли, как общее правило, удовлетворять только местным художественным потребностям.

Лишь «прикомандированные» к Королевской академии в Париже имели право выставлять в «Салоне» Лувра; через несколько лет по представлении «картины на право приема» они получали звание ординарного академика. Упрека в односторонности, однако, эта академия не заслуживает. Она приняла в число своих сочленов Клода Жилло, учителя Ватто, как «живописца модных сюжетов», самого Ватто как «живописца празднеств», Грёза как «жанриста»; другие художники обозначаются в ее списках как пейзажисты, живописцы животных, цветов и т. д. Наряду с академическими выставками в «квадратном салоне» и в «большой галерее» Лувра, регулярно повторявшимися с 1737 г. и достигшими своего высшего предела 89 время появления знаменитых «Салонов» Дидро (1765–1767), также и академия св. Луки и союз «Молодежи» устраивали собственные выставки, на которые указал Дорбек. В новом декоративном и орнаментальном искусстве живопись находила себе, главным образом, применение в росписях потолков, стен и дверных панно, в расписывании мебели, вееров, а вскоре и фарфора. Миниатюрная живопись по слоновой кости входила все более в моду. Но руководящая роль принадлежала все же мольбертной живописи; в портретном искусстве неожиданные триумфы выпали теперь, наряду с миниатюрной живописью, на долю пастели, нежно пролагающей эстампом краски, нанесенные в виде штрихов цветными карандашами. Из репродукционных искусств продолжала процветать гравюра на меди со всеми ее разновидностями. Наряду с граверами, которые частью все еще ограничивались воспроизведением чужих картин, частью же, как и в XVII веке, гравировали портреты, стоят представители меццотинто, превратившегося под руками франкфуртского уроженца Леблона (1667 до 1741) в цветную гра-

вьюру на меди с тремя или четырьмя досками, далее такие представители чисто французской цветной с тушью манеры, как Франсуа Филипп Шарпантье (1734–1817), и утонченной манеры акватинто, изобретателем которой считается Жан Батист Лепренс (1733–1781). Лишь благодаря манере акватинты цветная гравюра на меди достигла высшей деликатности и совершенства, особенно у Франсуа Жанине (1752–1813). Знаменитейшие цветные гравюры Жанине, как его портрет Марии Антуанетты (Порталис и Бералди), до сих пор принадлежат к числу наиболее ценных произведений этого рода. Настоящие «живописные граверы» в старом духе были по большей части в то же время известнейшими живописцами. Величайшую славу французской графики этого времени составляет парижская школа книжных иллюстраторов, насквозь пропитанная духом рококо, всегда нежная и изящная, большей частью остроумная и пикантная, иногда легкомысленная и вольная. Лучшими представителями ее были исключительно рисовальщики, рисунки которых гравировали другие. То, что в этой области дали Гюбер Франсуа Бургиньон, прозванный Гравело (1699–1773), гибкий и изобретательный иллюстратор сочинений Корнеля, Расина и Боккаччо, Шарль Никола Копен младший (1715–1790), рисовальщик-декоратор «Menus-plaisirs» Людовика XV, которому Рошблав посвятил целую книгу, Шарль Эйзен (1720–1778), изящный рисовальщик амурчиков и виньеток, иллюстрировавший, между прочим, «Эмиля» Руссо, «Рассказы» Лафонтена и «Времена года» Томсона, далее такие мастера, как Жан Мишель Моро, Габриель и Огюстен Сен-Обен, обрисовывает как нельзя лучше французское искусство XVIII века. Стенные и мольбертные живописцы первой половины XVIII века большей частью непосредственно примыкают к своим предшественникам. То, что

они почерпнули в Риме из художественных заветов XVII века, лишь у немногих выступает так ясно на вид, как у Пьера Слюблейра (1699–1749), лучшая картина которого в Лувре изображает Христа у фарисея Симона, у Жана Франсуа де Труа (1679–1752), «Чума» которого в марсельском музее отражает римские эклектические влияния, у Жана Батиста Ванлоо (1684–1745), автора нежного «Эндимиона» в Лувре. В Риме Ванлоо выставил картину, которую приписывали Карло Маратта. Те немногие академики, не бывавшие в Риме, как Жан Ресту (1692–1768), не стали от этого оригинальнее. Большинство даже и в Риме держалось французских традиций, которые для многих из них были вместе с тем фамильными традициями. Во многих французских семьях живописцев это искусство передавалось из рода в род. Наиболее обширными из этих художественных семей, родоначальников которых мы уже знаем, были Булонь, де Труа, Койпель и Ванлоо, потомок переселившегося в Париж голландца Якоба ван Лоо. Директорами академии и старшими придворными живописцами стали: Шарль Антуан Койпель (1694–1752), легко и бойко набросанные масляные картины и пастели которого восхищали его современников и наводят скуку на нас, и Шарль Андре Ванлоо (1705–1765), по имени которого поверхностно-красивую манеру живописи иронически окрестили потом прозвищем «ванлотеровской». Лучшими из мастеров, которые умели сочетать академическую строгость с истинно французским, элегантным, иногда даже кокетливым вкусом, были ученик Бон Булоня Луи Сильвестр Младший (1675–1760), игравший первенствующую роль в художественной жизни Дрездена, пока не вернулся в 1750 г. в Париж, где в 1752 г. также стал директором академии, и Франсуа Лемуан (1688–1737), ученик ученика Булоня Младшего, доведший до полной виртуозности фран-

цузскую манеру XVIII века с ее легко намеченными плавными контурами, светлым колоритом и розовыми тонами тела. К лучшим плафонным и стенным картинам Лемуана, которому посвящена обстоятельная работа Манца, принадлежат Вознесение Богоматери в куполе одной из капелл церкви Сен Сюльпис в Париже, грандиозный апофеоз Геркулеса в одноименном версальском зале и аллегория в овальном обрамлении побед Людовика XV в зале Мира в Версале. Из мольбертных картин Лемуана «Геркулес и Омфала» в Лувре, «Венера и Адонис» в Стокгольме и «Купальщица» в Петербурге показывают все достоинства и все слабые стороны его национальной художественной манеры. Лемуан умер в 1737 г. В знаменитом «Салоне» этого года стены блистали светлым колоритом и розовыми тонами, унаследованными от него его учениками. Однако, прежде чем мы перейдем к этим последним, мы должны проследить с самого возникновения национального французского течения XVIII века, в которое затем вливается, в лице учеников Лемуана, академическое направление.

Подъем национальной школы

Наибольший вклад в становление национальной школы внесли Клод Жилло и его ученик Антуан Ватто. Последний оказал серьезное влияние на французскую культуру. Кисти Ватто принадлежит множество шедевров, в основном выполненных в галантном духе. К национальной школе относятся также несколько выдающихся художников-реалистов. Главой национальной французской школы живописи XVIII века был Клод Жилло (1673–1722), новый свет на которого пролило исследование Валабрега. Жилло как рисовальщик, гравер и декоратор доступнее нам, чем Жилло-живописец. Свои сюжеты, трактованные то реалистически, то сатирически, то чисто декоративно, он заимствовал главным образом из театральной и ярмарочной жизни. Арлекин, Скацино и прочие типичные лица итальянской комедии, пользовавшейся тогда огромным успехом во Франции, площадные лекари и шарлатаны принадлежат к его излюбленным фигурам. Некоторые из этих изображений сохранились в гравюрах. Среди его рисунков в Лувре и в музеях Ренна, Лангра и Монпелье преобладают декоративные эскизы. Из его гравюр наиболее популярны иллюстрации к басням Ламотта, рисунки к которым находятся в Шантильи. Довольно значительное число его картин в последнее время вновь открыто в частных французских собраниях и в музее его родного города Лангра. Высокими достоинствами рисунка и живописи отличается, судя по описанию, его «Лавка шарлатана» в Шато де Мушен; остроумная сатира – его «Ночная сцена» в музее г. Лангра, пародирующая историю Троянского коня. Когда его ученик Ватто начал выставлять свои более совершенные по живописи произведения, Жилло перестал писать и посвятил себя исключительно графике.

Антуан Ватто (1684–1721), обстоятельные исследования о котором дали, между прочим, Эдмон и Жюль Гонкуры, Доме, Фольбер, Ганновер и Иос, – во многих отношениях самое блестящее явление всего французского искусства XVIII века. В свое время превозносимый до небес и нашедший восторженных подражателей, в первой половине XIX века презираемый и осмеиваемый, в последнее десятилетие снова возвеличенный, а иногда даже переоцениваемый, он будет всегда и снова привлекать к себе как верный изобразитель общественных нравов своей эпохи, ее тщеславных, пустых и фривольных развлечений, ее театральных представлений в духе итальянской комедии-маскарада и ее «галантных праздников», разыгрываемых большей частью на фоне прелестного, осененного деревьями и пронизанного горячими солнечными лучами ландшафта. Привлекательность его картин этого рода лежит прежде всего в их тонкой художественности исполнения, в важном, утонченном и широком письме, а также в чарах фантазии, переносящих парижскую театральную и светскую сутолоку в роскошный сказочно-фантастический ландшафт, в радостный, невинный мир грёз, где, при всей «галантности», нет ни малейшего места непристойности. Модные туалеты его фигур, им самим сочиненные согласно духу времени, создавали затем так называемые «моды Ватто». Родившийся в Валансьене, лишь незадолго до того отвоеванном Францией у Фландрии, Ватто по происхождению был валлонцем. В церквах его родного города было достаточно фламандских картин рубенсовской школы. Самого Рубенса он изучал, оставив мастерскую Жилло, в Люксембургском дворце, где находились картины Рубенса из цикла Медичи, а также в доме известного коллекционера Кроза, его покровителя. Несомненно, он познакомился здесь и с гравюрами рубенсовских «Са-

дов любви»; художественно-историческом отношении поучительно, что все знаменитые «галантные праздники» Ватто в сущности имеют своим прототипом этот «Сад любви». Ватто был тихий, болезненный человек, умерший таким же молодым, как Рафаэль. Счастье его лежало в фантастическом мире его искусства. О жанровых, ландшафтных и батальных картинах его школьной поры, обнаруживающих большей частью влияния фламандцев (Тенирса, Ван дер Мейлена), много сказать нельзя. Некоторые из них хранятся в Новом дворце в Потсдаме. Его декоративные эскизы, за исключением вышеупомянутых недостоверных «Обезьяньих клеток» в Шантильи, дошли до нас только в рисунках и гравюрах. Свое настоящее призвание он нашел, представив в 1717 г. в академию «приемную картину», давшую ему тотчас же звание «живописца галантных праздников». Эта прекрасная картина, «Прибытие на остров Киферу», сказочный остров любви, висящая теперь в Лувре, в то время как несколько пространенная реплика ее украшает берлинский Королевский дворец, показывает уже Ватто с его лучшей и наиболее своеобразной стороны. Удивительно органично вставлены группы нетерпеливо ждущих любовных пар в раму дивного солнечного ландшафта; как зачарованный лежит у берега озера, через которое ведет путь в обетованную страну любви, управляемый амурами корабль; на заднем плане высятся синие горы и манит воздушная, наполненная золотистым сиянием даль, в которой скрыта чудесная страна. Редкая гармония чисто живописных достоинств и истинной поэзии отличает это полотно. При взгляде на него вспоминается Рубенс, вспоминается Джорджоне; но в конце концов, это – Ватто и только Ватто, пленяющий нас здесь. Должны ли мы принять вслед за Доме, что эта картина воспроизводит балет, данный в 1713 г.? Самое

большее, что только идея картины зародилась у художника под впечатлением балета.



Рис. 207. «Прибытие на остров Киферу». Картина Ватто в Лувре

Среди других многочисленных картин Ватто, из которых 19 принадлежат германскому императору и находятся частью в Берлине, частью в Потсдаме, 10 хранятся в Лувре, 9 в галерее Уоллеса (Wallace Collection) в Лондоне, 6 в петербургском Эрмитаже и 2 в Дрездене, следует отличать театральные сцены, среди которых первое место занимает превосходный, написанный в натуральную величину «Жилье» в Лувре, французская и итальянская комедия в Берлине, «Арлекин и Коломбина», в галерее Уоллеса, от заимствованных непосредственно из жизни светских и жанровых картин; к последним принадлежат обе великолепные дрезденские картины, изображающие развлекающееся светское общество и любовный праздник в зелени. Внутреннюю обстановку в своих картинах Ватто изображал в крайне редких случаях. К этому разряду при-

надлежит его последняя известная картина, знаменитая вывеска крупного парижского продавца художественных произведений Жерсена, принадлежащая теперь германскому императору. Она рисует продавцов и покупателей в торговом помещении Жерсена с удивительной непосредственностью в наблюдении световых рефлексов и с в высшей степени индивидуальной обрисовкой высоких фигур.



Рис. 208. «Арлекин и Коломбина» Ватто в собрании Уоллеса в Лондоне

За свою короткую жизнь Ватто создал новое искусство, находившее в течение всего XVIII века многочисленных подражателей, ни разу не достигших, однако, его высоты. Из наиболее ранних последователей его Никола Ланкре (1690–1743), соученик Ватто по мастерской Жилло, производит впечатление слабого подражателя, а его ученик Жан Батист Жозеф Патер (1696–1736) приближается к своему учителю лишь в немногих удачнейших своих произведениях. Рядом с идеалистическим жанром Ватто Жан Симеон Шарден (1699–1779), воскрешая стремления братьев Ленеи, восстановил реалистическую жанровую живопись. О нем писали Гонкуры и леди Дильк, а в последнее время Дайо, Валья и Пилон. Его учитель, церковный живописец Пьер Жак Каз (Cazes; 1676–1754), ученик Бон Буллоия, едва ли имел большое влияние на его художественное развитие. Путем собственного наблюдения природы Шарден развился прежде всего в самого тонкого из французских живописцев мертвой природы. Широкой, мягкой и сочной кистью писал он мертвую природу всякого рода, всегда отличающуюся у него простотой и естественностью композиции и гармонией колорита. Его «Кухонные припасы» с поваром возбудили в 1728 г. в Париже такое восхищение, что за эту картину и «Плоды» того же года он был принят в академию со званием «живописца цветов, плодов и характерных сюжетов». Обе картины принадлежат Лувру. Присоединяя к своим кухням фигуру кухарки, он превращал их в жанровые картины из жизни парижских горожан. «Кухарка» (галереи Лихтенштейна, мюнхенской Пинакотеки), «Экономка» (Лувр), «Прачка» (Стокгольм), «Урок выпивания» (Лувр, Стокгольм), «Молитва перед обедом» (Лувр, Эрмитаж, Стокгольм), «Девушка, запечатывающая письма» (Потсдам) и «Девушка, читающая письмо» (Стокгольм), «Мать, одевающая ребенка»

(Стокгольм) составляют излюбленные сюжеты художника. Он почти никогда не пробует перенести спокойное состояние в действие. Женственному характеру века отвечает резкое предпочтение, оказываемое им простым женским фигурам. Мужчин изображал он крайне редко (к таким исключениям принадлежит «Рис. вальщик», один экземпляр которого находится у германского императора, другой в стокгольмском музее).



Рис. 209. «Молитва перед обедом».
Картина Жана Симеона Шардена в Лувре

Среди 30 луврских картин находятся 20 с мертвой натурой, одна среди стокгольмских. Пять картин с мертвой натурой, но ни одного жанра его кисти, принадлежат галерее Карлсруэ. Чистый, спокойный домашний мир, которым дышат картины Шардена, представляют полнейший контраст с возбуждением светской атмосферы в произведениях школы Ватто. Помещенные на простом фоне стены его изображения,

спокойно и всегда живописно выполненные, отличаются своей изящной холодной красочной гаммой. Его картины, однако, никто не примет за нидерландские. Это – подлинные французы XVIII века, как и создания Ватто; мир, в который они нас вводят, – иной, французский мир.

Под влиянием наполовину Ватто, наполовину Шардена также и Жан Франсуа де Труа, собственно исторический живописец, стал в довольно преклонном возрасте писать жанровые картины, домашнюю жизнь высших кругов общества, не в идеальном духе Ватто, а в реалистическом Шардена, но без силы и своеобразия этих мастеров. Примером можно привести его «Завтрак с устрицами» в Шантильи и «Любовное поручение» в собрании германского императора. Из учеников Лемуана, представлявших в «Салоне» 1737 г. живопись светлых тонов, на первом месте должен быть назван Шарль Жозеф Натуар (1700–1777), большие полотна которого мы оставим в стороне, чтобы отдать ему должное как живописцу рококо со светлым темпераментом, проявляющимся прежде всего в его грациозных сценах из жизни Психеи в верхних стенных панно одной из украшенных Боффраном комнат Отеля Субиз. Изобилующие амурчиками овальные картины его в Стокгольме, с историей любви Аполлона и Клитии, были написаны в 1745 г. для верхних панно дверей Королевского замка в Стокгольме. Светлый розовый тон он заимствовал у Лемуана; амурчики, которыми он украшает свои картины, сообщают им французскую грацию и веселость.

Творчество Франсуа Буше

Франсуа Буше был одним из наиболее известных французских живописцев, работавших с мифологическими и с жанровыми сюжетами. Несмотря на критику современников, он считается одним из основных представителей национального направления в живописи. Большую славу, чем Натуар, приобрел тремя годами более молодой соученик его по мастерской Лемуана, Франсуа Буше (1703–1770), в многочисленных, всегда декоративно задуманных, охватывающих все области сюжетов картинах и гравюрах которого отражаются с поразительной наглядностью известные внешние стороны французского характера XVIII века – жажда любви и жизненных наслаждений, отличающая общество, его страсть к забавам и пустым удовольствиям, его легкомыслие и поверхностность, «Живописец граций» показал своей эпохе, по выражению Андре Мишеля, ее изображение в зеркале, обвитом гирляндами из роз. Именно Буше, как ни превозносили его друзья, был ранее других, уже критикой Дидро, свергнут со своего пьедестала, чтобы затем почти в течение целого столетия быть отрицательным примером. Тот же Буше, вполне сын своего века и своего народа, был снова возвеличен художественной критикой последних пятидесяти лет (Гонкуры, Манц, Андре Мишель) и прославлен как наиболее французский мастер французского национального искусства. Там, где его картины, как в Лувре, Стокгольме и в галерее Уоллеса, висят среди шедевров других мастеров, нас всегда будет отталкивать их холодный, пустой, поверхностный замысел и выполнение. Но когда представляется случай видеть их, как декоративные произведения, на их настоящем месте, нельзя не восторгаться легкостью и грацией их композиции, группировкой фигур и

кипучей жизнью, наполняющей их. Амурчики, которых Буше частью рисовал и гравировал отдельно, ради них самих, занятыми различными грациозными фантастическими делами, частью разбрасывал по всем своим большим полотнам, придают его искусству одну из тех эллинистически-александрийских черт, которые всегда возвращаются в родственные по духу эпохи. Излюбленными сюжетами Буше были эротические похождения древнегреческих богов. Любовные приключения современного ему общества он изображал преимущественно в виде пастушеских идиллий: в модных костюмах. Он писал также жанровые картины из простого, мещанскою быта и ландшафты, не только как задние планы, но и ради них самих. Как раз эти ландшафты, как и нагая натура, писанная им большей частью по памяти, имеют в себе постоянно нечто поверхностное, гобеленное. О более глубоком проникновении в природу он заботился так же мало, как и об одухотворении ее искренним чувством. От более теплых красочных тонов своей юности он перешел в зрелые годы к тем розовым и голубым серебристым тонам, которые одно время пользовались любовью, под конец снова стали более красочными, но и более пестрыми, а вместе с тем и более жидкими и слабыми. Из декоративных картин Буше в стиле его эпохи сохранилось на месте лишь небольшое число. Некоторые его стенные и дверные панно 1738–1739 гг. еще можно видеть в Отеле Субиз (Archives nationales) в Париже, а четыре плафона с «Временами года» 1753 г. – в Зале Совета замка Фонтенбло. Большинство его картин, числом двадцать пять, находится в Лувре; из них характерна «Венера у Вулкана»; двадцать шестая луврская картина – «Аврора» на потолке зала рисунков. Двадцать две картины принадлежат галерее Уоллеса в Лондоне; из них некоторые составляли первоначально части общих декораций,

например обе знаменитые большие картины: «Восход солнца» и «Закат солнца», написанные для «Мануфактуры гобеленов». Третье по богатству собрание картин Буше находится в стокгольмском музее, «Триумф Венеры» которого принадлежит к числу наиболее зрелых произведений Буше. Однако у нас нет охоты особенно углубляться и перечислять его картины.



Рис. 210. «Венера и Вулкан». Картина Франсуа Буше в Лувре

О том, что это чисто французское направление находило последователей и любителей до самого начала XIX века, свидетельствуют два в своем роде значительных художника, Жан Батист Грёз (1725–1805), новые монографии о котором принадлежат перу Моклера и Марсея, и Жан Оноре Фрагонар (1732–1806), о

котором писали Порталис, Наке, Нолак, Дайо и Валья. Грёз учился живописи в Лионе, но развитием своего таланта обязан главным образом Парижу. Подобно Шардену, он известен прежде всего как живописец мещанского жанра, но в противоположность Шардену он не довольствовался передавать без всякой тенденции повседневные события с наивозможным живописным совершенством, а стремился, в духи Дидро, непомерно хвалившего его, и в духе современной ему мещанской драмы, восторгавшей его, изображать драматические и патетические события, всегда с обличительным или сентиментальным остроумием. Уже его первые, выставленные в 1755 г. в Париже картины, особенно «Отец семейства», читающий Библию, возбудили огромную сенсацию. Оригинал этой картины находится в собрании Бартольди-Делессер в Париже. К наиболее знаменитым произведениям его в этом роде, большей частью ясным по композиции и бойким, но лишенным особой красочной прелести письма, принадлежат «Обручение», «Отцовское проклятие», «Разбитый кувшин» и «Молочница» в Лувре, в котором к 1909 г. собралось уже двадцать три картины его кисти, «Разбитый кувшин» галереи Уоллеса в Лондоне, где находится двадцать одно произведение Грёза, «Утренняя молитва» в музее Монпелье, хранящем одиннадцать его картин, и «Паралитик» в Петербурге. Выше в живописном отношении, чем эти жанровые картины, стоят его полу-портретные, написанные в натуру бюсты и головки цветущих, грациозных, то плутовато-кокетливых, то наивных молодых девушек и детей, которые даже в Лувре и галерее Уоллеса составляют большинство его картин. Самой красивой из всех них считается «Девушка с собачкой» в музее г. Анжера. Неоспоримая живописная прелесть этих изображений несвободна, однако, от слащавости. Это типичные картины «для

публики», написанные на продажу, подобно столь многочисленным аналогичным произведениям XIX столетия.



Рис. 211. «Разбитый кувшин».
Картина Жана Батиста Греза в Лувре

Фрагонар был самым выдающимся учеником Буше, хотя на него также оказали влияние Ватто и Шарден. Он писал идеальные, мифологические и реалистические жанровые картины, пасторали и ландшафты, как и предшественники, но в конце столетия, как Ватто в на-

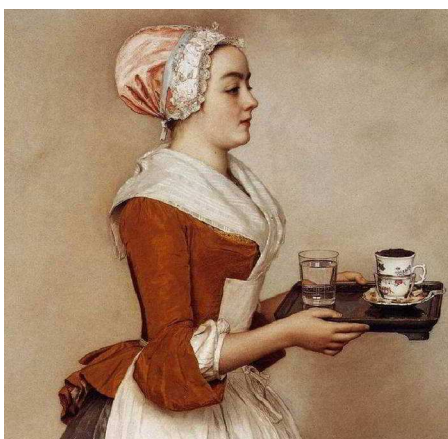
чале его, во всем, что бы он ни предпринимал, он прежде всего был живописцем, мастером с чарующей, очень смелой кистью, всегда нужными и вдохновенными красками, облакающими его нередко вольные сюжеты, набросанные крайне живым рисунком. Из тринадцати луврских картин, «Купальщицы» обнаруживают всю пылкость его художественной фантазии, «Любовное свидание» типично для всей его манеры, а девять картин галереи Уоллеса, из которых «Качели» воспроизведены гравюрой Делонэ, «Любовный источник» – гравюрой Реньо, показывают Фрагонара в его настоящей среде. Сам награвировал он, по подсчету Гонкуров, двадцать шесть листов, из них одиннадцать самостоятельных композиций, которые все дышат тем же духом и отличаются той же тонкой техникой, как и его картины. Большой известностью пользуются его рисунки к «Рассказам» Лафонтена Фрагонар принадлежит к художникам, пережившим свою славу и снова восстановленным в правах потомством.

Прочие выдающиеся французские живописцы

Во второй половине столетия во Франции работало множество крупных мастеров разнородных жанров. В последние годы XVIII века происходит отход от доминировавшего ранее стиля рококо и возвращение к классическим мотивам. Великие мастера национального французского направления, портретисты, пейзажисты, живописцы мертвой природы, животных и архитектуры, дали лучшее из того, что тогда было создано в этих областях во Франции. Специальные представители этих отраслей живописи не заслуживают особенно подробного рассмотрения. Пейзажисты Симон Матюрен Лантар (1729–1778), один из лучших, затем Жан Пиллеман (1727–1808), Лазарь Брюанде

(1150–1803) и Жан Луи де Марн (1754–1829) не шли далее традиций XVII века; а то новое, что давали художники, изображавшие либо мирные, полугородские, либо бурные береговые ландшафты и виды гаваней, как Адриан Манглар (1695–1760) и Клод Жозеф Верне (1714–1789), ограничивалось слишком внешним, поверхностным наблюдением природы, чтобы затронуть наше сердце. Такое же неглубокое впечатление производят и баталисты, из которых Шарль Парросель (1688–1752) занимал первенствующее положение в первой половине века, а Франсуа Казанова (1727–1802) и его ученик Филипп Жак Лутербур (1740–1813) во второй; архитектурные живописцы Юбер Робер (1733–1808), представленный в Лувре девятнадцатью картинами, довольно поверхностный, хотя и не лишенный известной привлекательности подражатель итальянцев. В области живописи животных и мертвой природы Франция обладала в XVIII веке в лице Жана Батиста Удри (1686–1755), ученика Ларжильера, незаурядным, бойким декоративным талантом, который, правда, не выдерживает сравнения по теплоте и силе с голландскими мастерами, жившими еще частью, как Ян Вееникс, в XVIII столетии, но тем не менее оставил ряд прекрасных картин и гравюр. Как высоко ценился Удри, показывают его восемь картин в Лувре, к которым следует присоединить восемь картин в стокгольмском и свыше сорока в шверинском музеях. Наконец, в области портретной живописи Франция вполне сохраняла в XVIII веке свою руководящую для континентальной Европы роль, хотя младшее поколение ее портретистов значительно уступает мастерам XVII века. Робер Турниэр (1668–1752), Жан Марк Натье (1685–1766; книга Нолака), Луи Токе (1696–1772), Жак Андре Жозеф Аве (1702–1766) и Франсуа Гюбер Друэ (1727–1775) были в своем роде недюжинные мастера,

жизненные портреты которых, воплощая в себе дух века, не обладают, однако, вечными ценностями, поднимающими их над уровнем времени. Художники, переселившиеся в Германию, Луи Сильвестр Младший (1675–1760), работавший в Дрездене, и Антуан Пен (1683–1757) в Берлине, обладавший самостоятельным художественным глазом и живописным чутьем, занимают почетное место в ряду лучших французских портретистов своего времени.



Шоколадница, – Жан Этьен Лиотар

Совершенно особое значение получила в то время во Франции пастель. Под руками Мориса-Кантена де Латура (1704–1788) пастель из нежной дамской работы превратилась в мужественное сильное искусство, следовавшее, как я выразился в другой моей книге, за натурой во все ее уголки, одинаково жизненно передавало тело и ткани и, что важнее всего, схватывало внутреннее существо изображаемых лиц. Как высоко в настоящее время снова ценится Латур, в свое время переписавший в Париже все, что только обладало

знатностью, именем или богатством, отражается уже в монографиях о нем Шанфлери, Демаза и Турнё. Подавляющее большинство его картин – восемьдесят семь номеров – принадлежит его родному городу Сен Кантену. Но он хорошо представлен также в Лувре и в Дрездене.

Соперник Латура, женевец (1704–1789), работавший почти во всех европейских столицах, а главным образом в Амстердаме, в Государственном музее которого находятся его двадцать четыре портрета пастелью, не равняется с ним ни в жизненной силе черт лица, ни в полноте экспрессии, и лишь из-за мягкой, деликатной манеры он принадлежал к любимейшим живописцам своего времени. Популярнейшая из картин Лиотара – светлая по тонам, свежо и опрятно исполненная «Венская шоколадница» дрезденской галереи. Его немногочисленные масляные картины находятся большей частью в частных собраниях. Корреджио был его идеалом. Биографию и оценку произведений Лиотара интересующиеся найдут в сочинениях Умбера (Humbert), Ревилио и Тиланюса. По своей легкой плавной манере замысла и письма к стилю XVIII века принадлежит и Элизабет Луиз Лебрэн, урожденная Виже (1755–1843), автобиография которой рисует нам ее живее, чем монография о ней Пилле. Смена мод целого столетия отразилась в ее портретах. При всех дворах Европы писала она коронованных особ, модных красавиц и знаменитых мужчин. Лучшие ее произведения находятся в Лувре, где из восьми картин ее кисти особенно восхищают ее оба автопортрета с дочерью. Если ей и не хватает личной силы характера и углубленной кисти истинного великого мастера, то все же ее портреты написаны всегда изящно и со вкусом; эти качества гарантируют и теперь успех у сильных мира сего. Затем наступает и для французской живописи пора псевдо-

классической реакции. Самый классический из французских классиков, Жак Луи Давид (1748–1825), с его соучениками Венсаном и Реньо, стоит высоко над парижским искусством первой четверти XIX столетия. Переходы его от одного стиля к другому изображены Фр. Бенуа. Для нас в этом отделе имеет значение учитель трех вышеназванных художников, граф Жозеф Мария Виэн (1716–1809), сам бывший учеником Натюара. Не столько из-за научного убеждения, сколько по своему темпераменту, Виэн отказался от манерного и аффектированного стиля своих современников, чтобы вернуться к натуральной простоте, которую он ничуть не отождествлял еще с антиком, и хотя, как показывают луврские картины, ему не хватало сил осуществить представлявшийся ему переворот, ученики его именно в нем видели художника поворота, каким он слыл. Первый его последователь, но не ученик, был Жан Франсуа Пейрон (1744–1814). Его «Погребение Мильтиада» (1782) в Лувре показывает, что он хотя и смотрел на антик сквозь очки Пуссена, но принадлежал к небольшому кружку тех, кто уже в XVIII веке сознательно вел борьбу с царившим «рококо».

II. Итальянское искусство XVIII века

1. Предварительные замечания. Итальянское зодчество XVIII века

Итальянская архитектура XVIII века

В XVIII веке в Италии барокко окончательно вытесняется классическими мотивами в архитектуре. В целом, эта область испытывает существенное французское влияние, иногда приводящее к заимствованиям стиля рококо. В силу специфики политического устройства Италии, искусство здесь развивается по-разному в разных городах. Прихоти легкокрылого стиля Людовика XVI были намечены, по крайней мере в виде возможностей, последними шагами развития итальянского барокко. Для возвращения к высокому ренессансу и к антику подавляющее большинство образцов находилось на итальянской почве, и даже в научной и критической подготовке этого поворота приняли деятельное участие такие итальянские ученые и художники, как Гори, Маффеи и Муратори, как Пиранези, Феа и Эннио Квирино Висконти. Решительные начинания и сочинения, преобразовавшие художественную жизнь их времени, исходили за исключением разве только публикаций Пиранези – по большей части от северных исследователей и мыслителей; вместе с тем решительные стилистические перемены произошли – за исключением, быть может, театральных построек и их декоративного убранства – не на итальянской, а на французской, английской и немецкой почве. В итальянской архитектуре XVIII века последние отпрыски барокко лишь в наиболее типичных случаях могут быть резко отделены от нового классицизма, который здесь редко заходит глубже Палладио; что же касается французского искусства рококо, то

влияние его на итальянской почве может быть указано лишь в отдельных архитектурных сооружениях, например в декорации зала палаццо Серра в Генуе, правда, исполненных французом Шарлем де Вальи и представляющих уже переход к стилю Людовика XVI, а также в великолепных залах Королевского дворца и Филармонического общества в Турине, принадлежащих еще наполовину итальянскому барокко. В общем, в итальянском зодчестве XVIII века, с самого начала почти совершенно избегавшего извилистых линий, свойственных Борромини или Гварини, совершается медленный процесс перерождения, приводящий постепенно к умеренному, иногда еще живописному, но чаще всего сухому классицизму. В крупных церковных и светских архитектурных задачах и в XVIII веке не было недостатка почти ни в одном итальянском городе.



Рис. 212. Церковь Сан-Джованни Латеранского собора в Риме, построенная Алессандро Галилеи

Уже в самом Риме нас встречает целый ряд величественных церковных и дворцовых фасадов, широких лестниц и фонтанов XVIII века. Празднично нарядный, созданный словно из одного куска травертинского камня в 1734 г. флорентийцем Алессандро Галилеи (1691–1737) фасад Латеранского собора, два яруса галерей которого, с полуциркульными арками вверху, связаны одним рядом коринфских колонн и пилястров, едва ли еще заслуживает наименования барокко. Так как Галилеи жил некоторое время в Англии, то Гурлитт даже допускает в этом фасаде влияние школы Рена. Его прямые линии Галилеи сохранил и в фасаде церкви Сан Джованни де Фиорентини, с двумя рядами корректных коринфских колонн и пилястров. Но самой удачной римской постройкой этого мастера должна быть признана капелла Корсики в Латеране: греческий крест в плане, с благородным куполом над средокрестием и коробовыми сводами в изящных кассетах, во всех ее деталях чистый отзвук золотого XVI века. Снова ближе к барокко – фасад церкви Санта Мария Маджоре, сооруженный в 1743 г. флорентийцем Фердинандо Фуга (1699–1744), с мощными арочными пролетами верхнего этажа, а также палаццо делла Консульты (1747) того же архитектора, двор которого имеет лишь ложные перспективные аркады, и палаццо Корсики в Риме, славящийся красивыми настоящими аркадами своего двора и великолепной лестницей. В духе барокко, с легкой примесью классицизма, разбита и построена также обширная вилла Альбани, создание Карло Маркионне, и, несмотря на позднее время возникновения (1780), сооруженный Козимо Морелли (ум. в 1812 г.) треугольный палаццо Браски, частный дворец папы Пия VI, с роскошной лестницей. Церковь Санта Мария дель Приорато (Приорато ди Мальта) на Авентинском холме, выстроенная Джованни Баттиста Пиранези

(1720–1778), издателем римских развалин и эскизов каминов, в которых Шефер видит основы с стиля ампир, представляет собой еще один пример «изумительно двусторонней», как выражается Буркгардт в своем «Чичероне», постройки, стоящей на границе между барокко и классицизмом.



Рис. 213. Фонтан Треви в Риме работы Николо Сальви

Из лестниц Рима здесь должна быть названа знаменитая «испанская лестница» с ее довольно запутанно, но живописно переходящими друг в друга уступами и перилами. Это художественное и красивое сооружение было выполнено между 1721–1728 гг. Алессандро Спекки и Франческо де Санктис. Из римских фонтанов к ним примыкает незабвенный, широко и свободно развернутый на фасаде палаццо Поли, богатый живописными эффектами света и тени и изобильно украшенный скульптурами фонтан Треви (1735–1762) – лучшее произведение римского архитектора Николо Сальви (р. около 1699 г., ум. в 1751 г.), которого Маньи

называет «Рембрандтом архитектуры». Без испанской лестницы и фонтана Треви, еще исполненных в духе римского барокко, Рим не был бы Римом.



Рис. 214. Зала в виде греческого креста в Ватикане, построенная Микель Анджело Симонетти

Настоящий подражающий антику стиль ввел в вечном городе лишь Микель Анджело Симонетти. Залы Ватиканского музея, возведенные им при папе Пие VI, именно Круглый зал (*ala Rotunda*) и зал в форме греческого креста (*Sala a croce greca*), показывает действительно поворот в стиле. Старше всех этих римских мастеров был Филиппо Ювара из Мессины (1685–1736), работавший на севере и на юге Италии, главным же образом в Турине. Несомненно, находясь под влиянием французов, он был здесь представителем, в противоположность субъективному барокко Гварини, более спокойного и ясного переходного стиля, напоминающего в его работах то Палладио, то французский классицизм, а иногда даже и рококо.



Рис. 215. Церковь Суперга в Турине, построенная Филиппо Ювара

В Турине Ювара выполнил в 1713 г. в духе умеренного барокко палатцо Мадама, несколько позже прелестные овальные церкви Санта Кристина и Санта Кроче, равно как светски грациозную церковь Санта Мария дель Кармине, в окрестностях Турина – замок Ступиниджи, знаменитый своим удивительным, вероятно принадлежащим французу Боффрану, планом и своей великолепной архитектурой в стиле итальянского барокко, и, наконец, стоящую на высокой горе величественную церковь Суперга (1717–1731). К церкви, внутри восьмиугольной, снаружи круглой центральной формы, известной великолепным куполом, он пристроил спереди далеко выступающий римско-коринфский притвор, увенчанный классическим фронтоном; все здание в целом представляет собой довольно холодную смесь мотивов римского высокого ренессанса, переживания барокко и придатков в античном духе. К постройкам Ювары в Мадриде, где он умер, мы еще

вернемся. В Неаполе переход от барокко к классицизму представляет ученик Ювары, Луиджи Ванвителли (1700–1773), сын нидерландского перспективного живописца Каспара ван Вителя. Его церковь Санта Аннунциата (нач. в 1760 г.), великолепная мраморная колонная постройка, фасад которой внизу расчленен в ионическом, а вверху в коринфском стиле, имеет еще типичные извилистые линии барокко. Наоборот, в его огромном Королевском замке в Козерте использованы, особенно в саду, французские мотивы. Середину здания составляет талантливо спланированный восьмигранник, классические пилястры оживляют длинные флигеля и обширные дворы. Болонья также имела способных архитекторов; из них Альфонсо Торреджани выполнил огромный фасад церкви Сан Пьетро (1748), хотя и в прямых линиях, но все же беспокойно, а в дворцовых фасадах, в палаццо Рускони и палаццо Альдоврандини (1748–1753), в извилистых отдельных линиях и беспокойном нагромождении мотивов он дал доступ самым причудливым затеям барокко, в то время как Карло Франческо Дотти придал своей расположенной на высоте церкви Сан Лука (1731–1739) снаружи довольно грубый, рассчитанный на дальнейшее расстояние овал, а внутри богатую и органическую разделку, отличающую также его дворцы, например в палаццо Агукки (1740), состоящую из пилястров с квадратными плитами. Лишь Анджело Вентуроли (1749–1820) является нам в своих лучших болонских сооружениях, например лестнице палаццо Эрколани с портиками вокруг, последователем классицизма в духе Палладио. В Милане работал уже затронутый духом классицизма ученик Ванвителли, Джузеппе Пьермари-ни (1736–1808), соорудивший здесь ряд сухих, но нелишенных гармоничности крупных построек, каковы палаццо Бельджойозо и знаменитый театр дела Скала,

в Монце красивую виллу Реале, а в Павии руководивший перестройкой университета, славного своими 300 гранитными колоннами. Еще более строгим и холодным последователем классицизма является Симоне Кантони (1736–1818), исполнивший благородный белый мраморный фасад дворца дождей в Генуе, в 1794 г. палаццо Сербеллони Буска в Милане. Виченца все еще находилась под влиянием классического позднего ренессанса великого Палладио. Так, Оттоне Кальдерари (1730–1803) дал в своем великолепном палаццо Корделлина (1776), дорический нижний этаж которого, украшенный обделанными рустикой окнами, несет изящный ионический верхний этаж, произведение, вполне пропитанное духом Палладио; в подобном же направлении работал в Вероне Алессандро Помпеи, таможня (1758) и Музей надписей которого изобличают стремление к классической чистоте форм. Доменико Росси (ум. в 1742 г.) продолжал в Венеции традиции барокко и направление Лонгена. Ему принадлежат вычурный фасад церкви св. Евстахия и пышный палаццо Корнер дела Реджина. Его племянник Томмазо Теманца (1705–1789) воплощал в таких постройках, как круглая церковь, св. Магдалины, классицизм второй половины XVIII века, находивший удовлетворение в холодном подражании античным орденам колонн. Каким влиянием пользовалась итальянская архитектура еще в XVIII веке, показывают ее проявления в соседних странах. Итальянские зодчие работали даже во Франции и в Испании и, как мы увидим, преобладали в России и часто в Германии. Итальянское искусство не ограничивалось в своем распространении только морем и Альпами.

2. Итальянское ваяние XVIII века

Итальянская скульптура XVIII века

До середины столетия в Италии продолжал господствовать стиль Бернини, во второй половине века уступивший место классицизму. Развитие шло быстрее в отдельных областях, в частности в групповых скульптурных портретах. Стиль Микеланджело царил в итальянской скульптуре в течение одного столетия, но искусство Бернини поработило ее на целых полтора столетия. До Кановы лишь отдельные скульпторы делали усилия вырваться из уз этого утрированного, частью напыщенного, частью переутонченного модного искусства. Замысел и передача форм человеческого тела становились все более поверхностными, их движения все более возбужденными, одежды все более развешанными. Все с большей неприятной навязчивостью выступают из поверхности стен над гробницами и алтарями пластически изваянные облака, на которых неустойчиво стоят обитатели неба, или мраморные завеси, вздуваемые ветром; все более стираются границы между живописью, рельефным искусством и статуарной пластикой. Непринужденное и легкое преодоление величайших трудностей было неременным условием одобрения художников и знатоков. Следует указать, тем не менее, произведения римлянина Пьетро Браччи (1700–1773). Его мраморная гробница Бенедикта XIV в соборе св. Петра, представляющая этого простого рассудительного папу в театральной патетической позе, с развивающимися одеждами, среди аллегорических фигур Мудрости и Бескорыстия, производит еще более безотрадное впечатление, чем пышный памятник Марии Клементины Собеской-Стюарт (1735) в том же соборе, все же красноречиво отражающей любовь к роскоши и техническое мастер-

ство того времени. Его статуя Океана, увенчивающая фонтан Треви, несмотря на театральность позы, так хорошо дополняет ансамбль, что без нее впечатление не было бы полным. Как далеко заходила тогда техническая изощренность в обработке одежды, облаков и прочих частностей, показывает огромный памятник дождей Бертуччи и Сильвестро Вальер в церкви Санти Джованни э Паоло в Венеции, скульптуры которого, согласно Маньи, изваял Джованни Бонацца, далее — исполненный Джироламо Тиччати Апофеоз Иоанна Крестителя на главном алтаре Флорентийского баптистерия (1732), заклеянный Бургардом «низшей степенью вырождения»; с полной наглядностью показывают это также считающиеся чудом своего рода скульптуры в церкви Санта Мария дела Пьета деи Сангри в Неаполе: «Мертвый Христос» работы Джузеппе Саммартино (1720–1793), «Целомудрие» работы Антонио Коррадини (ум. в 1752 г.), формы тела которых просвечивают сквозь прозрачные одежды, и «Дезиньяно», т. е. освобождение Раймондо ди Сангро из опутывающей его (мраморной) сети, работы Квейроло. Наряду с подобными ухищрениями раскрашенные деревянные и гипсовые группы, исполненные около 1700 г. генуэзцем Маральяно для алтарей в церквях Санта Аннунциата, Сан Стефано и Санта Мария дела Паче в Генуе, являются полными свежей жизни и непосредственного чувства. Классицизм второй половины XVIII века пробивал себе путь в итальянской скульптуре против господствовавшего течения лишь крайне медленно и нерешительно. Следует упомянуть, разве только как предшественника Кановы, Джузеппе Франки из Карарры (1730–1800), ставшего во главе основанной Марией Терезией в 1776 г. в Милане академии художеств и давшего ряд учеников, произведения которых очень холодны и академичны.

Творчество Антонио Кановы

Почти одиноко на вершине этого переходного времени стоит Канова, искусство которого еще Чиконьяра в своей «Истории итальянской скульптуры» изображает как ее высшую ступень. Канова принадлежит к числу наиболее одаренных скульпторов мира, это вне сомнения. Однако его намеренное подражание антику, причем он еще не так ясно, как позднее школа Торвальдсена, различал греческий антик от римского, делает его слишком зависимым от эстетических теорий времени, чтобы ему можно было отвести место в ряду величайших мастеров всех времен. Большинству его произведений недостает истинной свежести и непосредственности. Все они поражают, но лишь немногие доставляют настоящую художественную радость. Родился Антонио Канова (1757–1822; лучшая книга о нем написана Альфредом Готтгольдом Мейером) в Поссано близ Бассано; скульптурную технику он изучил главным образом под руководством Джузеппе Торретти, весьма занятого дюжинного мастера времени упадка, взявшего его с собой в Венецию. Себе самому он был обязан почти всем. Его первое крупное произведение, мраморная группа «Дедал и Икар», выставленная в 1779 г. в Венеции, находится теперь в тамошней академии. Уже в этом произведении сказывается полный разрыв с берниниевским стилем и поворот еще в большей степени в сторону природы, чем в сторону антика. Молодого мастера неудержимо потянуло затем в Рим, где немецкий живописец Антон Рафаэль Менгс (1728–1779) и немецкий археолог Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) давно уже подготовили почву для неоклассицизма. В духе винкельмановского сочинения о подражании греческим произведениям Канова изваял здесь своего «Тезея, победителя Минотавра» (1785), те-

перь в венском Придворном музее. Эта мраморная группа возбудила тогда настоящую сенсацию, и, действительно, она чище по формам и строже по пропорциям, чем какая-либо более ранняя скульптура XVIII века. Это произведение доставило Канове заказ на гробницу папы Климента XIV для церкви св. Апостолов в Риме (1787); папа сидит наверху на престоле с протянутой для благословения правой рукой, в то время как слева склоняется над гробом Умеренность, а справа, против нее, сидит Кротость. Памятник показывает уже полный переворот в традициях итальянской скульптурной пластики того времени. Новизна лежит в простоте и натуральности всей композиции и каждой отдельной фигуры. Еще более удался Канове надгробный монумент Климента XIII в соборе св. Петра в Риме, оконченный в 1792 г. Папа изображен молящимся на коленях над саркофагом, подле которого слева стоит «прямая как свеча» сурово целомудренная, но тяжелая фигура «Веры», а справа, в ногах саркофага, сидит в изящной позе гибкая юношеская фигура мечтательно опершегося на свой опущенный факел Гения смерти. Два великолепных лежащих льва охраняют вход во врата смерти. Полный монументального спокойствия, как бы высеченный из одного куска этот памятник казался новым художественным откровением. Из отдельных скульптур, выполненных Кановой между 1785 и 1795 гг., знаменитая, с сильным внешним и душевным оживлением мраморная группа «Амур и Психея» представляет крылатого бога любви в тот момент, когда он, склонясь сзади над упавшей навзничь Психеей, целует ее в губы. Единственно в своем роде по красоте движение обеих пар рук, которыми стройные юные фигуры обвивают друг друга. Один экземпляр этой прекрасной группы находится в Лувре, другой в вилла Карлотта, в Каденаббии, на озере Комо. Еще раз, но в более спо-

койном замысле, Канова изобразил Амура и Психею стоящими рядом, прислонясь плечом к плечу, смотрящими на пойманную бабочку. И эта мраморная группа принадлежит Лувру. В 1796 г. последовала цветущая Геба берлинской Национальной галереи. Эти образы юношеской нежности и женственной грации лежали, очевидно, художнику ближе к сердцу, чем изображения мужественной силы и напряженной страсти, каковы его бурная по движению мраморная группа «Геркулес и Лихас» в палатце Торлония в Риме или же надутые и ходульные фигуры атлетов Кривга и Дамоксена Ватиканского музея. Наоборот, великолепная мраморная статуя Персея, держащего в опущенной правой руке меч, а в поднятой левой – голову медузы (1800), в том же музее, принадлежит, несмотря на очевидное подражание Аполлону Бельведерскому, к наиболее привлекательным произведениям Кановы. Особое место занимают его героические идеальные портреты, возникшие в первом десятилетии XIX века в Париже, куда Канову привлек Наполеон. Они уже стоят под знаком «стиля ампир». Сам Наполеон в виде нагого героя «ахилловского» типа! Мраморная статуя, не снискавшая одобрения императора, исчезла, бронзовая реплика ее 1810 г. украшает двор миланской Бреры. Сестра Наполеона, Полина Боргезе, в виде Венеры! Эта полулежащая строгая, холодная фигура не столь классической, сколько ложно классической красоты, принадлежит галерее Боргезе в Риме. Памятник эрцгерцогини Марии Кристины, поставленный в 1805 г. в Августинской церкви в Вене, не совсем органично соединяет надгробную пирамиду с приближающимися к ней фигурами, правда мастерски изваянными и красивыми в движениях. Прост, величествен и выразителен, наконец, памятник поэту Альфиери с грустящей Италией в церкви Санта Кроче во Флоренции. Поздние идеаль-

ные фигуры Кановы, знаменитая «Итальянская Венера» (1805) в палаццо Питти, женственно нежный Парис мюнхенской Глиптотеки и портреты: Марии Луизы, изображенной в виде Юноны, сидящей на троне в принужденно-натянутой позе, в Пинакотеке Пармы, или глубоко одухотворенного молящегося Пия VI в соборе св. Петра в Риме, не указывают на дальнейшие шаги в развитии его таланта. К числу последних произведений Кановы принадлежит слабоватая бронзовая группа «Пьета» в церкви св. Троицы в его родном городе Поссаньо, где в «музее Кановы» хранится большое число его моделей. Каким бы смелым новатором ни был Канова для своего века, он все еще во многом был связан старой традицией; и хотя он скорее лишь инстинктивно чувствовал, чем вполне постигал вечную красоту античного искусства, он все же умел даже его бледным подобием удовлетворить вкусу лучших ценителей своего времени.

3. Итальянская живопись XVIII века

Общий обзор развития живописи

В XVIII веке итальянская живопись теряет свои позиции и влияние на прочие страны. Итальянские художники испытывают сильное французское влияние. Дольше всего оригинальные стили сохраняются в Венеции, где работают многие выдающиеся мастера этой эпохи. Итальянская живопись вполне изжила себя в течение XVIII века. Выше нами уже назван ряд искусных, сознательно преследовавших свои цели, владевших декоративными линиями и красочными построениями, страстных по темпераменту, но не особенно глубоких художников, повсюду обозначивших переход от XVII к XVIII столетию. В числе их находятся Лука Джордано (1632–1705) и его прославленный

ученик Франческо Солимена (1657–1747), сообщившие новый блеск неаполитанской школе, Карло Маратта (1625–1713) и его ученик Джузеппе Кьяри (1654–1727), своими вялыми формами и светлыми красками показывающие упадок римской школы, граф Карло Чиньяни (1628–1719) и его ученик Марко Антонио Франческени (1648–1729), раздувшие еще раз пламя болонской школы. Проследить все эти школы до последних проявлений их жизни было бы бездельно. Вне Венеции, которая одна еще продолжала думать и чувствовать в красках, выдвинулись немногие художественные индивидуальности. Число известных нам художников и сохранившихся потолочных, стенных алтарных и станковых картин громадно, но лишь немногие из них, опять-таки за исключением венецианцев, заслуживают упоминания. В известном смысле художественной индивидуальностью обладал архитектурный живописец Джованни Паоло Панини (1691–1764); приглашенный театральным живописцем в Париж, но вернувшись оттуда в Рим, он усвоил себе и превзошел все, чего достигли в XVII столетии его римские предшественники в области архитектурной живописи, как Оттавио Вивиани и Вивиано Кодагора. Ясно, твердо, уверенно, одинаково пленительно в архитектурном и живописном отношениях, изображал он свои руины с их ясными ландшафтными далями и красочными фигурными группами. Лучшие из его картин можно видеть в Лувре и в мадридском музее.



Рис. 216. «Кающаяся Магдалина». Картина Помпео Батони в Королевской Дрезденской галерее

Лишь с известным колебанием называем мы здесь имена пейзажистов в собственном смысле, как Андреа Лукателли (ум. в 1741 г.), продолжавшего насаждать в Риме разжиженный стиль Дюге, Франческо Цукарелли (1702–1788), писавшего в Венеции и в Англии пестрые, внешне декоративные ландшафты, и Алессандро Маньяско (1681–1747), смешиваемого иногда с Сальватором Розой и выполнившего в Милане и в Генуе ряд эффектных, написанных в небрежной и широкой манере ландшафтов. Не без колебания называем мы даже имена популярных в свое время исторических живописцев, как Франческо Тревизани (1656–1746), уроженца северной Италии, превратившегося в Риме в угодливого эклектика, Антонио Каваллуччи (1752–1795), старавшегося сочетать рисунок Гвидо Рени с колоритом Корреджо, и Себастиано Конка (1676–1764), ученика Солимены, который тщетно пытался в Риме, как показывают уже его «Волхвы перед Иродом» дрезденской галереи, стряхнуть с себя путы рутини. Но

Конка стремился, по крайней мере, подготовить поворот к новому среди своих учеников, и в его римской мастерской находился Помпео Батони из Лукки (1708–1787; книга Бенальо), первый итальянский живописец, под влиянием идей Винкельмана и Менгса взявший себе за образец Рафаэля, античное искусство и природу; и хотя он в действительности, подобно Менгсу, которого мы оставляем немецкой школе, стал лишь искусным эклектиком, сначала присягнувшим на верность Рафаэлю и Корреджо, но задетым также и духом французской живописи рококо, он все же выделяется из ряда своих итальянских современников, как новое и особняком стоящее явление. Его формы кажутся нам холодными и академичными, его цветущий колорит с прозрачной светотенью – намеренным и рассчитанным. Но как раз его слащавость делает его до сих пор одним из любимцев толпы. Наибольшими внутренними достоинствами отличаются его ранние картины, за престольный образ главного алтаря церкви Санти Чельзо э Джулиано в Риме, с изображением Христа в облаках с четырьмя святыми, и обе известные картины Дрезденской галереи: отдыхающий в пустыне Креститель и кающаяся Магдалина, еще и теперь принадлежащая к числу наиболее часто копируемых картин. К наиболее отрадным произведениям Батони относятся его портреты, двойной портрет императора Иосифа II и герцога тосканского Леопольда (1769) в венском Придворном музее, его автопортрет (1765) и портрет курфюрста Карла Теодора (1775) мюнхенской Пинакоteki.

Венецианская живопись

Наряду с этим общенациональным движением венецианская живопись идет по-прежнему своими собственными путями, на которых мы встречаем

первоклассных декоративных фигурных живописцев, живописцев городских видов, впервые наделяющих этот род искусства всеми живописными чарами, а также портретных и жанровых живописцев, соперничающих в этих областях с художниками севера. Мягкая, искрящаяся светом атмосфера «города лагун» спустилась еще раз на его живопись, и остаток бывшего богатства и былой венецианской склонности к пышным празднествам оказался еще достаточно сильным, чтобы сохранить венецианскому искусству его старое настроение. Правда, и в Венеции в переходное время от XVII к XVIII веку было достаточно живописцев, устало и вяло шедших за общей художественной модой, у которых мы не найдем специально венецианских живописных достоинств. Мы имеем в виду таких художников, как Андреа Челести (1639–1706), Антонио Беллуччи (1659–1715), Себастьяно Риччи (1659–1734), Антонио Молилари (1665–1727), в слабых сторонах которых нас убеждают их картины дрезденской галереи, а также живописцев, как Антонио Балестра (1666–1740) и Грегорио Ладзарини (1655–1740), которых мы должны назвать ради их учеников. Первый, при котором венецианская фигурная живопись стала возвращаться к прежним заветам, был Джованни Баттиста Пьяццетта (1682–1754), перешедший из школы Молилари в Венеции в болонскую школу Джузеппе Мария Креспи, реалист и приверженец темных теней. С самого начала он принадлежал к числу «*tenebrosi*». Его прозвали даже венецианским Караваджо. Темным теням он противопоставлял, однако, светлые, широкие, яркие блики и умел в то же время придать своим картинам значительную долю колоритной красочности. «Усекновение главы Иоанна Крестителя» в церкви СантАнтонио (иль Санто) в Падуе, «Распятие» в соборе Тревизо, свежий, юный «Знаменосец» дрезденской галереи характеризуют его сильную, декоративную, не лишенную художественной прелести

манеру. «Апофеоз св. Доминика» в капелле имени этого святого в церкви Санти Джованни э Паоло в Венеции возник, быть может, уже при участии Тьеполо. К последователям, а вероятно и к ученикам Пьяцетты принадлежал Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770), в котором наше время признает не только бесспорно самого крупного мастера венецианской живописи XVIII века, но и вообще одного из величайших живописцев всех времен. В этом новом освещении он является нам в работах Бюиссона, Шенневьера, Гельтофа, Лейтшуга, Мейснера, Модерна, Мольменти и Зака. После лет ученичества в мастерской вышеупомянутого Грегори Ладзарини, скучного «венецианского Рафаэля», он испытал сначала длительное влияние Пьяцетты, а затем развивался дальше, главным образом на произведениях Паоло Веронезе, усвоив себе, между прочим, его страсти к великолепным портикам, как месту действия изображаемых событий, и к балконам с балюстрадами, с которых смотрят вниз зрители. Светлые, но полнозвучные аккорды форм и красок и свежие, выхваченные из жизни фигуры переднего плана характеризуют его создания. Тьеполо был прежде всего декоративным талантом и перворазрядным живописцем, и только; но он умел вместе с тем одухотворять дуновением внутренней жизни свои грандиозные плафонные, стенные и мольбертовые картины, светлым красочным аккордам которых часто соответствует широкий ритм его линий. Воздух и свет в такой же мере жизненные элементы его искусства, как и главные поверхности огромных плафонных картин с набросанными лишь у краев группами фигур, связанных друг с другом и удержанных здесь для того, чтобы оставить свободным пустое по краям, напоенное светом воздушное пространство, в котором лишь кое-где попадаются отдельные, словно заблудившиеся фигуры.



Рис. 217. «Мучение Св. Агаты». Картина Джованни Баттиста Тьеполо в музее короля Фридриха в Берлине

С поразительной легкостью, как бы шутя, умел он также в короткий срок заполнять самые обширные плоскости композициями со множеством фигур, и именно эти «современные» качества его искусства снова пробудили к новой жизни в наши дни его быстро утвердившуюся мировую славу. Превосходные, еще юношеские свежие стенные и потолочные фрески Тьеполо в архиепископском дворце в Удине возникли

в 1732–1733 гг.; одновременно с ними возникла написанная на полотне, некоторыми неосновательно приписываемая более раннему периоду «Свадьба Нептуна с Венецией», в зале «четырех дверей» Дворца дождей в Венеции; в 1733 г. последовала роскошная декорация капеллы Коллеони в Бергамо, в 1737 г. ряд великолепных фресок в двенадцати комнатах виллы Вальмарана в Виченце, которым Мольменти посвятил специальное сочинение.



Рис. 218. «Пир Клеопатры». Фреска Джованни Баттиста в palazzo Лабиа в Венеции.

Между 1740 и 1743 гг. Тьеполо написал вдохновенно-жизненный апофеоз Симона Стока (святой римско-католической церкви, генерал кармелитского ордена (1164 до 1265). – Прим. перев.) на потолке Скуола дель Кармине, в 1743–1744 гг. знаменитый плафон в нефе церкви босоногих францисканцев (Льви-Скальци) в Венеции, блестящий светлой красочной фантазией, свойственной ему, изображающий перенесение дома Богородицы в Лорето, в 1747 г. три колоритных плафона и более колоритный главный запрестольный образ церкви Санта Мария дель Розарио в Венеции.

Из отдельных масляных картин, написанных Тьеполо в период времени до 1750 г., «Святое Семейство» 1732 г., теперь в ризнице собора св. Марка в Венеции, своим довольно тяжелым колоритом еще напоминает Пьяццетту. Светлее и красочнее уже св. Агата берлинского музея (1735). Густыми, насыщенными красками отличаются «Святая беседа» («Santa conversazione») 1739 г. в Будапеште, дивная св. Екатерина 1746 г. в Вене и глубоко прочувствованный, богатый и мягкий по формам и краскам св. Патрикий 1750 г. в городском музее Падуи. В 1750 г. последовало приглашение Тьеполо в Вюрцбург. Здесь между 1750 и 1753 гг. возникли его поразительные фрески архиепископского дворца. Сколько силы во вдохновенных формах и красках потолочных фресок главной лестницы, изображающих Олимп и четыре части света! Сколько оригинальности и нарядности в композиции фресок из жизни Фридриха Барбароссы в Императорском зале! Как пламенны и жизненны алтарные образы Вознесения на небо Богородицы и Падения ангелов в домово́й церкви! Вернувшись в Италию, Тьеполо выполнил в 1754–1755 гг. свои последние большие венецианские церковные росписи – три фрески, изображающие «Победу веры», в церкви Санта Мария дела Пьета, а в 1757 г. свои

знаменитые фрески потолка и стен в палаццо Лабиа: на потолке большого зала – «Торжество гения над временем», на стенах – «Пир Клеопатры» и «Отплытие Антония и Клеопатры», другие изображения в прочих залах, все это выполнено с прозрачной ясностью форм и красочным блеском, показывающими мастера на высоте его таланта. Около 1761 г. Тьеполо был призван в Мадрид, куда прибыл в июне 1762 г. вместе со своими сыновьями Джованни Доменико и Лоренцо, помогавшими ему уже в Италии и в Вюрцбурге. Здесь ожидали его огромные задачи. Большой тронный зал мадридского замка он украсил в 1762–1764 гг. гигантской картиной, прославляющей «силу, величие и церковность» испанской монархии. В аванзале он написал в 1765–1766 гг. на потолке «Апофеоз Испании», в зале лейб-гвардии – знаменитую «Кузницу Вулкана». Но самая прекрасная отдельная картина последних лет жизни Тьеполо – «Св. Иаков на коне», в будапештском музее. Ничего внутренне и внешне более жизненного он не писал ранее. Из легких и уверенных по штриху, богатых по тонам гравюр Тьеполо, сопоставленных Мольменти, мы можем здесь лишь упомянуть 10 листов «Capricci» и 24 листа «Scherzi di fantasia», зажегших впоследствии творческую фантазию великого испанца Гойи.

2. Последователи и современники

Тьеполо

После Тьеполо множество выдающихся венецианских живописцев работает в различных жанрах: это архитектурная живопись, ландшафтная живопись, а также самостоятельный жанр перспективной живописи. Тем не менее, к концу столетия Италия теряет свои позиции в мировом искусстве. Сыновья Джованни Баттиста Тьеполо, Джованни Доменико (р. около 1726, ум. в 1795 г.) и Лоренцо Тьеполо (р. в 1728 г.), шли, как жи-

вописцы и граверы, по стопам своего отца. У них, однако, не было таланта для самостоятельного дальнейшего развития его искусства. Другими путями пошли некоторые ученики Антонио Балестры. Джузеппе Ногари (1699–1763) использовал в своих портретах и портретоподобных полуфигурах, помимо болонских, по-видимому, также северные, далее голландские художественные мотивы. Граф Пьетро Ротари (1707–1762), умерший в Петербурге русским придворным живописцем, в больших алтарных картинах является более слабым эклектиком, чем в бледных по колориту, но тонко прочувствованных портретах. С обоими мастерами знакомит нас дрезденская галерея. К популярнейшим, прославленным дворами и академиями художникам времени принадлежала Розальба Карриера (1675–1757), которой посвящено исследование Маламани. В ее руках поднялась на совершенно неожиданную высоту живопись пастелью. Последователем ее на этом поприще, как мы видели, был даже знаменитый француз Латур. Легки, бойки, изящно грациозны ее бледные по краскам, но выразительные по передаче портреты и аллегорические полуфигуры, которых в одной дрезденской галерее сохранилось 175. Сильный успех имела она также как миниатюристка. Все ее искусство, однако, по своему характеру скорее французское, чем итальянское. Настоящим венецианцем, наоборот, был портретист и живописец народного жанра Пьетро Лонги (1702–1762). Его портреты, например мужской в Лондоне, женский в Дрездене, отличаются непосредственностью, с которой схвачены лица и одежда. Единственные в своем роде его часто слегка саркастические уличные и домашние сцены, с их маленькими фигурками, и хотя он не колорист в венецианском или в голландском смысле, но достигает нередко ярких эффектов живописи и рисунка. Уже его жанры в вене-

цианской академии, например «За туалетом», «Ганц-мейстер», «Учитель музыки», «Аптекарь», «Шарлатан», и его картины лондонской Национальной галереи, как-то: «Домашняя сцена», «Прорицатель будущего», «Носорог», показывают, как новы были задачи, которые он себе ставил, и как самостоятельно он с ними справлялся.



Рис. 219. «Носорог». Картина Пьетро Лонги в Лондонской Национальной галерее

Наконец, венецианская ландшафтная живопись XVIII века! Марко Риччи (1679–1729), ученик своего

дяди Себастиано Риччи, мог бы, правда, так же свободно быть болонцем или миланцем, как и венецианцем. Его содержательные, несколько тяжелые декоративные ландшафты находятся в достаточном количестве в дрезденской галерее. Кровными венецианцами были живописцы городских видов, достигшие совершенства в своей специальности. Эту живопись «видов» или «перспективную» живопись следует отличать от архитектурной живописи театральных декораций, которая нашла свое лучшее выражение в картинах Панини. Она была введена в Риме и в Неаполе Каспером ван Вителем или Ванвители (1647–1736), уроженцем Утрехта. Его небольшие, написанные довольно сухо акварелью городские виды едва ли могли иметь влияние на развитие венецианской живописи этого рода. Первый представитель ее в Венеции, Лука Карлеварис (1665–1731), старался поднять художественный интерес своих венецианских видов, оживляя их преимущественно историческими сценами со множеством фигур. Пионером этого рода живописи, превратившей впервые на юге сухие городские виды в полные поэтического настроения и высокого художественного достоинства ландшафты, был Антонио Каналь, прозванный Каналетто (1697–1768). Его отец и учитель Бернардо Канале был театральным декоратором. Антонио Канале, жизнь и художественную деятельность которого описали Рудольф Мейер, Муру и Юзанн, закончил свое художественное образование в Риме, но работал, за исключением кратковременного пребывания в Лондоне (1746–1748), преимущественно в Венеции. Наиболее богатое собрание его картин находится в Виндзорском замке, например четыре великолепных римских вида 1742 г., увлекательные венецианские виды, начиная с 1744 г., и несколько лондонских видов Темзы. Лучшие из венецианских видов старшего Каналетто принадле-

жат Национальной галереи и музеем Сон (Soane) в Лондоне, Лувру, галереям Турина и Дрездена. Он также гравировал, талантливо и сильно, ряд своих видов, изданных особым альбомом. Каналетто удивительно владеет искусством схватывать с наиболее живописных сторон городские ландшафты, по большей части оживленные каналами, с огромными зданиями по сторонам и на заднем плане, а еще с большим искусством наполняет их всем трепетом атмосферной жизни, напоенной умеренным солнечным светом, и бросает их на полотно широкой, мягкой и тем не менее сильной кистью, вполне живописно. Фигуры, которые ему иногда исполнял Тьеполо, всегда скромно подчинены общему ландшафтному впечатлению.



Рис. 220. «Сан-Джованни э Паоло в Венеции». Картина Антонио Каналеа в Дрезденской Королевской галерее

Из учеников Антонио на первом месте следует назвать его племянника Бернардо Белотто, прозванного

Каналетто (1720–1780), который после странствований по северной Италии был с 1746 по 1758 г. придворным живописцем в Дрездене, а потом в Варшаве, где и умер. Его ранние итальянские виды иногда смешиваются с картинами его дяди. Более поздние его работы, в особенности 34 вида Дрездена, Пирны и Варшавы в дрезденской галерее, уже существенно отличаются от картин его дяди еще более строгой воздушной и линейной перспективой, более ровным и холодным освещением и более жестким и сухим письмом, что сказывается в схематических линиях волн. Рассматриваемые же безотносительно, они также принадлежат к чудесам перспективной живописи. Однако значение Белотто в глазах потомства далеко затмила слава его соученика Франческо Гварди (1712–1793), художественно- исторической оценке которого посвящена монография Симонсона. Гварди писал свои венецианские виды обыкновенно в меньших размерах, чем оба Каналетто; он передает их по-новому, более одухотворенно и остро, манера письма его почти импрессионистская, с эффектами мерцающего освещения, с многочисленными яркими бликами. Его нервный темперамент, который он вдохнул в свои городские и водные ландшафты, сделал из него любимца нашего перевозбужденного времени. Большинство его картин, и притом лучшие из них, находятся в Лувре и в больших публичных и частных собраниях Лондона. Гварди – последний знаменитый мастер старой итальянской живописи. Итальянское искусство изжило себя в 600-летнем борении. На новых путях XIX века ему уже стоило усилий идти в ногу с искусством прочих народов Европы.

III. Испанское искусство XVIII века

1. Предварительные замечания. Испанское зодчество XVIII века

Общий обзор развития испанского искусства

Испанское искусство в XVIII веке развивалось под сильным влиянием Франции и Италии. Тем не менее, в нем сохранялись сильные национальные черты, особенно в архитектуре. Под скипетром Бурбонов, правивших Испанией в течение XVIII века, гордая страна Сида все более теряла свое мировое политическое могущество, но она все еще продолжала чувствовать себя в области духовной культуры великой державой и сумела удержаться также и в искусстве на достойной высоте. Правда, испанское искусство не могло более похвалиться влиянием на прочие страны Европы, за единственным исключением огромной и теперь влияющей жизненной работы Гойи, стоящего уже на пороге XIX века; внутри своей собственной сферы действия оно умело гибко принаровляться к международным течениям времени, а иногда даже вновь оживать свое старое художественное самобытное начало. Испанское зодчество вполне сохранило этот национальный отпечаток. Хурригверизм, это уже обрисованное нами своеобразное направление национального испанского барокко, с вычурной перегрузкой орнаментальными формами, лишь теперь расцвело в своих самых причудливых проявлениях; равным образом и «плитный стиль», обогащавший или даже вытеснявший формы античных колонных орденов пилеными свисающими формами, развился вполне последовательно лишь в XVIII веке. Плодовитый ученик Хурригверы Педро Рибера дал в 1718 г. в своей изящной церкви Нуэстра Сеньора дель Пуэрто в Мадриде образец свободного, живописного стиля, но он же вскоре после 1722 г. загромоздил главный портал фасада Осписио

Провинсиаль (Провинциального дома призрения) в Мадриде целой массой фантастически переплетающихся частных в духе Хурригверы. Другой ученик Хурригверы, Нарсисо Томе, выполнил в 1715 г. в стиле барокко, вместе со своим братом Диего, фасад университета в Вальядолиде, в чересчур пышной средней части производящий впечатление вычурности, а затем, как архитектор толедского собора, известен своим огромным, живописно-пластическим сооружением «Траспаренте», оконченным в 1732 г., позади стены главного алтаря переходящим в светлый фонарь, воздвигнутый над ним, эту «гигантскую мозаику из отборных, ярких по краскам сортов мрамора» (Шуберт), с колоннами, нишами и каменными завесами, со святыми, ангелами и облаками. В духе Хурригверы, по необычайному изобилию прихотливых, но искусно связанных между собою мотивов, был также задуман в 1725 г. Леонардо де Фигвероа средний выступ дворца Сан Тельмо в Севилье, отстроенный лишь после 1775 г. внуком его Антонио Матиасом де Фигвероа. К самым характерным образцам этой антиклассической перегрузки принадлежит хоровой обход собора Гранады, проектированный Хозе де Бада в 1741 и выполненный в 1793 г. До крайних пределов дошли в этом направлении архитектор Франсиско Мануэль Васкес и скульптор Луис де Аревало в ризнице Картезианского монастыря в Гранаде, выстроенной между 1727 и 1764 гг. Все плоскости и поверхности тесно поставленных пилястров покрыты здесь изломанными и изогнутыми линейными орнаментами в резком рельефе, очевидно внушенными сходными древнемексиканскими или древнеперуанскими, и образуют здесь в беспокойных, нарушающих душевный мир сочетаниях кульминационный пункт испанского хурригверизма.



Рис. 221. Франсиско Мануэль Васкес и Луис де Аревало. Ризница картезианцев в Гранаде

В Сант-Яго де Компостелла, высокочтимом центре католического паломничества на крайнем северо-западе полуострова, где в XVIII веке вновь расцвела богатая строительная деятельность, хурригверизм развивался рядом с «плитным» стилем, с которым он иногда вступал в союз. Последователь Андраде Фернандо Казас-и-Новоа (ум. в 1751 г.) был строителем великолепного, начатого в 1738 г. фасада собора этого города, его богато декоративная, увенчанная высоким фронтонной средней частью обставлена двумя резко расчлененными башнями. Общий характер этого фасада – готический, тогда как детали частью выдержаны уже в

духе строгого ренессанса, а частью представляют переход к самому затейливому хурригверизму.

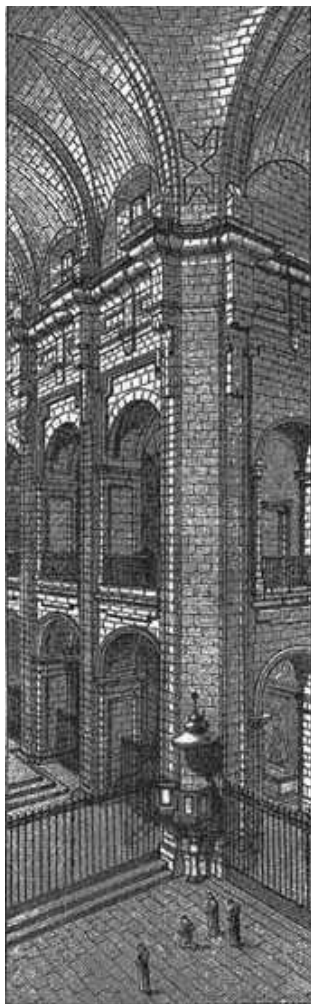


Рис. 222. Столбы церкви Сан Франциско
в Сант-Яго де Компостелла

«Плитный» стиль, напротив, является в своей классической чистоте, где его формы вполне вытесняют всякую другую орнаментку, во внутренности церкви Сан Франциско, в Сант-Яго, – необлицованной, блистающей строгим целомудрием своих «выпиленных» мотивов гранитной постройки с фасадами, башнями и куполом над средокрестием, с боковыми нефами и полукруглыми арочными эмпорами, сооруженной Симоном Родригесом (начата в 1748 г.). Элементы хурригверизма этот плитный стиль показывает в построенном тем же Родригесом женском монастыре Санта Клара; снова более чисто выражен он в Каза дель Кабиљдо в Сант-Яго, мощном создании одного из мастеров, по имени Сарела, представляющем блестящий пример светских зданий этого стиля.



Рис. 223. Каза дель Кабиљдо в Сант-Яго, построенная Сарелой

Самая роскошная испанская частная постройка XVIII века – дом маркиза де Дос Агвас в Валенсии. Геймюллер считает этот дом одним из немногих

примеров декорации наружных стен в стиле французского рококо. Кубовидные угловые башни его изобилуют извилистыми контурами, а портал и окна фасада богато обрамлены в духе барокко Хурригверы. Однако французское влияние здесь едва ли может быть доказано. Это итальянское высокое барокко в испанском духе.



Рис. 224. Дом маркиза де Дос Агвас в Валенсии

Сооружения итальянского барокко в Испании мы уже проследили до начала XVIII века, окончив наше рассмотрение проектированной Карло Фонтана церковью Иезуитской коллегии в Лойоле. Бурбонские короли XVIII века отдавали решительное предпочтение итальянским архитекторам, влияние которых вполне преодолело национальный испанский хурригверизм. Его место заступило вначале направление барокко, окрашенное витрувианским классицизмом, главным образом в новых постройках королевских замков в Ла Гранья (близ Сеговии), в Мадриде и в Аранжуэце. Из-

вестнейшим из иностранных архитекторов, руководивших этими дворцовыми постройками, был Филиппо Ювара, помимо своих итальянских построек соорудивший в Лиссабоне дворец Айюда и церковь Патриархала, когда в 1734 г. он был призван в Мадрид. За ним следовали Джакомо Бонавиа (ум. в 1760 г.) и Джованни Баттиста Саккетти (ум. в 1764 г.), собственный ученик Ювары. Дворец Ильдефонсо в Ла Гранье, проектированный в главных своих частях Теодоро Ардемансом (1664–1726), – живописная двухэтажная постройка, с высокой крышей и фасадом, украшенным внизу пилястрами в дорическом, вверху в ионическом духе, а в главных частях двойными пилястрами, – кажется скорее французским, чем испанским. Наиболее ложноклассическим, в смысле Палладио и Витрувия, представляется проектированный Юварой, выполненный Саккетти, средний корпус со стороны сада, оба этажа которого охвачены одним коринфским орденом. Владычествующий над городом мадридский Королевский замок, для которого проект был выполнен в 1734 г. Юварой, выстроенный после его смерти по несколько измененному плану Саккетти, уже более ложноклассичен и холоден. Четырехугольное, с четырьмя сильными выступами по углам сооружение включает в себе квадратный двор, окруженный аркадами на столбах. Представляя единое целое, величавый, на ризалитах коринфский, в других частях дорический орден, охватывает, над высоким, отделанным плитами цоколем, главный этаж и два мезонина. В сооружении нового замка в Аранжуэце главное участие принимал Джакомо Бонавиа, помощник которого, Александро Гонсалес Веласкес (1719–1777), славился как декоративный живописец. Это широко раскинутое здание, начатое стройкой в 1728 г. выглядит довольно сухо. Чистоиспанской постройкой, отражающей в себе

переход от барокко Хурригверы к барокко Витрувия и от него к классицизму Герреры, является собор Кадикса (1722–1838), проект которого принадлежит Висенте Асеро, строителю фасада собора в Малаге. В высшей степени живописен обставленный двумя круглыми башнями фасад, средний, увенчанный низким фронтоном ризалит которого вновь углублен высокой, богато расчлененной входной нишей. Классическая внутренность этого собора – наиболее гармоничное и мощное создание архитектуры, какое только видела Испания со времени средних веков.



Рис. 225. Висенте Асеро. Собор в Кадиксе

Этим был подготовлен путь к «римско-герреровскому классицизму». Понятно само по себе, что в Испании не столько Палладио, сколько Геррера пользовался репутацией строгого образцового классика. Вождем испанского зодчества на этом пути был Вентура Родригес (1717–1785), первый профессор ар-

хитектуры мадридской академии, основанной в 1752 г. Лучшим произведением барочной внутренней архитектуры является его церковь св. Марка (1753) в Мадриде. План нижнего основания ее состоит из пяти пересекающихся овалов. Классической чистотой и строгостью форм отличаются выстроенные им в том же году части собора Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе с пилястрами коринфского стиля. Полным ложноклассиком Вентура становится в своей ионизирующей, целомудренно строгой церкви «Воплощения» («Энкарнасион»; 1755–1767) в Мадриде. Из учеников Вентуры всего ближе следуют ему Франсиско Санхес (1737–1800) и его племянник Мануэль Мартин Родригес (1746–1823), выполнившие ряд значительных построек в Мадриде, в то время как Агустин Санц (1124–1801) проявляет в своей крестообразной, тонко разработанной, напоминающей уже стиль Людовика XVI приходской церкви Санта Крус в Сарагосе новый самостоятельный художественный вкус. В Испании совершился, наконец, и поворот от римского к так называемому эллинскому классицизму. Пионером в этом направлении считается испанец итальянского происхождения Франсиско Сабатини (1722–1797), бывший в Неаполе помощником Ванвितелли при постройке Козертского замка; в Мадриде им сооружены ворота Пуэрта дель Алькалб и Пуэрта де Сан Висенте (начатые в 1760 г.), а также великолепная, оконченная в 1769 г. Адуана (таможня). Эти здания по духу еще римские, ничуть не греческие, но в женском монастыре Санта Ана в Вальядолиде Сабатини переходит к благородно-простым формам, напоминающим берлинские постройки Шинкеля. По этому пути за ним последовал Хуан де Вильянуэва (1739 до 1811), украсивший в 1785 г. музей Прадо открытым ионическим портиком. Лучшим его сооружением, представляющим переход к

«греческому ренессансу» начала XIX века, были мадридская Обсерватория с ее коринфским портиком в шесть колонн и возведенным на крыше круглым ионическим храмиком.

2. Испанское ваяние XVIII века

Обзор развития испанской скульптуры 18 века

Пышные алтари в стиле Хурригверы, которыми в первой половине этого века украсились многие испанские церкви, с их богатой скульптурной декорацией, состоявшей из фигур святых, хоров ангелов и рельефных изображений, в соединении с вычурной орнаментикой, были одинаково произведениями и архитектуры, и пластики. Их авторы также были зачастую одновременно архитекторами, скульпторами и живописцами. Нарсизо Томй, мастер известного «Траспаренте» толедского собора, прославленного как восьмое чудо света, хвалится в надписи, что он не только сам сочинил, но также изваял и раскрасил это изумительное, хотя и антихудожественное произведение, выполненное из мрамора, яшмы и бронзы. Педро Рибера, также известный архитектор, достигает высоты своего творчества в духе хурригверизма лишь в портале мадридского «Осписио», где пластическая декорация совершенно вытесняет архитектурные формы. Фасад и алтари собора Сант-Яго де Компостела также были украшены пышными каменными скульптурами, в формах фигур следующими большей частью международному барокко. Принято говорить о скульптурной школе Сант-Яго. Рассмотрение ее, однако, не дало бы нам существенных результатов. Важнее представляются отпрыски староиспанской полихромной деревянной пластики, мастера которой по большей части занимались одновременно и ваянием из камня. Последним

представителем видной андалусской школы был Педро Корнехо (1677–1757), ученик Ролдана. Хурригверизм его в некоторых случаях, например в скамьях хора собора в Кордове, богато украшенных рельефными рамами и оконченных в 1757 г., приближается к французскому рококо.



Рис. 226. Св. Иероним. Деревянная скульптура Франсиско Зарсильо-и-Алькараса в церкви Эрмита де Хесус в Мурсии

Новая южноиспанская школа расцвела теперь в Мурсии. Ее главный представитель, Франсиско Зарсильо-и-Алькарас (1707–1781), был одновременно самым выдающимся испанским мастером своего времени в области национальной деревянной пласти-

ки. Простота и натуральность в высшей степени подвижных фигур, выразительность их черт и движений почти неслыханны для XVIII века. Его произведения почти все находятся в юго-восточной Испании, большая часть в самой Мурсии, среди них полная страстного возбуждения фигура св. Иеронима в церкви Эрмита де Хесус, другие в Картагене, Аликанте и Альмерии. Самое значительное его произведение – деревянные резные, раскрашенные группы Страстей Господних в церкви Эрмита де Хесус в Мурсии. Они по достоинству оценены Гендке, тогда как Дьёлафуа ставит их не особенно высоко. К наиболее выразительным из этих групп принадлежит «Моление о Чаше», «Целование Иуды» также редко когда изображалось с такой захватывающей силой и вместе с тем так спокойно, как здесь.

Равным образом и школа Грегорио Гернадеса, перекочевавшая из Вальядолида в Мадрид, пережила здесь в XVIII веке вторичный период расцвета. Из мастерской братьев Хуана и Алонсо Рон, представлявших испанскую национальную скульптуру в Мадриде в первой четверти этого века, вышел Люис Сальвадор Кармона (1709–1767), первый профессор скульптуры академии Сан Фернандо, основанной в 1752 г. Мадрид изобилует каменными и деревянными скульптурами его работы, преднамеренно академический стиль которых проявляет известное стремление к сильным формам. Наиболее привлекательны его произведения в соборе Саламанки: строгая и важная, но лишенная внутренней экспрессии Скорбящая Богоматерь с превосходным мертвым Спасителем на коленях и Бичевание Христа, где бросаются в глаза формы залитого потоками крови тела Спасителя. В направлении более строгого классицизма развился ученик Кармоны Франсиско Гутьеррес (1727–1782), мраморные фигуры и рельефы которого

на сооруженном Сабатини надгробном памятнике Фердинанда VI в церкви Салезас Реалес в Мадриде возбуждали восторг современников, как первые провозвестники более чистого вкуса. Истинным виновником поворота в сторону классицизма был, как мы видели, не кто-либо из испанских мастеров, а итальянец Канова.

3. Испанская живопись XVIII века

Общий обзор развития испанской живописи

Несмотря на сильную конкуренцию с французскими школами, испанская живопись продолжает развиваться. Наиболее влиятельным направлением остается церковная живопись. Во второй половине столетия ведущим национальным художником становится Франциско Гойя. Созданное в XVII веке для всего мира испанскими живописцами, Эль Греко, Рибера, Сурбараном, Веласкесом и Мурильо, записано золотыми буквами в книге истории искусства. Но уже в последней четверти этого века начался упадок, продолжавшийся в течение большей части XVIII века. Дух времени и здесь оказался сильнее народного духа. Замечательно то обстоятельство, что бурбонские короли для расписывания своих дворцов пользовались преимущественно иностранными художниками. Фердинанд VI (1746–1759), основавший вышеупомянутую академию Сан Фернандо с целью сделать ее средоточием всех придворных художественных стремлений, пригласил к себе на службу в 1747 г. эклектика венецианца Якопо Амьигони (1675–1752), а в 1753 г. Коррадо Джаквинто (1700–1765), искусного ученика Солимены и Конкб; Карл III, имя которого связано с раскопками Геркуланума и Помпеи, назначил в 1761 г. своими придворными живописцами известного саксонца Антона Рафаэля

Менгса, о котором мы еще будем говорить, а в 1762 г. чистейшего венецианца, уже знакомого нам Джованни Баттиста Тьеполо. Рядом с ними, однако, были многие местные живописцы, расписывавшие преимущественно фресковой живописью церкви и писавшие алтари. Севильская школа, к которой принадлежат Алонсо Микель де Тобар (1678–1758) и Бернардо Герман де Льоренте (1685–1757), впала в полное подражание манере Мурильо. Барселонская школа дала незаурядного мастера в лице Антонио Виладомата (1678–1755). Мадридскую школу, давшую в первой половине столетия Педро Родригеса Миранду (1696–1761), сильного пейзажиста, с истинно испанским особенным колоритом, оживило лишь основание академии. Из числа академиков имели влияние на современную живопись три брата Гонсалес Веласкес, причем Люис (1715 до 1764) расписал довольно слабыми фресками купол мадридской церкви св. Марка, Александро (1719–1772) прославился как архитектор и театральный живописец, а Антонио (1723–1793) исполнил поверхностные купольные фрески капеллы дель Пилар в соборе того же имени в Сарагосе. Еще сильнее было влияние искусного эклектика, ученика Менгса и одного из столпов академии, Франсиско Байеу-и-Субиас (1734–1795), родом из Сарагосы, и Мариано Сальвадора Маэлья из Валенсии (1739–1819), последователя Менгса и Байеу. Наиболее выгодное впечатление из работ Байеу и Маэлья производят их фрески в галерее клуатра толедского собора.



Рис. 227. «Ромерия Св. Исидора».
Картина Франсиско Гойи в Прадо в Мадриде

Из сарагосской школы вышел и Франсиско Хосе де Гойя-и-Люсьентес (1746–1828), вдохновенный, с сильным темпераментом живописец и рисовальщик, в глазах потомства вновь доставивший Испании на пороге XIX столетия первое место в европейском художественном движении. Его первым учителем был один сарагосский мастер, вторым – его шурин Франсиско Байеу. В произведениях, прославляемых в наше время, он искал и нашел совершенно новые пути. Своими истинными учителями он сам называл природу, Веласкеса – и Рембрандта. Из произведений Рембрандта он знал, по-видимому, только его офорты. Гойя, как Рембрандт, поверял свои наиболее интимные и глубокие душевные переживания преимущественно офорту, к которому он присоединил технику акватинты и, впервые в Испании, литографию. Две души жили в груди Гойи. Как живописец церковных фресок и алтарных образов, в которых лишь изредка вспыхивало пламя его прекрасной самобытности, он работал в то же время рука об руку с Менгсом и Байеу, а в действительности Тьеполо оказал на него более сильное влияние, чем оба первые. Как живописец испанской народной жизни, ее радостей и невзгод, и воплоитель видений

своей собственной пламенной фантазии, он и теперь является образцом и источником подражания, а как портретист стоит наряду с величайшими мастерами всех времен. Там именно, где он следует собственным влечениям, в выборе тем он поднимается до высшей, гениальнейшей свободы живописного искусства. По временам, действительно, напоминая Рембрандта своей резкой светотенью, он столь же часто следует за Веласкесом по пути светлой живописи с серыми, утонченными тонами. Являясь иногда полным импрессионистом по эскизной широте своей кисти и своей гравировальной иглы, он сплавляет краски, где это требуется, и выписывает все самым тщательным образом. Полной свободы от всякой традиции достиг он лишь во второй период своего творчества, начиная с 1788 г., т. е. восшествия на престол Карла IV. В начале XIX века он был единственным представителем того направления, которое возродил лишь импрессионизм конца этого века. К старым французским сочинениям о Гойе Ириарте и Лефора присоединяются более поздние испанские исследования Запатера и Винаца и еще более новые немецкие книги Лога, Эртеля и Бертельса. Как церковный живописец, в первом самостоятельном произведении этого рода – купольной фреске 1771 г. с изображением «Небесной славы», в одной из боковых капелл нового собора в Сарагосе – Гойя еще сильно скован традицией; в 1772–1774 гг. последовали вновь открытые Логой свежие, с элементами народного жанра фрески из жизни Богородицы в соседнем картезианском монастыре Аула Деи; в 1780 г. возникли под неоспоримым руководством его шурина Байеу посредственные купольные фрески в капелле Богородицы собора Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе. Проповедь св. Бернарда в Сан Франсиско эль Гранде в Мадриде также оставляет зрителя холодным. Наиболее сильное

впечатление из религиозных сюжетов первой половины его жизни производит возникшее около 1788 г. «Взятие Христа в Гефсиманском саду» в толедском соборе. Реалистически трактованное событие обвеяно здесь поистине волшебной светотенью. На путь истинного призвания направил Гойю королевский заказ 1776 г. изготовить цветные картоны для гобеленов столовой и других комнат замка Эль Пардо близ Мадрида. Постепенно Гойя выполнил 45 подобных эскизов, из которых 36 выставлены в мадридском музее. По примеру Тенирса, Гойя выбрал сюжеты из народной жизни. С таким разнообразием, богатством фигур и с такой любовью никогда раньше не изображалась в искусстве испанская народная жизнь. Следует упомянуть хотя бы «Быка, выгоняемого на арену», «Игру в жмурки», «Бег на ходулях», «Прачек на Мансанаресе». Время возникновения их можно проследить по тем успехам, которые делал художник, приближая картоны к плоскому стилю коврового тканья. Выполненные сохранившиеся гобелены находятся в различных испанских королевских замках, один фрагмент принадлежит музею гобеленной мануфактуры в Париже. Свежее, смелее, шире и живописнее, чем эти картоны, – небольшие жанровые картины масляными красками из того же периода творчества Гойи. В них к веселым сценам из народной жизни примешиваются такие создания фантазии, как, например, «Вальпургиева ночь на Блоксберге», «Шабаш ведьм», «Привидения»; 22 из этих картин находились, до их аукционной продажи в 1896 г., в собрании герцога Осунского в замке Аламеда. Варианты «Привидений» и «Пикника» приобретены лондонской Национальной галереей, а превосходная «Ромерия [праздник] св. Исидора», замечательная в смысле ландшафта картина популярного мадридского народного праздника, поступила в музей Прадо. Кроме этой серии, сюда же

принадлежат четыре знаменитые картины мадридской академии, необыкновенно жизненно с единством колорита представляющие чисто испанские сюжеты: преле-стную карнавальскую сценку «Погребение сардинки», жутко-торжественное «Заседание инквизиционного трибунала», поразительную «Процессию самобичева-телей» и глубоко потрясающую «Внутренность сума-шедшего дома».

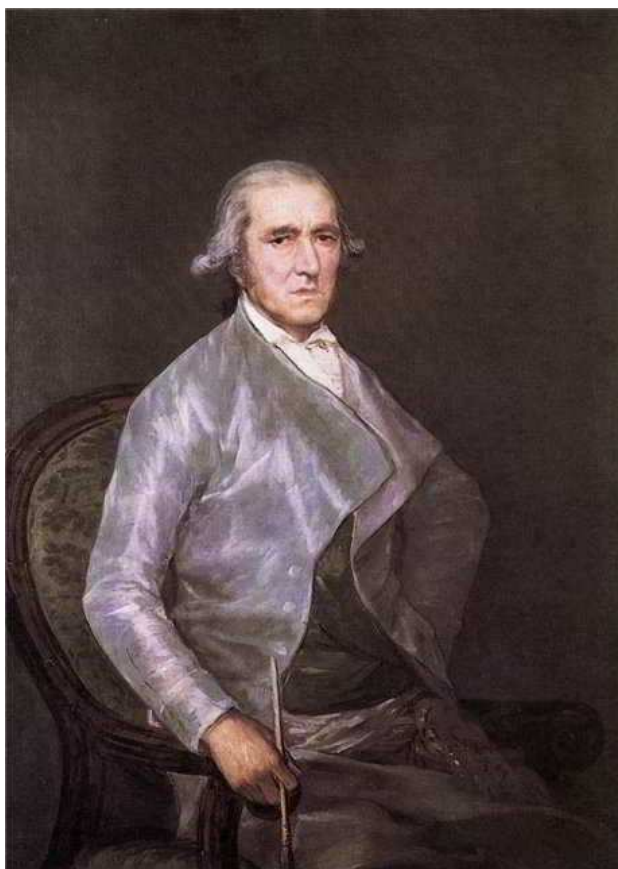


Рис. 228. Портрет живописца Байё работы Франсиско Гойи в Прадо в Мадриде

Число портретов, написанных Гойей до 1788 г., необыкновенно велико. Не все одинаково законченные, они все отличаются живой индивидуальностью лиц и вдохновенным письмом. Их ряд достойно заканчивает прекрасный портрет его шурина Байеу, в мадридском музее. Из офортов Гойи, полный каталог которых составил Юлиус Гофман, первый лист, «Бегство в Египет», возник, по-видимому, уже в 1775 г. Потрясающий офорт «Гаротированный» (удушенный железной цепью) относят к 80-м годам. Здесь Гойя уже вполне является самим собой.

Расцвет творчества Гойи

В поздний период своего творчества Гойя становится ведущим испанским мастером. Заметен серьезный прогресс в его жанровых картинах. Новые мотивы в его творчестве вызывает война с Францией. Когда в 1788 г. умер Карл III, Гойя был уже признанной величиной в художественном мире Мадрида. Новая недалекая и порочная королевская чета, Карл IV и Мария Луиза Пармская, также продолжала осыпать Гойю почестями и заказами. В 1795 он был назначен директором академии, в 1798 г. — старшим придворным живописцем. Внутренние и внешние, личные и общественные переживания, все соединилось, однако, чтобы наполнить сердце Гойи презрением к миру. Уже одна война с французами, разразившаяся над Испанией в 1808 г., с ее ужасными сценами, не могла не волновать до самых глубин души каждого чувствующего человека. Все резче становилась его сатира, все более дикими и фантастическими видения его души, стремившиеся вылиться в художественных образах. Жизнь при дворе Фердинанда VII Гойя уже больше не мог вынести; в 1822 г. он переселился во Францию и умер в 1828 г. в

Бордо. Среди религиозных сюжетов второй половины жизни Гойи первое место занимают фрески в церкви Сан Антонио де Флорида в Мадриде (1795). Купольная фреска изображает воскрешение св. Антонием мертвого, свидетельство которого требуется для оправдания невинно обвиненного. Композиция в общем все еще изобличает влияние Тьеполо. Но как в каждой детали, так и во вдохновенном испанском, а не венецианском колорите, пульсирует художественное своеобразие Гойи. По-мирскому прекрасны, но нисколько не фривольны, как казалось некоторым, ангелы боковых нефов. Более согреты земным пламенем мученицы Иуста и Руфина, написанные семидесятилетним Гойей в 1817 г. для севильского собора. Последнее церковное произведение Гойи, его возникшая в 1820 г. картина на сюжет легенды св. Иосифа Каласанского в церкви Сан Антонио Абад в Мадриде, полно такого натурализма и вместе такой теплоты чувства, каких тогда, в этом сочетании, невозможно было бы найти ни в какой другой стране Европы. Картины Гойи из народной жизни становятся теперь все более мощными, мрачными, все более резкими в передаче событий, даже в самых малых размерах все более величавыми в распределении форм и красок и все более вдохновенными по широте живописи. Великолепный «Бой быков» Мадридской академии принадлежит, надо думать, этому периоду. Из ужасных сцен времени французского нашествия следует отметить «Расстрел» в музее Прадо и «Приготовление пороха в лесу» в мадридском дворце. Полуисторическое «Собрание Филиппинского совета», народно-жанровая картина «Качели» и еще более народный «Бой быков» находятся в берлинском музее. К числу картин с простыми народными типами и почти по-современному импрессионистских по мысли и технике относятся «Точильщик» и «Девушка с кувшином

воды» (около 1826 г.) будапештского музея. Ужасные по своей фантастике картины, написанные Гойей масляными красками на стенах его виллы в окрестностях Мадрида, перенесены в музей Прадо. Адские чудовища и ведьмы, символическое людоедство и зверская жажда крови – темы этих картин. Но самое сильное в этом роде дали графические работы Гойи. Его портреты этого времени также становятся все более глубокими по замыслу, все более живописными по исполнению. В Лондоне, в Лувре, в Берлине, в Будапеште приобретены за последнее время превосходные экземпляры этого рода. Несчетное число раз писал он королевскую фамилию. Еще молодыми являются Карл IV в виде охотника и Мария Луиза на портретах в Каподимонте близ Неаполя (1790). Надменно и заносчиво глядят они на поразительно жизненных конных портретах 1789 г. музея Прадо. Натянутая, но ужасающе правдиво схваченная в ее физическом и духовном уродстве стоит вся королевская семья на большом полотне музея Прадо. Тонко и вдохновенно написана принадлежащая маркизу де ля Романа, в Мадриде, картина, изображающая самого Гойю с его приятельницей герцогиней Альба во время прогулки в уединенной местности. К одним из наилучших принадлежит также написанный в светлых тонах портрет донна Томаса Переса Эстала в галерее Вебера в Гамбурге. Наконец, настоящим чудом живописной техники являются обе картины, представляющие полулежащую, один раз одетую, другой раз совершенно нагую «Маху» (куртизанку), перенесенные из мадридской академии в музей Прадо. Наконец, офорты Гойи! Уже в своих четырех главных сериях он дал художественное выражение всему, что занимало его ум, тревожило душу и наполняло фантазию. Серия «Caprichos» – «Выдумок», всего от 80 до 83 листов, местами обработанных акватинтой, местами пройденных

холодной иглой, – возникла между 1794–1798 гг. Острые, как эпиграммы, то наводящие на грустные мысли, то возбуждающие содрогание события из действительной жизни и из мира призраков, они выполнены реалистически резко, иногда переходя в карикатуру. Моральная тенденция их не подлежит сомнению. Характер этой сатиры чаще социальный, чем политический. Но поразительная непосредственность, с какой здесь обнажены человеческие пороки и слабости, заставляет позабыть их нравоучительные намеки.



Рис. 229. Офорт Франсиско Гойи из серии «Caprichos»

Серия «Tauromaquia», возникшая между 1808 и 1815 гг., рисует в 53 офортах эпопею испанского боя быков. Какая масса самых наглядных картин из национальной испанской жизни! Какая мощь в передаче живого движения и нервного возбуждения! «Los desastres de la guerra», «Ужасы войны», от 80 до 82 листов, возникшие между 1810 и 1820 гг., представляют непосредственные, как в зеркале отраженные зверства французских войск в Испании. С потрясающим реализмом и вместе с художественной правдой передает здесь Гойя самые ужасные события. Наконец, «Suenos», «Сны», были окончены в 1815 г. и изданы позднее под ошибочным заглавием «Proverbios» («Пословицы»). Это 18–21 офортов, частью испорченные позднейшей обработкой акватинтой, близки по характеру к «Caprichos», но в них еще более дикой фантастики и демонизма. С большей ясностью, чем во всем тогдашнем классицизме и романтике, трепещет в этом символически идейном реализме истинный дух наступающего нового века.

IV. Английское искусство XVIII века

1. Предварительные замечания. Английское зодчество XVIII века

Общий обзор развития английской архитектуры

По мере возрастания влияния Англии на мировой арене, английское искусство начинает выходить на первые места. Архитектура развивалась не так быстро, как другие сферы, сохраняя приверженность стилям XVII века. Могущественное островное королевство завоевало себе в течение XVIII столетия и в области изобразительных искусств то великодержавное положение, которым оно уже давно обладало в сфере государственной жизни, науки и поэзии. В зодчестве, правда, упорно держась созданных Джонсом и Реном национальных традиций, английское искусство лишь сохранило за собой старые позиции. В скульптуре оно оставалось по-прежнему несамостоятельным. Но зато в живописи оно с таким успехом стало теперь на собственные ноги, что именно создания его в этой области стяжали себе мировую художественную славу. Истинным барокко английское искусство было затронуто лишь слегка, французское рококо его почти вовсе не задело. Наоборот, неоклассицизм нашел для своего развития в Англии в высшей степени благоприятную почву. Уже в 1722 г. Джонатан Ричардсон подчеркивал различие между римскими копиями и греческими оригиналами, а в 1726 г. вышел в Лондоне первый том «Древностей Афин» Стюарта и Риветта, вокруг которых, по выражению Старка, «кристаллизуется плодотворная работа двух последующих поколений по изучению греческого мира». Выше было указано, что попытки оживления средневековой готики вышли именно из Англии и что здесь впервые, правда, лишь в

отдельных случаях, начали подражать китайским архитектурным и садовым формам. Правда, вопреки стараниям Стюарта и Риветта, английская архитектура XVIII века оставалась в существенных своих чертах палладианской, другими словами, римской в духе итальянского позднего ренессанса, понимаемого так, как это делали Джонс и Рен. Дальнейшие судьбы этого стиля, украшавшего не только церкви, но и светские здания римскими фронтонами, портиками, проводившего связь между отдельными этажами, т. е. между цоколем, отделанным в рустуку, и балюстрадой крыши, при посредстве одного большого ордена пилястров, а центральные постройки покрывавшего высокими куполами, мы можем проследить лишь вкратце, в его главнейших произведениях и мастерах до конца столетия. Ученик Ванбро Томас Арчер (ум. в 1743 г.) имел для англичанина уже очень выраженную склонность к барокко. Его церковь св. Филиппа в Бирмингеме (1710) отличается замечательной, как бы из одного куска выстроенной купольной башней с вогнутыми сторонами и наискось поставленными угловыми парными пилястрами коринфского стиля. Церковь св. Иоанна в Вестминстере (1721–1728) обладает типичным для барокко разорванным фронтоном. Последователь Гауксмур Джон Джемс (ум. в 1745 г.) был строителем классической в духе Палладио церкви св. Георгия на Гановер-Сквере в Лондоне, известной своим колонным коринфским портиком, увенчанным фронтоном, быстро составившей ему имя. Колин Кемпбел (ум. в 1734 г.), автор сочинения «Британский Витрувий» («Vitruvius Britannicus»), построил, между прочим, для сэра Роберта Вальполя загородный дом Гуктон-Холл в графстве Норфолк, украшенный по углам четырьмя куполами, а также палладианскую виллу Мериворт, в графстве Кент, представляющую собой добросовестное

подражание «Круглой вилле» («Villa rotonda») Палладио близ Виченцы. Вильям Кент (1685 до 1748), которому, как и Кемпбелу, покровительствовал влиятельный меценат лорд Берлингтон, выстроил богато разделанный одними плитами парковый фасад Кордегардин (Horseguards) и строгий Девоншир Хауз в Лондоне, а также обширный, украшенный портиком с колоннами и фронтоном Голкем Хауз в Норфолке.



Рис. 230. Джеймс Джинббс. Библиотека Редклиффа в Оксфорде

Он славится как создатель нового, свободного английского садового искусства, которое, слишком часто страдая недостатком стильности, заступило место французского архитектурного садового стиля. Как архитектор он был предтечей строгого антикварского классицизма. Поворот к природе и возвращение к антике шли, таким образом, и в Англии рука об руку.



Рис. 231. Джордж Денс. Менсион Хауз в Лондоне

Наиболее выдающийся архитектор этого круга, Жемс Джиббс (1674–1754), учился в Риме у Карло Фонтана младшего. В своих церковных постройках, например в двухэтажной церкви Богоматери в Странде в Лондоне (1714–1717), выполненной в стиле богатого барокко, или в более классической одноэтажной, с коринфским фронтонным портиком и башенным обелиском «церкви св. Мартина в полях» (1722), теперь на Трафальгарской площади в Лондоне, он еще является

прямым последователем Рена. Более самостоятелен он в своих светских постройках, каковы здание Сената, Королевский колледж в Кембридже и знаменитая, напоминающая по наружному виду мавзолей, библиотека Редклиффа в Оксфорде – круглое, богато расчлененное купольное сооружение, главные этажи которого связаны восемью парами коринфских колонн, выступающих из стен на три четверти. Во всяком случае Джиббс был последним представителем направления Рена.

Джон Варди (ум. в 1765 г.), строитель красивого Спенсер Хауз на краю «Грин-Парка» в Лондоне, с дорическим главным этажом, шесть средних колонн которого несут широкий треугольный фронтон, был учеником и помощником Кента. Строгим классицизмом в духе Палладио дышит построенный Джоном Вудом (ум. в 1754 г.) внушительный, украшенный коринфским фронтонным портиком дом Приор-Парк в его родном городе Бэсе (Bath), обязанном ему и его сыну своей широкой распланировкой. На той же почве стоят Джордж Денс старший (ум. в 1768 г.), Менсион Хауз которого в лондонском Сити также имеет традиционный коринфский портик, и сэр Вильям Чемберс (1726–1796); его огромное, несколько неуклюжее здание присутственных мест (Somerset House) в Лондоне, по крайней мере в своей средней, колонной части, выполнено в палладианском духе. Тот же Чемберс, путешествовавший по Китаю, отдал, однако, дань китайскому вкусу в своих больших публикациях и в разбитом им парке в Кью под Лондоном, который он украсил китайскими пагодами; Роберт Моррис в своем «Палладианском мосте» в Уилтоне еще высоко держит знамя римского классицизма и своим Инверери Касл в Шотландии (1745–1761) примыкает к обновителям готики. Наконец, скорее французским влиянием затронут

Джемс Пен (1716–1789), имя которого связано с закладкой ложно-классического замка Кедлстон Холл в поместье лорда Скарсделя.



Рис. 232. Сэр Уильям Чемберс. Сомерсет Хауз в Лондоне

С намерением освободиться от влияния Палладио и Джонса выступили впервые четыре брата Адам, которые поэтому еще и теперь слывут в Англии еретиками. «Великими злодеями» называет их даже Бломфильд. Их отец Вильям Адам (ум. в 1748 г.) насадил, с одной стороны, стиль Рена в Эдинбурге, с другой – стал здесь же, в Шотландии, одним из первых глашатаев неоготики, хотя, как показывает его Дуглас Касл, он понимал свою задачу уж слишком элементарно, довольствуясь круглыми башнями, зубчатым венечным карнизом, стрельчатыми окнами и розами со скучнейшей резьбой. Из его сыновей Роберт Адам (1728–1792), отстроивший и украсивший пеновский Кедлстон Холл, и связанный с ним деятельностью брат его Джемс Адам (ум. в 1794 г.) стремились внести новую жизнь в расположение своих многочисленных лондонских частных домов, и, следуя Стюарту и Риветту, в основании орнамента положить

вместо римских греческие формы. В Лондоне ими застроены целые площади, в Эдинбурге сооружены такие внушительные здания, как университет.



Рис. 233. Палладианский мост Роберта Морриса в Уилтоне

Первым неоготическим домом в Англии считается построенный Горацием Вальполем Страфберри Хилл (1766–1770). Применение готических форм ограничивается здесь лишь внутренностью. Как мало готика была понята, несмотря на то, что в Англии тогда появились уже большие сочинения о ней, показывают готические фантазии Джорджа Денса младшего (1740–1825) на его церкви св. Варфоломея и на уличном фасаде ратуши Сити (Guildhall) в Лондоне. За исключением единичных готических и китайских уклонений, английская архитектура XVIII века представляет поразительно однообразную, даже монотонную картину. Но именно стилистическая цельность ее классицизма в соединении с большим техническим совершенством давала повод английским архитекторам этого века счи-

тать себя первыми зодчими в мире. Все их суждения не оставляют никакого сомнения в их твердой уверенности, что они нашли на все времена единственно возможный и правильный путь.

2. Английское ваяние XVIII века

Обзор развития английской скульптуры

В начале столетия английское ваяние развивалось под сильным влиянием иностранного искусства. К середине столетия появляются определенные национальные черты, в частности стилизация под греческое ваяние. В первой половине XVIII века английская скульптура находилась еще под опекой иностранцев. К эпигонам бельгийской пластики принадлежат антверпенцы Петер Скемакерс (род. в 1691 г., ум. после 1769 г.) и Михаэль Рейсбрак (1693–1770), на долю которых выпала львиная часть скульптурных заказов, которыми тогда располагала Англия. Из их соперников француз Луи Франсуа Рубильяк (1703–1762) выполнил для Вестминстерского аббатства, между прочим, большой памятник герцога Арджильского со знаменитой фигурой Красноречия, а для колледжа св. Троицы в Кембридже статую Ньютона с призмой в руке, возбуждавшую восторг современников. Учеником Петера Скемакерса был англичанин сэр Генри Чир (р. около 1710 г., ум. в 1781 г.), главное произведение которого – скучная мраморная конная статуя герцога Кемберлендского в Кевендишском сквере в Лондоне. Учеником сэра Генри Чира был сэр Роберт Тейлор (р. около 1714 г., ум. в 1788 г.), автор посредственной аллегорической горельефной группы на фронтоне построенного Денсом Менсион Хауз. Поворот к большей простоте и чистоте форм в духе природы и к антику – первоначально римскому – произвели в англ-

лийской скульптуре три мастера. Старший из них, Томас Бенкс (1735–1805), лучше всего известен по своим надгробным монументам, образцом которых может служить памятник сэра Эра Кута (1783) в Вестминстерском аббатстве.



Рис. 234. Памятник Нельсона работы Джона Флаксмана в соборе св. Павла в Лондоне

Второй, Иосиф Нолекенс (1737–1822), вышедший из мастерской Скемакенса и сжившийся в Риме с античными понятиями, послал уже в 1766 г. на выставку в

Лондон «Двух панафинейских победителей»; свое огромное состояние он составил, однако, простыми и жизненными бюстами, статуями и надгробными памятниками своих современников. Особенно славится его статуя Питта Младшего в кембриджском сенате. Третий, Джон Бэкон (1740–1799), работал главным образом бюсты и надгробные памятники, отличающиеся натуральной простотой. Большие памятники Питта Старшего в Вестминстерском аббатстве и Самуэля Джонса в соборе св. Павла в Лондоне сохраняют несомненное за ним право на память потомства.

Переход от римского к греческому стилю воплотил в Англии Джон Флаксман (1755–1826), двумя годами старший Кановы. Сидней Кольвин посвятил ему специальную монографию. Именно Флаксман принадлежит к тем ложноклассикам, которые через очки рассматривают природу и совершенно удаляются от нее. Он учился сначала у своего отца, торговца гипсовыми слепками, но окончательное художественное образование получил во время семилетнего пребывания в Риме (1787–1794). Стиль античных расписных ваз, которые тогда начали собирать, оказал существенное влияние на его рельефы и рисунки. Рисунки, исполненные Флаксманом для фарфорового завода Веджвуда, наложили на все произведения этой фабрики печать строгой, целомудренной классичности. Контурные иллюстрации к изданиям Гомера, Гесиода, Эсхила и Данте пережили его славу как скульптора. Его идеальные скульптуры, архангел Михаил и другие, не легко доступны для обозрения. Популярны его большие, украшенные аллегорическими идеальными фигурами и рельефами надгробные памятники, адмирала графа Гоу, живописца сэра Джошуа Рейнольдса, адмирала лорда Нельсона в соборе св. Павла и лорда Мансфилда с изящной фигурой «грустящей Юности» в

Вестминстерском аббатстве. Эти произведения показывают Флаксмана на высоте его художественных замыслов, но его сила проявляется с наиболее выгодной стороны в эскизах и рисунках музея Флаксмана в университетском колледже в Лондоне и в оригинальных рисунках к Илиаде, Одиссее и к трагедиям Эсхила, хранящихся в лондонской академии художеств. Некоторые из них изданы Зауэрландтом. Свободно разрабатывая свои прототипы – греческие вазовые рисунки, Флакسمан создал в этой области оригинальный изящный контурный стиль, который сводит язык жестов на элементарные, простые, наглядные формулы, в то же время сообщая линиям новые красоты ритма.

3. Английская живопись XVIII века

Общий обзор развития английской живописи

Английская живопись развивалась интенсивнее всех остальных областей искусства. В начале столетия еще ощущается сильное влияние иностранного искусства, но со временем появляется целый ряд выдающихся национальных мастеров, получивших всемирную известность. Гордое сознание, что британская живопись со второй половины XVIII века стала художественной мировой силой, находит себе выражение в появившихся с начала XIX столетия английских монографиях о ней Эдвардса, Кённингема, Флетчера, Гамильтона, Торнбёри, обоих Редгревов, Уэдмора, Гоуэра и Армстронга. Во Франции о ней писал Шено, в Германии, после различных отдельных сочинений, главным образом Мутер, выпустивший в свет в 1903 г. свою живую и увлекательную «Историю английской живописи». Лишь начиная с последних десятилетий XIX столетия вся Европа стала восторгаться английской живописью XVIII века, вклад которой в сокровищницу искусства

иногда даже переоценивался. В первой половине XVIII века за способным, но усвоившим себе под влиянием Кнеллера довольно поверхностную манеру стокгольмским портретистом Михаэлем Далем (1656–1743) последовали англичане склада вышеупомянутого художественного критика Джонатана Ричардсона (1665–1745), кисти которого принадлежат шесть добросовестно написанных портретов Национальной портретной галереи. За Ричардсоном следуют его ученик Томас Гудсон (1701–1771), портрет которого в Национальной галерее с изображением художника-мариниста Скотта не лишен известной теплоты, и шотландец Аллан Рамзей (1713 до 1784), простые, слабоватые, но изящные по колориту, с преобладающим холодным розовым тоном, портреты которого недалеки уже от настоящего мастерства, например портрет дамы лондонской Национальной галереи. Из числа исторических живописцев этого периода следует упомянуть хотя бы знакомого нам архитектора Вильяма Кента. Как живописец он был представителем столь слабого, незрелого классицизма, что его алтарный образ в церкви св. Климента в Лондоне, осмеянный в карикатуре Гогарта, уже в 1725 г. был убран. Английская ландшафтная живопись также не имела еще определенной физиономии. Джордж Ламберт (1710–1765) шел по стопам подражателей Дюге; Питер Мономи (1670–1749), первый английский маринист, был подражателем Виллема ван де Велде младшего; Самуэль Скотт (ум. в 1772 г.), из произведений которого в Национальную галерею принят один вид Темзы, находился под влиянием Каналетто. Английской живописи надо было многое наверстать. Ее быстрый подъем, начиная с половины XVIII столетия, как ни был он национален по духу, совершился прежде всего на путях, указанных великими итальянцами и нидерландца-

ми XVII и XVIII веков. Поворот к эллинистическому антику задел ее лишь позже и быстро затем перешел к непосредственному наблюдению природы.



Рис. 235. «Продавщица крабов». Картина Вильяма Хогарта в Национальной галерее в Лондоне

В течение всего расцвета в XVIII столетии английская живопись, несмотря на ее ретроспективный эклектизм, оставалась дочерью не только своего времени, но и своего народа. Английской является уже область сюжетов, где альфой и омегой остается по-прежнему портретная живопись, а рядом с ней вступают в свои права родной ландшафт и родная жизнь. По-английски проявляется ее пристрастие к благородному

и изящному тону, в рамках тепло прочувствованного домашнего быта. Отсюда же – известная декоративная черта, отличающая ее. Краски ландшафта и портретных околичностей повторяют, ради «картинного эффекта», зачастую лишь слишком намеренно избранные краски костюмов изображенных лиц. Но так как они являются истинными цельными личностями, то неизменно привлекают к себе.

Пять чрезвычайно различных мастеров, Хогарт, Уилсон, Рейнолдс, Гейнсборо и Ромни, выразили первую эпоху расцвета английской живописи. Старший из них – смелый и сознававший свои силы художественный самородок Вильям Хогарт (1697–1764). Хогарт прежде всего реалист. Наблюдение жизни стояло для него на первом месте. «Линия красоты», которую он требовал в своем сочинении «Анализ красоты», появившемся в 1753 г., была уступкой духу времени. Последняя большая работа о нем принадлежит Добсону. Не менее мастерски, чем кистью, владел он грабштихом, иглой и крепкой водкой. В основе его искусства лежит непреклонное желание правдиво и изящно бросать на плоскость свои добросовестные наблюдения. И он начал с портретной живописи. Его автопортрет с собакой, шесть голов слуг, поразительная по своим чисто живописным достоинствам «Продавщица крабов» находятся все в лондонской Национальной галерее; портрет барона Ловата Национальной портретной галереи показывают его портретный талант с лучших сторон. «Капитан Корама» в лондонском Воспитательном доме (1739) принадлежит к числу лучших портретов в мире. Слабоватые большие стенные картины «Милосердный самарянин» и «Исцеление слепого» (1736) на лестнице госпиталя св. Варфоломея не так хорошо характеризуют Хогарта как исторического живописца, как смело изображенная «Процессия в (лон-

донское) предместье Финчли» (1750) и его оригинально написанное «Нахождение Моисея» (1752) в Воспитательном доме в Лондоне.



Рис. 236. «Вскоре после свадьбы». Картина Вильяма Хогарта из серии «Модный брак» в Национальной галерее в Лондоне

Знаменитая картина Хогарта «Ворота Калэ» (1749), в Национальной галерее, составляющая уже переход к жанрам, по силе живописи не уступает хотя бы Гойе. Своей мировой славой Хогарт обязан сатирическим в духе новелл жанрам и сериям картин, быстро находившим себе, при посредстве гравюры, распространение во всех странах. Так, уже с 1794 г. начали появляться

подражания им с немецкими объяснениями Лихтенберга. Все человеческие пороки и страсти: пьянство, похоть, алчность, подкупность, страсть к нарядам он беспощадно пригвождал к позорному столбу в этих написанных кистью проповедях. Ряд их открывают шесть резких по реализму картин: «Жизнь проститутки» (1731), из которых сохранилась лишь одна в собрании графа Уимс (Wemyss). В 1735 г. последовали восемь поразительных картин, рисующих «Жизнь развратника», теперь в музее Сон в Лондоне; «Поэт в нужде» украшает Гросвенор Хауз в Лондоне; знаменитая серия из шести картин «Модного брака» 1745 г. находится в лондонской Национальной галерее. Правда, Хогарт писал эти богатые фигурами картины прежде всего с нравоучительной тенденцией; правда, он даже схваченные с поразительной, иногда граничащей с карикатурой остротой типичные фигуры рисовал лишь по памяти; сочиненность этих изображений сказывается в каждой мелочи околичностей; все обдуманно, каждый предмет имеет свое значение. Но характерные фигуры этих картин так выразительны, их движения и мимика, их действия, находящие живой отклик в душе, переданы так увлекательно, а чисто живописные достоинства их светотени и красочных аккордов столь несомненны, несмотря даже на известную сухость кисти, что мы безусловно должны признать их за крупные, значительные художественные произведения, мерлом которых служат они сами. Во всяком случае, Хогарт был первый английский художник, слава которого уже в XVIII столетии пронеслась по всему континенту. Следующим по возрасту был пейзажист Ричард Уилсон (1713 до 1782), биография которого написана Райтом. Первоначально портретист, Уилсон развился в Италии (1749–1755) на картинах Пуссена и Клода в «английского Клода Лоррена». Широта линии и равно-

весие композиции отличают его ландшафты в равной мере, как и их образцы. Но Уильсон умел также сообщить своим идеальным ландшафтам аромат непосредственного и по-английски прочувствованного настроения. Из его картин в Национальной галерее мифологический сюжет имеет еще большой идеальный ландшафт со «Смертью Ниобидов», несколько напоминающий Сальватора Розу. Но уже пандан к этой картине, «Вилла Мecenата», напоминающая Пуссена, есть тем не менее типичное произведение Уилсона, так как свободна от всякой мифологии. Особенно величественны тучи, собирающиеся на небе, наполовину освещенные солнцем. Небольшие итальянские ландшафты и еще меньший по размерам английский речной ландшафт с купающимися мальчиками при солнечном свете, несмотря на стилизованность, ясны и правдивы по формам и краскам. Особенно теплым светом напоен приобретенный галереей лишь в 1900 г. большой речной ландшафт с руинами. Романтична по настроению его большая картина в собрании лорда Норсбрука в Лондоне, пламенным колоритом отличается «Закат солнца» в Эдинбургской галерее. Лучшие из его картин имеют непреходящее значение в истории живописи.

Выдающиеся английские художники-портретисты

К наиболее знаменитым английским портретистам XVIII века относятся Джошуа Рейнолдс и Томас Гейнсборо. Оба они начали развиваться под влиянием итальянского и французского искусства и со временем перешли к национальным мотивам в своем творчестве. Живопись Рейнолдса во многом близка стилю барокко, тогда как Гейнсборо работал в манере, близкой к рококо

Творчество Рейнолдса

Из трех других главных мастеров английского искусства сэра Джошуа Рейнолдс (1723–1792), первый президент основанной в 1768 г. Королевской академии художеств, был самым разносторонним и ученым, самым самоуверенным и последовательным. Монографию о нем написал Армстронг. Когда учитель Рейнолдса Гудсон перестал его удовлетворять, он усердно занялся копированием рембрандтовских картин. Наиболее зрелым плодом его рембрандтовских штудий является юношеский автопортрет со шляпой в Национальной портретной галерее. Затем его потянуло в Италию, где он пробыл с 1749 по 1752 г.; здесь он развился в сознательного эклектика. Микеланджело стал его кумиром. Но в руководители себе он выбрал главным образом болонцев и венецианцев. Самым основательным образом он углубился в изучение красочной техники старых мастеров; ничего не оставлял он без внимания; рассудочная основа его искусства проявляется повсюду. В своих исторических картинах он едва поднимается над уровнем эклектизма; здесь, словно по прихоти художника, рубенсовские формы сочетаются с титиановскими красками и с корреджиевской светотенью. Характерные образцы этого рода – «Св. Семейство» Национальной галереи, «Умеренность Сципиона» в Эрмитаже, «Надежда, питающая любовь» в Бовуде. Его самая известная мифологическая картина, «Змея в траве» в Национальной галерее, изображает бога любви, развязывающего девушке «пояс красоты». Экскурсией в область романтики является новая для того времени, поражающая своим ужасом картина: «Граф Уголино в башне голода», находящаяся в галерее города Ноль, в графстве Кент.



Рис. 237. «Изгнанный лорд». Картина Джошуа Рейнолдса в Национальной галерее в Лондоне

Как портретист, Рейнолдс соединял непосредственное наблюдение виденного с возвышенным, великодушным настроением, разворачивая на этой основе все чары своего ослепительного живописного красноречия; и хотя в аллегорическом содержании и в окolicностях иных портретов он показал себя вполне сыном своего времени, зато другие портреты, например «Изгнанный лорд» Национальной галереи, исполнены непосредственной, прочувствованной душевной глубины. Он создал массу истинно цельных натур; редкой свежестью и естественностью дышат особенно его детские портреты.



Рис. 238. «Три сестры мисс Монтгомери увенчивают герму Гименея». Картина Джошуа Рейнолдса в Национальной галерее в Лондоне

По возвращении Рейнолдса из Италии общее внимание возбудил в 1753 г. его портрет капитана Кеппеля, теперь в собрании лорда Росбери в Лондоне. Здесь впервые увидели изображенным на полотне не фигуру или голову, а живой организм. Период времени с 1753 по 1765 г. обнимает первую пору зрелости художника. Этому времени принадлежат великолепные, простые и свежие портреты, в числе их Китти Фишер в собрании графа Крю (1759) и знаменитый портрет Нелли О'Бриен (1763) в галерее Уоллеса, далее портрет пастора Лоренса Стерна (1760), принадлежащий маркизу Ленсдоуну, и актера Гаррика среди фигур «Трагедии» и «Комедии», в собрании лорда Ротшильда в Лондоне. Между 1765 и 1775 гг. позы фигур на портретах Рейнолдса становятся более рассчитанными, колорит более изысканным, драпировки более небрежными, стафаж более надуманным. К ним относятся: «Леди

Сара Бёнбёри, приносящая жертву грациям» (1766) и «Леди Блек в виде Юноны, которой Венера подает пояс», принадлежащие сэру Генри Бёнбёри, миссис Гартли, в виде нимфы, с ее сыном, в виде юного Вакха, в собрании лорда Норсбрука (1772), резкая в красках, несколько фальшивая картина «Три сестры мисс Монгомери, увенчивающие герму Гименея» (1775) Национальной галереи, сюда же принадлежат прелестная «Девочка с земляникой» (1771) в галерее Уоллеса, маленькая Френсис Крю, шагающая по полю в плаще и с корзиной через руку (1770), в собрании графа Крю, и очаровательная картина в Виндзорском замке, изображающая маленькую принцессу, валяющуюся на земле с собачкой (1773).



Рис. 239. «Девочка с земляникой». Картина Джошуа Рейнолдса в галерее Уоллеса в Лондоне

Наиболее зрелым периодом творчества Рейнолдса считаются последние шестнадцать лет его жизни. Глубокое понимание изображаемых лиц все более становится его главнейшим качеством. Великолепные по краскам одежды драпируются снова более тщательно. Ландшафтный задний план сохраняет по-прежнему лишь побочное, чисто декоративное значение. Но все частности объединяются в одно крупное, гармоничное целое. Из длинного ряда мастерских произведений выделяются свежий портрет маленького Крю (1775) в собрании графа Крю, с удивительным вкусом одетая в серое с золотом леди Кросби (1778) у сэра Чарльза Теннанта, великолепный «Школьник» (1779) в Уорвикском замке, глубоко одухотворенный портрет лорда Тёрло (1781), принадлежащий маркизу Бас, и поразительный по силе характеристики портрет лорда Хисфилда с ключом Гибралтара в руке (1787) в Национальной галерее. К самым лучшим принадлежат портреты великой актрисы мисс Сиддонс в виде трагической музы на парящем в облаках троне, позади которого виднеются олицетворения драматических страстей (1784), в Гросвенор Хауз, герцогини Девонширской с ее оживленной дочуркой на коленях (1786), в замке Четсуорс (Chatsworth), и восхитительный «Невинный возраст» – сидящая в траве со сложенными на груди руками маленькая девочка (1790) в лондонской Национальной галерее. Лишь самим собою Рейнолдс собственно никогда не хотел быть; но тем не менее в его лучших произведениях сразу видна его крупная личность.

Творчество Гейнсборо

Четырьмя годами моложе Рейнолдса был его великий соперник Томас Гейнсборо (1727–1788), превосходивший его оригинальностью и непосред-

венностью художественной натуры. В Рейнолдсе больше чувствуется барокко XVII, в Гейнсборо – рококо XVIII века. Для Гейнсборо, о котором имеются хорошие книги Фульчера, Армстронга, миссис Белл и Паули, первоначальные старые мастера как бы не существовали вовсе. Он начал с рисования ландшафтов своей захолустной суффолькской родины. Познакомившись (после 1760 г.) с картинами ван Дейка, он стал их усердно копировать. Ван Дейк стал путеводной звездой его искусства. Однако он сам обладал более сильным чувством правды и красоты, чем Ван Дейк. Английских женщин и английский ландшафт он видел собственными, английскими глазами и изображал их широкой, здоровой, с годами становившейся все более легкой, все более «импрессионистской» кистью. Его портреты стоят обыкновенно в теснейших отношениях к родному ландшафту, а ландшафты часто неумышленно переходят в жанр, или же животные на них из околичностей переходят в главные изображения. Первый самостоятельный период творчества Гейнсборо (1746–1758) протек в Ипсвиче, среди проб и опытов, производимых сначала ощупью и понемногу становившихся более уверенными. Из ранних картин сохранились в Национальной галерее красивый, несколько сухо написанный двойной портрет его дочерей, из которых одна ловит бабочку, и прекрасный, известный под именем «Корнардского леса» ландшафт, который, несмотря на то, или именно потому, что распределение деревьев на нем напоминает Гоббему, остался самым свежим по чувству природы из всех его ландшафтов. Второй период творчества его (1758–1774) протек в более живой художественной среде и в лучшей жизненной обстановке в Басе. Здесь возникли в первое время так еще старательно, почти слащаво выписанные и освещенные портреты, например причетника Орпи-

на, читающего Библию, в Национальной галерее. Изящной простотой отличается уже погрудный портрет Джорджианы Спенсер (1762), принадлежащий графу Спенсеру в Лондоне, теплой жизнью дышат фигура в рост музыканта Фишера в Хемптон-Корте и полуфигура актера Кольмана в Национальной галерее.



Рис. 240. Портрет Джорджианы Спенсер работы Томаса Гейнсборо, принадлежавший графу Спенсеру в Лондоне

Вероятно, уже в 1770 г. возник знаменитый «Голубой мальчик», находящийся в Гросвенор Хауз:

портрет en face юного Бёталля, с теплыми тонами тела в голубом фантастическом костюме, на фоне ландшафта в коричневом тоне – настоящее чудо по благородству замысла и по своеобразному красочному эффекту; рядом с этим «Голубым мальчиком» может быть поставлен «Розовый мальчик», портрет мальчика, одетого в розовый атлас, в собрании барона Фердинанда Ротшильда в Лондоне.

Во время пребывания Гейнсборо в Басе возникли некоторые наиболее известные ландшафты – коричневые по тону, замкнутые в своем единстве, согретые дивным светом части лесистой английской природы. К прекраснейшим из них принадлежат «Воз» и «Водопой скота» в Национальной галерее.



Рис. 241. «Водопой скота». Картина Томаса Гейнсборо в Национальной галерее в Лондоне

В Лондон Гейнсборо переселился в 1774 г. Лишь здесь талант его развился до высшейхудожественной

свободы и виртуозности. Нежные, довольно холодные, изящно подобранные по тонам краски фигур и их одежда все более гармонично согласуются с задним планом. Кисть его становится все более легкой, свободной и широкой.



Рис. 242. Портрет миссис Сиддонс работы Томаса Гейнсборо в Национальной галерее в Лондоне

Портреты короля Георга III, королевы Шарлотты и их детей он писал несчетное число раз. Большую часть их можно видеть в Виндзорском замке и в Букингемском дворце. Из наиболее знаменитых дамских портретов

Гейнсборо портрет одетой в красное платье, несколько неудачно поставленной у высокой колонны миссис Грехам в эдинбургской галерее принадлежит первым лондонским годам. Полную меру таланта выражают портреты актрисы миссис Робинсон («Пердита») в галерее Уоллеса, миссис Шеридан (урожденной Элизы Линли) в собрании лорда Ротшильда, леди Шеффилд у Фердинанда Ротшильда и миссис Бофуа у Альфреда Ротшильда в Лондоне, – все отдельные фигуры в рост, стоящие на фоне ландшафта с парком, но самый знаменитый из всех – портрет актрисы миссис Сиддонс в Национальной галерее. Та самая Сиддонс, которую Рейнольдс изобразил в виде трагической музы, сидит у Гейнсборо в изящном по тонам выходном туалете, в большой шляпе, перед красной драпировкой. К лучшим мужским портретам Гейнсборо принадлежит портрет Ралфа Шомберга в желтовато-красном костюме, в Национальной галерее.

Большой портрет-группа семейства Бальи, в той же галерее, относится к последней поре деятельности Гейнсборо. Позы фигур принужденны и намеренны, но чарующие краски этой картины и воздушное, легкое письмо сообщают ей высокие живописные достоинства. Превосходна как ландшафт не очень большая по размерам овальная картина в Виндзорском замке, представляющая «Утреннюю прогулку» герцога Кемберлендского с супругой. Вполне ландшафтный характер имеет превосходная, напоминающая одновременно Ватто и Моне, «Пикник» у Сен-Джемского парка, принадлежащая сэру Альджернону Нильду. Достойное место наряду с этой картиной занимает великолепная марина в Гросвенор Хауз. Ландшафтная живопись оставалась всегда тайной любовью Гейнсборо.

Прочие английские портретисты

Пятым в ряду этих пионеров английской живописи был Джордж Ромни (1734–1802), подробная характеристика которого дана в двухтомном сочинении Уорда и Робертса. К великим мастерам начали причислять его лишь в самое последнее время. Вернувшись в 1775 г. из Рима, где он впитал в себя ложноклассические воззрения, он стал, однако, в Лондоне портретистом и соперничал с Рейнолдсом и Гейнсборо из-за благосклонности заказчиков. В его портретах можно без особого труда распознать внука классицизма и в пластике фигур, и в рисунке. Он был, кроме того, лучшим изобразителем «прекрасной англичанки», какой ее привыкли у нас себе представлять, здоровой и одновременно томной. Его портреты написаны ясно и твердо, но отнюдь не угловато или сухо. При ясных местных тонах они отличаются утонченным, по временам, однако, несколько рыжеватым оттенком. Лондонская Национальная галерея обладает восемью картинами Ромни, но ни одним из его настоящих шедевров, каковы: «Дети лорда Гоуэра», танцующие взявшись за руки, в собрании герцога Сутерлендского, или портрет миссис Рессель с ребенком у сэра Джорджа Ресселя в Лондоне. Его ложноклассическая основа проявляется в группе «Леди Уорвик с детьми» и в «Мисс Вернон в виде Гебь», принадлежащей лорду Уорвику, а также в портрете леди Гамильтон, в виде вакханки, в Национальной галерее.

Самым значительным британским портретистом младшего поколения художников, явившегося во второй половине столетия, был шотландец сэр Генри Рейбёрн (1756–1828), посетивший Италию, прежде чем основаться в Эдинбурге. Биограф Рейбёрна Армстронг приписывает основное его свойство главным образом впечатлению, произведенному на него в Риме «Иннокентием X» Веласкеса.



Рис. 243. «Леди Гамильтон в виде вакханки». Картина Джорджа Ромни в Национальной галерее в Лондоне.

По непосредственности, свежести и широте замысла, по пленительной теплоте и живости тонов и красок лишь немногие могут равняться с ним. К лучшим вещам его принадлежат в эдинбургской галерее портреты миссис Кемпбел, Джона Уилсона с лошадью и автопортрет художника, в эдинбургском Стрелковом зале поразительный портрет во весь рост Натаниеля Спенса, натягивающего лук, в музее Глазго портрет сэра Джона Синклера, в лондонской Национальной галерее дамы в соломенной шляпе, в Дрездене портрет

епископа Люциуси О'Бирна. Черта времени сказалась в том, что Рейбёрн от большей широты и свободы кисти перешел к более слитному и твердому письму. На портретах преимущественно Рейнолдса развился талант лондонского уроженца Джона Гоппнера (1759–1810), мастера изображать красивых краснощеких англичанок, которых он писал в ясных и холодных красках, в свежем любовном исполнении. Портрет графини Оксфордской в Национальной галерее принадлежит еще к лучшим его произведениям. Последние находятся в частных собраниях. Славятся четверо детей Дугласа в собрании лорда Ротшильда в Лондоне. За Гоппнером непосредственно следует сэр Томас Лоуренс (1769–1830), самый знаменитый английский портретист первой четверти XIX века, правда, явственно возникающий из XVIII века и считавшийся представителем упадка великого английского искусства этой эпохи. Визева снова восстановил его художественную репутацию. В лучших произведениях он является нам мастером с острой наблюдательностью и утонченной живописной техникой. Он представлен довольно хорошо в Национальной галерее портретами банкира Ангерштейна, княжны Ливен и Филиппа Сенсома. Выше стоят его изображения папы Пия VII и кардинала Консальви в Виндзорском замке, затем юного Лемтона, одетого в красный костюмчик и лежащего растянувшись на траве, в собрании графа Дерхема в Лондоне, прелестной мисс Ферен (леди Дорби), шагающей, легко кутаясь в мех, на фоне ландшафта, у Пирцонта Моргана в Нью-Йорке.

Историческая живопись в Англии

Во второй половине столетия в английской живописи выделяется историческое направление, тесно связанное с начавшим набирать силу романтизмом. Значительный вклад в это направление вносят североамериканские художники. Кроме того интенсивно развивается графическое искусство. Большие усилия были сделаны в XVIII веке в Англии, чтобы создать национальный подъем также на поприще исторической и повествовательной живописи. Издатель книг, альдерман, а впоследствии лорд-мэр Лондона Джон Бойдел (1719–1804) ввел в моду живопись иллюстраций, потом так долго процветающую в XIX столетии. Он основал Шекспировскую галерею, для которой по его заказу изготовляли картины самые выдающиеся английские живописцы; эти картины были воспроизведены в знаменитом большом альбоме гравюр, оригиналы для которого писали даже Рейнольдс и Ромни. Во главе всей новой английской исторической живописи стоят два американца и один ирландец. Джон Сингтон Копли из Бостона (1737–1815) стремился на своих больших, богатых движением и красками декоративных полотнах, каковы «Смерть Чатама Питта старшего», «Смерть Пирсона» (английский майор, убитый в битве с французами при Джерси (1781). – Прим. перев.) и «Освобождение Гибралтара от осады» в Национальной галерее, изображать эти события так реалистически, как он их себе представлял с полной свободой от всех «предрасудков» академических законов композиции. Бенджамин Уэст из Пенсильвании (1738–1820), уже более классичный, чем Копли, составил себе крупное имя главным образом своей картиной «Смерть генерала Вульфа» (один из героев североамериканской войны за освобождение. – Прим. перев.), висящей в Гросвенор

Хауз рядом с его «Битвой при Ла-Гог». Настоящим ложноклассиком в ряду названных художников был лишь Джемс Берри (1741–1806). Его крупнейшее предприятие – шесть больших картин, иллюстрирующих историю развития человеческой культуры, которыми он украсил между 1777–1783 гг. лондонское Художественное общество, где они находятся и теперь. Римский рельефный стиль является здесь высшей целью. Но какими ватными кажутся нагие мускулы избраженных фигур! В этих картинах потомство признает лишь серьезные намерения художника. На почве романтизма стояли главные художники бойдельской Шекспировской галереи: Джон Опи (1761–1807), лучшая картина которого «Убийство Риццио» (итальянский музыкант, фаворит Марии Стюарт, заколотый на ее глазах в 1566 г. – Прим. перев.) находится в ратуше Сити, затем цюрихский уроженец Генрих Фюсли или Фюсели (1748–1826), талантливый, несколько необузданный фантаст с микеланджеловскими ложноклассическими формами. В его «Титании» в Национальной галерее сохранилась одна из восьми жутких по своему трагизму картин на шекспировские темы Джемс Норскот (1746–1831), из девяти шекспировских картин которого наиболее известно «Убиение детей Эдуарда IV». Роберт Смерк (1752–1845), после написанных для Бойделя картин на сюжеты из произведений Шекспира, выполнил ряд талантливых картин-иллюстраций к «Дон Кихоту», находящихся в Национальной галерее. В конце этого ряда стоит Томас Стосард (1755–1834), из пятнадцати картин которого в Национальной галерее особенно славится «Паломничество в Кентербери». Из всех этих живописцев Генрих Фюсли, выставивший в 1782 г. фантастическую щемящую сердце картину «Кошмар», а в 1789 г. – огромную мрачную картину «Тени подземного мира», по

гениальной силе своей фантазии является истинным художником. Больше, непреходящее достоинство, чем указанные английские исторические живописцы, имеют английские пейзажисты, следовавшие Гейнсборо. Истинным художником был Джордж Морленд (1763–1804).



Рис. 244. «Ландшафт с ветряной мельницей». Картина Джона Крома в Национальной галерее в Лондоне

Полные настроения, гармонично прочувствованные ландшафты его и жанры из животного мира близко напоминают Гейнсборо. Желто-серый, серебристый тон отличает его лучшие картины, каковы «Конюшня», «Ссорящиеся крестьяне» и ландшафт джон Национальной галереи. Более значительным художником был

«Старый Кром», Джон Кром из Норвича (1768–1821). Многочисленные ландшафты его, при всей простоте величественные, при всей точности нежные по тону, напоминают иногда Кейпа, иногда Саломона Рейсдала, оставаясь тем не менее вполне английскими. Как широк, тепел и солнечен его ландшафт с ветряной мельницей на холме, как проста и монументальна в своих линиях «Ломка шифера», сколько настроения в воздухе, несмотря на тщательно выписанные цветы переднего плана, в «Маусгольдском лесу», в Национальной галерее! Его ученики и единомышленники образуют выдающуюся «норвичскую школу», принадлежащую XIX столетию.

Ландшафт стал точкой отправления и для важной по своему значению английской акварельной живописи, обработанной в специальных сочинениях Кёндаля и Финбери. Так как акварель большей частью исполняется до конца перед самой природой, то она опередила масляную живопись своей правильной передачей светлых воздушных и световых тонов, не затемненной никакими заботами о «галерейном тоне». Постепенное развитие ее можно проследить в Британском и в Соут-Кенсингтонском музеях. Пионерами ее считаются Поль Сендби (1725 до 1809), Джон Роберт Козенс (1752–1799), в котором Констебл признавал своего предшественника, и Томас Джертен (1773–1802), имевший значительное влияние на Тёрнера. Быстрое распространение и особое значение этого искусства повели уже в 1805 г. к основанию лондонского Общества живописцев водяными красками.

Английские фавюры

Мощному подъему английской живописи отвечал естественно подобный же подъем графических искусств, обрисованный в труде Малькольма К. Саламана.

Все сколько-нибудь значительные произведения английской живописи XVIII века по появлении немедленно размножались при посредстве гравюры. Представителем старой линейной манеры был, главным образом, Роберт Стрендж (1721–1792). Иглой, грабшпихом и крепкой водкой работал, кроме самого Хогарта, еще Вильям Вуллет (1735–1785). Деликатную, мягкую пунктирную манеру привил в Англии итальянец Франческо Бартолоцци. Истинно национальным английским искусством в этой области стала гравюра-меццотинто. Джон Смит (1652–1742) гравировал этой техникой картины Книллера. Новую жизнь вдохнул в нее ирландец Джемс Мак Ардель (1729–1765), меццотинты которого – 37 воспроизведений с одних картин Рейнолдса – недостижимы по деликатности тона. Около конца XVIII столетия искусство Людвига фон Зигена пережило в Англии, в руках таких мастеров, как Валентин Грин (1739–1813), Джон Джонс (1745–1797) и Ричард Эрлём (1743–1812), новый расцвет, наиболее зрелыми плодами которого являются утонченно-изящные меццотинты Джона Рафаэля Смита (1752–1812). Под взаимно дополняющими одно другое влияниями Фюсли и Флаксмана развился талантливый поэт, рисовальщик и гравёр на меди Уильям Блейк (1757–1827; книга Лендридж), ставший величайшим из родившихся в Англии художников-фантастов своего времени. Характерны его иллюстрации к «Ночным мыслям» Юнга, его 24 гравюры к книге Иова, 100 необычайно фантастических рисунков к дантовскому «Аду». Он сознательно предпочитал угловатые формы дорафаэлевского времени. Неудивительно поэтому, что его так высоко ставили позднейшие английские прерафаэлиты, как Данте Габриель Россетти, и что он в известном смысле является для нас современным художником. Юношески свежее британское искусство

XVIII века незаметно переходит в искусство XIX века. Блеск искусства «века просвещения», бывший в большинстве других европейских стран как бы вечерней зарей перед новым днем, был в Англии утренней зарей молодого дня.

V. Бельгийское искусство XVIII века

1. Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVIII века

Общий обзор развития бельгийского зодчества

В XVIII веке бельгийское искусство постепенно теряет свою доминирующую позицию. Архитектура страны сначала испытывает сильное австрийское влияние, позже перенимаются элементы французского классицизма. Мощный расцвет искусства, какой Бельгия видела в XVII веке, не прекращается внезапно, а отвечает постепенно. Во всех областях бельгийского искусства рубенсовские формы и краски, рубенсовский дух и темперамент господствовали над этим веком. Формы его подражателей, однако, становились все более слабыми, колорит все бледнее, дух все более усталым, и это «остывание» длится в течение большей части XVIII века. Новую жизнь в бельгийское искусство вдохнул лишь поворот к неоклассицизму, начавшийся и здесь немедленно после середины столетия, как протест против слабого рубенсовского течения, но проявившийся далеко не с такой энергией, как в некоторых других странах. Сотни сохранившихся имен бельгийских архитекторов, скульпторов и живописцев не должны отвлекать нашего внимания. Лишь главные линии художественной эволюции могут быть прослежены нами. Под мягким, заботливым австрийским владычеством бельгийская жизнь в XVIII веке складывалась легко и приятно. Но, несмотря на стремления Марии Терезии и ее штатгальтера, Карла Лотарингского, которому в этом следовал Альберт фон Заксен-Тешен, супруг наместницы Марии Христины, не удалось наполнить бельгийское искусство самостоятельным новым содержанием. Церковное зодчество

замерло почти вполне, что же касается светской архитектуры, то она лишь повторяла, в известном отдалении и с австрийской окраской, переживания стилей Людовика XV и Людовика XVI. «Это был, говорит Гиманс, – стиль Людовика XV без грации, стиль Людовика XVI без легкости». Из поздних домов цехов на брюссельском рынке «Дом пивоваров» (1752), с украшенными ажурной резьбой окнами между тосканскими колоннами нижнего этажа, с обвитыми лиственными гирляндами колоннами верхних этажей и увенчанный конной статуей Карла Лотарингского, сохраняет в себе еще нечто от мощи рубенсовского века. Но уже «Дом лебедей» (1720) перешел к более слабым, робким формам, а «Дом пивоваров» в Лёвене (1740) стоит уже на почве внушенной Веною сухости. Фламандско-австрийский стиль показывают также построенный Яном Питером ван Баюршейдтом Младшим (1699–1768) довольно скучный патрицианский дворец на Плас де Мейр в Антверпене (1745), служащий теперь королевским дворцом, антверпенские жилые дома архитектора Вильгельма Игнаца Керрика младшего (1682–1745) и перестроенный из старого Нассауского дворца дворец штатгальтера в Брюсселе (1760), строителем которого называют некоего венского архитектора, другие постройки которого неизвестны. Лишь части этого здания сохранились в залах Кабинета гравюр Королевской библиотеки. Французский классицизм насадил в Бельгии французский архитектор Гимар, биография которого неизвестна. Ему принадлежит изящная разбивка Плас Руаяль (1772), Рю Руаяль и Королевского парка (1776) в Брюсселе, а также ложноклассическая церковь Сен-Жак-сюр-Коданбер (1776–1785), с ее коринфским портиком, крытой медью колокольной, и изящный «Дом сословий» на Рю де ла Луа (1779–1783), в котором теперь заседают бельгий-

ские законодательные палаты. Сотрудниками Гимара называют венца Циннера и нидерландца Луи Жозефа Монтуайй (ум. в Вене в 1800 г.). Монтуайй, как предполагают, выполнил также строго ложноклассический замок Лакен (1782–1784), но лишь по проекту, сочиненному самим заказчиком, принцем Альбертом фон Заксен-Тешен. Все это – весьма удовлетворительные, даже внушительные постройки, но уже без признаков национального бельгийского характера.

2. Бельгийское ваяние XVIII века

Обзор развития бельгийской скульптуры

В начале столетия в бельгийской скульптуре сохраняются национальные черты прошлого века. С середины столетия ощущается все большее влияние французского классицизма. Бельгийская скульптура этого века находилась все еще в руках опытных, искусных, воспитанных долгой традицией мастеров. Способные, хотя и не окрыленные вдохновением бельгийские скульпторы этого времени по-прежнему находили выгодный заработок за границей, как Скемакерс, Рейсбрак и Ноллекенс в Лондоне, уроженец Гента Петер Антон Версхаффельт (1710–1793) в Мюнхене, Ян Петер Антон Тассарт из Антверпена (1727–1788) в Берлине. Многие мастера, с другой стороны, возвращались из Рима и Парижа, где они проводили годы ученичества или странствований, на родину в Бельгию, где потребность украшать церкви алтарями, кафедрами, статуями святых, надгробными памятниками доставляла лучшим из них обильную работу. «Рубенсовский» стиль продолжал жить главным образом в школе Люкаса Федерба. Мы уже знаем ученика Федерба, Бёкстуинса из Мехельна, умершего в 1734 г. Самым значительным учеником Бёкстуинса был Теодор Вер-

хаген из Мехельна (1701–1759), а лучшие произведения его представляют четыре сильно переработанные статуи отцов церкви в соборе, резная деревянная кафедра с Добрым Пастырем (1741) в церкви св. Иоанна и знаменитая кафедра церкви Нотр-Дам-д'Анsvик, в Мехельне. Эта кафедра (1743–1746) имеет форму гигантского дерева; внизу его изображен очень реалистично «Гнев Бога на прародителей после грехопадения», а над его короной парит облако, на котором восседает Богородица. Главным гентским мастером этой эпохи был Лоран Дельву (1696–1778), ученик старых гентских мастеров, закончивший свое художественное образование в Риме и выполнивший многочисленные работы для Англии и Германии; большая часть его скульптур выполнена в Нивеле, где он поселился, для различных бельгийских городов. Лучшей считается кафедра в церкви св. Бавона в Генте (1745), еще проникнутая сильным духом барокко, выполненная из дерева и мрамора. Большие мраморные фигуры на уровне пола представляют «Время», в виде старца, уснувшего под деревом и пробуждаемого «Истиной», которая указывает ему на Христа. В рельефных медальонах на перилах кафедры изображены Рождество Христово и бюст св. Бавона, обращение Савла и бюст епископа Антона Триеста. В Брюсселе Дельву украсил лестницу «Старого двора» (теперешнего Государственного архива) известной статуей Геркулеса, представляющей собой, однако, не что иное, как неудачное подражание Геркулесу Фарнезскому, изваял для церкви Сен-Жак-сюр-Коданбер статую св. Иосифа с Младенцем Иисусом, а для Королевского парка статуи Флоры и Помоны. В брюссельском музее находится его группа «Трех теологических добродетелей». Во всяком случае он был одним из искуснейших скульпторов своего времени, но только в его искусстве трудно

уловить склонность к ложному классицизму, приписываемую ему бельгийскими историками искусства. Первым бельгийским ложноклассическим скульптором был уроженец Брюсселя Жак Берже (1693–1756), учившийся в Париже у Николя Кусту. Еще в старом стиле выдержан его надгробный памятник епископа Жана Батиста де Смет в церкви св. Бавона в Генте. Первой ложноклассической скульптурой Берже, а вместе с тем и всего бельгийского искусства, считается аллегорическая группа на небольшом фонтане 1752 г., украшающем площадь Гран-Саблон в Брюсселе. Посреди детских фигур сидит Минерва, на щите которой находятся рельефные портреты Франца I и Марии Терезии. Один из мальчиков дует в фанфару славы. Было бы ошибочно, тем не менее, говорить здесь о греческом неоклассицизме. Это – лишь холодное подражание французскому классицизму предыдущего века. Прогрессивный классицизм сказывается затем в произведениях Шарля Франсуа ван Поуке (1740–1809) и Жюль Ламбера Годешарля (1750–1835). Поуке, которого мы встречаем в Париже, Риме и Вене, основался в конце концов в Генте, где он выполнил, между прочим, в 1779 г. для церкви св. Бавона гигантские статуи апостолов Петра и Павла, в 1782 г. красивый надгробный памятник Герарда ван Герселя с прославленной наравне с созданиями Кановы статуей «Красноречия» в той же церкви, в 1787 г. украшенную рельефами, строгую и простую кафедру церкви св. Иакова. Годешарль, как ученик Дельву, основался в Брюсселе, где в 1780 г. украсил Брабантский дом сословий Гимара на Рю де ла Луа ложноклассическим фронтонным рельефом с Правосудием, среди Постоянства и Религии, награждающим добродетели и наказывающим пороки. Аллегорическим горельефом он украсил также фронтон вышеупомянутого замка в Лакене, в аванзале которого

он поместил между двенадцатью коринфскими колоннами, несущими купол, двенадцать рельефов с изображениями месяцев года. В брюссельском парке стоят его группы Торговли и Искусств. В церкви Сен-Жак-сюр-Коданбер находятся его фигуры Ветхого и Нового Завета. В брюссельском музее бюсты Наполеона – первого консула, скульптора Дельву и живописца Ленса показывают свойственное Годешарлю смешение строгой, якобы греческой стилизации с тонким наблюдением жизни. Годешарля в свое время прославили как классического мастера, и еще в 1881 г. в память его была поставлена в брюссельском парке аллегорическая фигура Венсотта.

3. Бельгийская живопись XVIII века

Обзор развития бельгийской живописи

На протяжении XVIII века бельгийская живопись окончательно проигрывает в борьбе за влияние в Европе. Тем не менее, в направлении жанровой и ландшафтной живописи можно выделить ряд крупных мастеров. Число живописцев в Бельгии в XVIII веке было, пожалуй, более велико, чем в какой-либо другой стране. Бельгийская живопись этого столетия, однако, за немногими исключениями, с которыми мы сейчас познакомимся, измельчала почти окончательно. Как с точки зрения содержания, так и техники, она продолжала пользоваться старыми формулами, рецептами и традициями. Из массы бельгийских живописцев, продолжавших следовать рубенсовской традиции, выделяются Петер Иозеф Верхаген (1728 до 1811) и Виллем Якоб Геррейнс (1743–1827) Верхаген, придворный живописец Марии Терезии, хотя и работал большей частью в Лёвене, стремился ближе стать к Рубенсу; тем не менее его формы невольно получают холодные контуры.

ры, его письмо поверхностную вылощенность, а колорит жесткую пестроту нового, модного направления. Назвать следует его большое Сретение во храме (1767) гентского музея, св. Стефана, принимающего папское посольство (1770), венской галереи и «Изгнание Агари» в антверпенском музее. Геррейнс был придворным живописцем шведского короля Густава III и вместе с тем директором Антверпенской академии художеств. Также и в его картинах чувствуется еще рубенсовская линия и рубенсовский колорит. Антверпенскому музею, кроме нескольких портретов его кисти, принадлежит большое «Распятие», брюссельскому музею – солидное «Поклонение волхвов». Более холодное «Путешествие в Эммаус», в антверпенском соборе, возникло лишь в 1808 г. Эпигоны фламандской жанровой живописи, каковы Балтазар ван ден Боше (1681–1715), Ян Иозеф Гореманс Старший (1682–1759) и его сын того же имени (р. в 1714, ум. после 1790 г.), и водянистые ландшафтные и батальные живописцы, вроде Теобальда Мишо (1676–1765), Кареля Брейделя (1678–1733), Франса Брейделя (1679–1750), Кареля ван Фаленса (1683–1753) и Петера Яна ван Регемортера (1755–1830), не заслуживают особого внимания. Пейзажист Жан Батист Жюппен из Намюра (1678–1729), подражатель Дюге, украсивший, между прочим, библейскими ландшафтами церковь св. Мартина в Лютихе, мог бы, пожалуй, возбудить некоторый интерес, как один из последних представителей бельгийской церковной ландшафтной живописи. Поворот к классицизму отражается лишь на одном бельгийском историческом живописце XVIII столетия, поворот к природе – главным образом на одном пейзажисте и живописце животных. Исторический живописец – Андреас Конпелис Лене из Антверпена (1739–1822), был придворный живописец принца Карла Лотарингского и профессор

антверпенской академии. В Риме, в кругах Винкельмана и Менгса, он стал фанатическим приверженцем учения о подражании эллинам; вернувшись на родину, он пропагандировал как своими картинами, так и в теоретических сочинениях новый, ложноклассический, а в его глазах, конечно, классический стиль. Он был одним из первых, самых строгих новых ложноклассиков. Из его холодных по формам, бедных по краскам, совсем не фламандских картин можно назвать «Благовещение» в церкви св. Михаила в Генте, «Ариадну» и «Праздник Вакха» в брюссельском музее. Они отдаленно напоминают Пуссена.



Рис. 245. «Пастбище». Картина Бальтазара Паувеля Оммеганка в Брауншвейгском музее

Пейзажист и живописец животных, вернувшийся к природе – Бальтазар Паувель Оммеганк (1755–1826), Пауль Поттер своего времени. Удивительно непосредственно и свежо наблюдая жизнь домашних животных,

по большей части среди ярко освещенного солнцем ландшафта, он умел перерабатывать свои зрительные впечатления в законченные, эффектные картины, среди которых главную роль играют изображения овечьих стад. Мы знакомимся с произведениями этого художника в Лувре, в антверпенском, амстердамском, роттердамском, брауншвейгском и лейпцигском музеях. Правда, его письмо довольно сухо, он тщательнейшим образом выписывает все детали, каждый клочок овечьей шерсти, и тем не менее их общее впечатление часто поразительно. Картины Оммеганка несомненно обозначают шаг вперед в наблюдении и передаче природы, и в этом смысле он принадлежит к пионерам искусства XIX века.

Литература

1. Adler, Fr.: Das Pantheon zu Rom // 31. Berl. Wüchkelmann-Programm. Берлин. 1871; см. также Curtius.
2. Akermann, J. Y.: Remains of Pagan Saxondom. Лондон. 1855.
3. Amelios, d': Pompei. Nuovi scavi. Casa dei Vettii. Неаполь. 1898.
4. Amelung, W.: Führer durch die Antiken in Florenz. Мюнхен. 1897.
5. Anderson, William: The pictorial arts of Japan, с приложением: Chinese and Korean pictorial art. Лондон. 1886; Descriptive and historical catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. Лондон. 1886; Landscape Painting in Japan // Art Journal, с. 121. Лондон. 1890; Japanese wood Engraving // Portfolio, № 17. Лондон. 1895.
6. Andreas, см. Stolze. Andree, R.: Die Metalle bei den Naturvorkern. Лейпциг. 1884; Ethnographische Parallelen und Vergleich. Neue Folge. Лейпциг. 1889.
7. Andrian, F. Frhr. von: Prahistorische Studien aus Sicilien. Берлин. 1878.
8. Antichita d'Ercolana, т. I-IX. Неаполь. 1757-1792.
9. Appel, см. Montelius. Archaologisches Institut (Internationales, unter deutscher Leitung): Monumenti, Annali, Bulletiono dell' Instituto. Рим. 1829 и след.; (Kaiserlich deutsches); Mitteilungen des kaiserl. deutschen archaologischen Instituts zu Athen. Т. I, 1876 и т. д. Mitteilungen des kaiserlichen deutschen archaologischen Instituts. Romische Abteilung. Т. I, 1886 и т. д. Jahrbuch des kaiserl. deutschen archaolog. Instituts. Т. I, Берлин. 1886 и т. д.
10. Antike Denkmaler. Т. 1. Берлин. 1891. Т. II. Вып. 1. Берлин. 1893 и т. д.
11. Arndt, Paul, см. Brunn. Baltzer, L. (с предисловием Ридберга): Hallristningar (Начертания на скалах), первая серия. Готенбург. 1881-1890.

12. Bandelier, A. F.: On the social organization and mode of government of the ancient Mexicans. Салем. 1879; Report of an archaeological tour in Mexico in 1881. Бостон. 1884.
13. Bastian, A.: Die Kulturvolker des alten Amerika. Т. I и II. Берлин. 1878; т. III, Берлин. 1889; Amerikas Nordwestkuste. Aus den Sammlungen der Kgl. Museen in Berlin. Берлин. 1883.
14. Baumeister, A.: Denkmaler des klassischen Altertums. Мюнхен и Лейпциг. 1885-1888.
15. Baumgarten, см. Collignon. Belck, W., Lehmann, B. F.: Bauten und Bauart der Chalden // Verhandlungen der Zeitschrift fur Ethnologie. XXVIII, с. 601. Берлин. 1895.
16. Benndorf, Otto: Griechische und sicilische Vasenbilder. Берлин. 1868; Die Metopen von Selinunt. Берлин. 1873; Das Heroon von Gjolbaschi-Tyra // Jahrbuch der Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses. Т. IX, XI и XII. Вена. 1889, 1890 и 1891. Ueber den Ursprung der Giebelakroterien // Jahresheften des oesterr. archaol. Inst. II, с. 1-5. Вена. 1899. Niemann, G.: Reisen in Lykien и т. д. Вена. 1884, см. также Conze.
17. Berendt, G.: Die pommerellischen Gesichtsurnen. Кенигсберг. 1872. Доп. к соч., Кенигсберг, 1878.
18. Berger, E.: Beitrage zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, I и II. Мюнхен. 1883 и 1895.
19. Vernouilli, J. J.: Romische Ikonographie, I-III. Штутгарт, Берлин и Лейпциг. 1882-1894.
20. Vie, Osk.: Zur Geschichte des Hausperstyls // Jahrbuch des kaiserl. deutschen archaol. VI, с. 1-9. Берлин. 1891.
21. Bing, S.: La ceramique; глава IX соч. Гонзе об Японии (см. Gonse); Japanischer Formenshatz, 6 т., нем. изд. Japon artistique. Париж. 1889-1891. Лейпциг. Б. г.
22. Birdwood, G. C. M.: The industrial arts of India, нов. изд. Лондон. 1880.

23. Blochet, Ed.: Les miniatures des manuscrits musulmans // *Gaz. des beaux arts*. I, с. 281-293; II, с. 105-118. Париж. 1897.
24. Boas, Franz: The Central Eskimos // *Annual Report of the Bureau of Ethology*. VI, с. 499-671. Вашингтон. 1884-1885.
25. Bode, W.: Studien zur Geschichte der westasiatischen Knuftteppiche // *Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen*. XIII, с. 26-49, 108-137. Берлин. 1892.
26. Voesswillwald, E., Cagnet, R.: Timgad, une cite africaine sous l'empere romain. Париж. 1892-1897.
27. Bohlan, Joh.: Fruhattische Vasen // *Jahrb. des k. deutschen archaol. Inst*. II, с. 33-36. Берлин. 1887; *Zur Ornamentik der Villanova-Periode*. Кассель. 1895. *Aus ionischen und italischen Nekropolen*. Лейпциг. 1898.
28. Bohn, R., Droysen, H.: Das Heiligtum Athena Polias zu Pergamon. Берлин. 1885; и Schuchardt, C.: *Alttertumer von Aega*. Берлин. 1889; см. также Conze. Borchardt, L.: *Die агурт. Pflanzensaule*. Берлин. 1897; *Das Alter des Sphinx bei Gizeh* // *Sitzungsberichte der Pr. Ak. d. W.* T. I, 1897; II, с. 752-760. Берлин. 1897; *Die Dienerstatuen aus den Grabern des alten Reiches* // *Zeitschrift fur агурт. Sprachen*, XXXV, с. 119-124. Лейпциг. 1897; *Ueber das Alter der Chefenstatuten* // *Zeitschrift fur агурт. Sprache etc.*, XXXVI, с. 1-12. Лейпциг. 1898; *Das Grab des Menes*; там же, с. 87-105. Лейпциг. 1898.
29. Borrmann, Rich., см. Curtius и Dorpfeld. Botta, P. E., Flandin, E.: *Monuments de Ninive*, I-IV. Париж. 1849-1853.
30. Botticher, Karl: *Tektonik der Hellenen*. T. I-II. 1-е изд. Потсдам. 1844-1852; 2-е изд., Берлин. 1866-1881.
31. Bovallius, C.: *Nicaraguan Antiquities*. Стокгольм. 1886.

32. Brinckmann, Justns: Kunst und Handwerk in Japan. Т. I. Берлин. 1889; Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Лейпциг. 1894. Kenzan. Гамбург. 1897.
33. Brough Smyth, R.: The aborigines of Victoria. Т. I и II. Лондон. 1878.
34. Bruckmann, см. Brunn.
35. Brugsch G.: Die Aegyptologie. Лейпциг. 1891.
36. Bruhl, G.: Die Kulturvolker Alt-Ammerikas. Нью-Йорк, Цинциннати, Сан-Луи. 1875-1887 (с подробным указанием на предшествовавшую литературу предмета).
37. Brunn, Heinr.: I relievi delle urne etrusche, I. Рим. 1870; Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Мюнхен. 1871; Geschichte der griechischen Künstler. Т. I и II. 1-е изд. Штутгарт. 1857-1859; 2-е изд. 1889 и след.; Griechische Kunstgeschichte; erstes Buch. Мюнхен. 1893; zweites Buch, herausgegeben von A. Flasch. Мюнхен. 1897 и след.; и Bruckmann, Fr.: Denkmaler griechischer und romischer Sculptur. Мюнхен. 1888.; Продолжение, под ред. Арндта. Мюнхен. 1897.
38. Brunner, K.: Die steinzeitliche Keramik in der Stadt Brandenburg // Archia für Anthropologie, XXV, с. 243-296. Брауншвейг. 1898.
39. Buchner, L.: Aus dem Geistesleben der Türe. 3-е изд. Лейпциг. 1880.
40. Buhler, J.: Votive inscriptions from the Sanchi stupas // Epigraphia Indica, II, с. 87 и след. Калькутта. 1892.
41. Burgess, J.: Notes on the Buddha Rock-Temples of Ajanta, their Painting etc. // Archaeological Survey of Western India, № 9. Бомбей. 1879; Report of the Buddhist Cave Temples of India. Лондон. 1883; Report of the Elura Cave Temples etc. Лондон. 1883; см. также Fergusson.
42. Bushell, S. W. Oriental ceramic etc. from the collection of W. T. Walters, etc. Нью-Йорк. 1897.

43. Buti, Camille: *Pitture antiche della Villa Negroni*. Рим. 1778.
44. Buttner, С. G.: см. отчет Фритша о вновь найденных бушменских рисунках в "Verhandlungen der Berliner Gesellschaft fur Anthropologie и пр., 1878, с. 15 и след.
45. Cagnet, см. Boeswillwald.
46. Canina, L.: *Etruria Maritima*. Рим. 1846-1851; *Gli edifizii di Roma*. Рим. 1849-1852; Cartainac E.: *La France prehistorique*. Париж. 1889; *La divinite feminine etc. Les sculptures d'Erpoues // L'Anthropologie*, V. Париж. 1894.
47. Cesnola, L. *Palma di: Cyprus. Its ancient cities, tombs and temples*. Лондон. 1877; *A descriptive atlas of the Cesnola collection, I-V*. Нью-Йорк и Бостон. 1885; *Chambres, Sir William: Designs of Chinese buildings, etc*. Лондон. 1757.
48. Champollion, F.: *Precis du systeme hieroglyphique des anciens egyptiens*. Париж. 1824; *Monuments de l'Egypte et de la Nubie. I-IV*. Париж. 1929-1944.
49. Chabannes, Ed.: *La sculpture sur pierre en Chine*. Париж. 1893.
50. Chipiez, Ch.: *Les edifices d'Epidaurus // Revue archeol.*, 3-я серия, XXVIII, с. 38-59. Париж. 1896; см. Perrot.
51. Christy, см. Lartet. Clemen, Paul: *Merowingische und Karolinische Plastik // Jahrbucher des Vereins der Altertumfreunde*, LXXXII, с. 1-146. Бонн. 1892; *Col: Preservation of national Monuments in India*. Published by order of the Governor General in Council. Б. м. 1884, 1885 и след.
52. Collignon, M.: *Histoire de la sculpture grecque*. Т. I, II. Париж. 1892 и 1897; *Geshichte der griechischen Plastik*, I (перевод на нем. Эд. Тремера); II (перевод Фр. Баумгартена). Страсбург. 1897-1898; см. также Rayet.
53. Conwentz: *Bildliche Darstellungen и т. п. an Westpreussischen Graburnen // Schriften der Naturforschenden Gesellschaft zu Danzig*, нов.

- изд., VIII. Данциг. 1894; Conze, A.: Melische Thongetasse. Лейпциг. 1862; Hauser, A.: Niemanu, G., Benndorf O.: Archaologische Untersuchungen auf Samothrake; I, Вена. 1878; II, 1880; Humann, Bohn, Stiller, Solling, Raschderf, Frankel: Drei vorläufige Berichte über die Ausgrabung zu Pergamon. Берлин. 1880, 1882, 1888; Die attischen Grabreliefs. Берлин. 1893-1897; Coste, см. Flandin; Courband, Edm.; Le bas-relief romain a representations historiques. Париж. 1899.
54. Crawford: History of the Indian Archipelago. Эдинбург. 1820; A Descriptive Dictionary of the Indian Islands. Лондон. 1866.
55. Cunningham, Al.; Buddha-Gaya // Archaeological Survey of India, I, с. 4-12, Калькутта, 1871; III, с. 79-103, 1873; Ancient Indian Architecture. Indo-Persian and Indo-Grecian Styles, в том же издании, V, 185-196. Калькутта. 1875.
56. Cultius, Ernest: Die griechische Kunst in Indien // Archäol. Zeitung, Берлин. 1876; и Adler, Fr.: Olympia. Т. III. Baudenkmale, bearbeitet von Fr. Adler, Rich. Borrmann, Wilhelm Dorpfeld, Fr. Fraeber und Paul Graef. Берлин. 1892-1896; Т. III: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, bearbeitet von G. Treu, Берлин. 1894-1897; Т. IV: Die Bronzen und die übrigen kleinen Funde von Olympia, bearbeitet von Ad. Furtwangler, Берлин. 1890.
57. Dalton, см. Read; Darwin, Ch.: Nestbau der Vogel, посмертное соч. // Kosmos, XV, с. 10. Штутгарт. 1884; Dawkins, Boyd: Cave Hunting (нем. изд. I. В. Шпренгеля "Hohlenjagd". Лейпциг и Гейдельберг. 1876).
58. Delaporte, C.: Voyage du Cambodge. L'architecture Khmer. Париж. 1880.
59. Deshayes, см. Токопосуке.
60. Dietrichson, L.: Antinoos, Христиания. 1894.
61. Dieulafoy, Marcel: L'art antique de la Perse, I-V. Париж. 1890.

62. Dignet, L.: Note de pictographie de la Basse-Californie // *L'Anthropologie*, VI, с. 160-175. Париж. 1895.
63. Donner von Richter, Otto: Статьи (против мнения Бергера относительно техники античной живописи) // *Technische Mitteilungen* (Кейма) X, приложение к № 171, с. 443-447. Мюнхен. 1893. Ср. прим. Кейма на с. 490; *Ueber Technisches in der Malerei der Alten*. Мюнхен. 1895.
64. Dorpfeld, W. (вместе с Ф. Гребером, Р. Борманом, К. Зибольдом): *Ueber die Verwendung von Terrakoten am Geison und Dach griech. Bauwerke* // *Winkelmann-Programm*, 41. Берлин. 1881; *Der alte Athenatempel auf der Akropolis von Athen* // *Mitteilungen*, т. X, с. 275-277, 1885; т. XII, 1887 и т. д.; *Der Tempel von Korinth* // *Mitteilungen*, т. XI, с. 297-308, 1886; *Der Hypathraltempel* // *Mitteilungen*, т. XVI, с. 334-344, 1891; *Troja*. 1893. Лейпциг. 1894; и Reisch, E.: *Das griechische Theater*. Афины. 1896; см. также Curtius и Tsountas.
65. Droysen, см. Bohn.
66. Duhn, Fr. v.: *L'Ara Pacis* // *Annali dell' Instituto Archeologico*, LIII, с. 302 и след. Рим. 1881.
67. *Ueber die archaolog. Durchforschung italies innerhalb der letzten acht Jahre* // *Verhandlungen der 44 Philologen-Versammlung Koln*. 1895. Лейпциг. 1896.
68. Dummler, Ferd.: *Vasen aus Tanagra* // *Jahrbuch des kaiserl. deutschen archaol. Inst.*, II, с. 18-29. Берлин. 1887; *Attische Lokythos etc.* // *Jahrbuch des kaiserl. deutschen archaolog. Inst.*, II, с. 168-178. Берлин. 1887; *Zu den Vasen aus Kameiros* // *Jahrbuch des kaiserl. deutschen Inst.*, VI, с. 202-271. Берлин. 1891.
69. Dupont, E.: *Les temps prehistoriques en Belgique. L'homme pendant les ages de la pierre, etc.* 2-е изд. Брюссель. 1875.

70. Durand-Greville, E.: La couleur du decor des vases grecs // *Revue archeologique*. Париж. 1891, 1892.
71. Duret, Th.: *L'art Japonais, les livres illustres, etc.* // *Gaz. des Beaux Arts*, 1882, II (XLVI), с. 113 и след., 302 и след.
72. Durm, Jos.: *Die Baukunst der Etrusker und Romer*. Дармштадт. 1885; *Die Baukunst der Griechen*; 2-е изд. Дармштадт. 1892.
73. Du Sartel, O.: *La porcellaine de Chine*. Париж. 1881.
74. Ebers, G.: *Aegypten in Wort und Bild*. Штутгарт. 1879; *Eine Galerie antiker Portrats*. Мюнхен. 1888; *Sinnbildliches. Die koptische Kunst*. Лейпциг. 1892; *Antike Portrats*. Лейпциг. 1893.
75. Ehrenreich, P.: *Die zweite Xingu-Expedition* // *Zeitschrift fur Ethnologie*, XXII, с. 81 и след. Берлин. 1890; *Beitrage zur Volkerkunde Brasilions*. Берлин. 1891.
76. Eisen, G.: *On some ancient sculptures from the Pacific slope of Guatemala* // *Mem. of the California Academy of sciences*. Сан-Франциско. 1888.
77. Engelmann R.: *Ромреји*. Лейпциг. 1898.
78. Erman, Ad.: *Aegypten*. Тюбинген. 1885; (без имени): *Подробный список египетских древностей и гипсовых фигур (Берлинский королевский музей)*. Берлин. 1899.
79. Evans, Arth. J.: *The anicient bronze implements of Great Britain and Ireland*. Лондон. 1781. *Primitive pictographs etc.* // *Journal of Hellenic Studies*, XIV, с. 270-380. Лондон. 1894.
80. Fabricius, E.: *Ein bemaltes Grab in Tangra* // *Mitteilungen*, X, с. 158-164. Афины. 1885.
81. Falke, Otto von: *Majolika*. Берлин. 1896.
82. Fenollosa, E. F.: *Review of the Chapter of painting* // *L'Art Japonais by L. Gonse*. Йокогама (Japan main). 1884; *The Masters of Ukiyo. Japanese Paintings and Color-Prints*. Каталог Нью-йоркской выставки 1896 г.

83. Fergusson, J. F.: History of Indian and Eastern Architecture. ЛОНДОН. 1876; и Burgess, J.: The Cave Temples of India. ЛОНДОН. 1876.
84. Finsch, D.: Hausbau an der Sudostkuste von Neu-guinea // Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, XVII, с. 1 и след. Вена. 1887. Samoafahrten. Лейпциг. 1888. Ethnologische Erfahrungen und Belegstücke aus der Sudsee // Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Вена. 1888-1893.
85. Fischer, L. H.: Indische Malerei // Zeitschrift für bild. Kunst. Нов. изд. I, с. 238-245. Лейпциг. 1890.
86. Flandin, Eug., Coste, Pasc.: Voyage en Perse, I-IV. Париж. 1846-1854; см. также Вота.
87. Flasch, A., см. Brunn. Flegel: Отчет об экспедиции // Mitteilungen der Afrikanischen Gesellschaft, III, с. 136 и след. Берлин. 1881.
88. Forrer, R.: Ueber primitive menschliche Statuetten // Antiqua, VI. Страсбург. 1888.
89. Forstermann, E.: Die Maya-Handschrift der kgl. oeff. Bibliothek. 2-е изд. Дрезден. 1892.
90. Forster R.: Antiochia am Orontes und Sculpturen von Antiochia // Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst., XII, с. 103-149, Берлин. 1897; XIII, с. 177-191, 1899.
91. Fraas, O.: Die prahistorischen Bildschnitzereien и пр. // Zeitschrift für Ethnologie, X, с. 241-251. Берлин. 1888.
92. Frankel, см. Conze. Franz-Pascha, J.: Die Baukunst des Islam // Handb. der Architektur (Дурма). Дармштадт. 1896.
93. Frauberger, H.: Die Akropolis von Baalbeck. Франкфурт-на-Майне. 1892.
94. Fritsch, G.: Die Eingeborenen Sudafrikas. Бреславль. 1872; см. Buttner.
95. Frobenius, L.: Die bildende Kunst der Afrikaner // Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft, XXVII, с. 1-17. Вена. 1897.

96. Furtwangler, Ad.: Die Sammluug Sabouroff. Берлин. 1883-1887; Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, т. I и II. Берлин. 1885; Die Berliner Orpheus-Vasen // Berliner Winkelmann-Programm 50, с. 160 и след. Берлин. 1890; Eine argivische Bronze // Winkelmann-Programm, 50, с. 125-153. Берлин. 1890; Meisterwerk der griechischen Plastik. Лейпциг и Берлин. 1893. То же соч. по-англ.: Masterpieces of Greek sculpture. Лондон. 1895; Intermezzi. Лейпциг и Берлин. 1896; Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Лейпциг. 1900; и Loschke, G.: Mykenische Vasen (текст и атлас). Берлин. 1886; см. Curtius и Lange. Gardner, F. A.: A Handbook of Greek sculpture. Лондон. 1896.
97. Gauckler, Paul: L'archeologie de la Tunisie. Париж. 1896.
98. Gayet, Al.: La sculpture copte // Gaz. des beaux arts, XXXIV, 7, с. 422-440; 8, с. 80-88, 145-153. Париж. 1892; L'Art Arabe. Париж. 1893; L'Art Persan. Париж. 1895.
99. Geiseler: Die Osterinsel. Берлин. 1883.
100. Gerhard, Ed.; Auserlesene Vasenbilder u. s. w., т. I-IV. Берлин. 1840-1853; Etruskesch und kampa-nisch Vasenbilder. Берлин. 1843; Etruskische Spiegel. Fortgesetzt von Klugmann und G. Korte. Берлин. 1843-1897 и след.; Trinkschalen und Gefasse, etc., т. I-II. Берлин. 1848 и 1850.
101. Gierke, H.: Japanische Malereien (каталог выставки). Берлин. 1882.
102. Gillen, F. J.: см. Spencer.
103. Girard, P.: La peinture antique. Париж. 1892.
104. Golenischeff: Amenemcha III et les sphinx, etc. // Recueil de travaux, XV, с. 131- 136. Париж. 1896.
105. Goncourt, Edm. de: Outamaro. Париж. 1891; Houkousan // Gaz. des beaux arrs, XIV, с. 441 и след. Париж. 1895.

106. Gonse, L.: L'art Japonais (большое изд.). Париж. 1883; L'art Japonais (небольшое изд.). Париж. 1885.
107. Goodyer, W. H.: The Grammar of the Lotus. Лондон. 1891.
108. Gotze, A.: Die Gefassformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flussgebiete der Saale. Йена. 1891.
109. Graber, Fr.: см. Curtius и Dorpfeld.
110. Grabowsky, F.: Der Tod, das Begrabniss etc. bei den Dayaken // International. Archiv fur Ethnographie, II, с. 177-204, Лейден, Париж. и Лейпциг. 1889.
111. Graef, Botho: Skopas // Mitteilungen des archaol. Inst. in Rom, IV, с. 189. Рим. 1889; Die Korpe der florentinischen Ringergruppen // Jahrbuch das kaiserl. deutschen Archaol, IX, с. 119-126. Берлин. 1894.
112. Graef, P.: Romische Triumphbogen // Denkmaler des klassischen Altertums, (Баумейстера), III. Мюнхен. 1888; см. Curtius.
113. Grandidier, G.: La ceramique chinoise. Париж. 1894.
114. Grey, George: Journal of two expeditions of discovery in Nordwest and Western Australia. Лондон. 1841.
115. Griffiths, J.: The paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta, I, Лондон. 1896; II, Лондон. 1897.
116. Gross, Victor: Les Protohelvetes. Берлин. 1883; La Tene. Париж. 1886.
117. Grosse, E.: Die Anfange der Kunst. Фрейбург в Бр. и Лейпциг. 1894.
118. Grunwedel, Alb.: Buddhistische Kunst in Indien // Handbucher der kgl. Museen zu Berlin. Берлин. 1893, 2-е изд. 1900; по Hrolf Vaughan Stevens: Die Zanbermuster der Orang Semang // Zeitschr. fur Ethnologie, XXV, с. 71 и след. Берлин. 1893; Die Zaubermuster der Orang Hutun; там же, XXVI,

- с. 141 и след. Берлин. 1894; Materialien zur Kenntniss der wilden Stamme Malakas. Берлин. 1893; Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Fuhrer durch die lamaistische Sammlung des Fursten E. Uchtomskij. Лейпциг. 1890; см. Pander.
119. Gurlitt, Corn.: см. Junghandel.
 120. Gurlitt, W.: Das Alter der Bildwerke des sogen. Theseion zu Athen. Вена. 1875; Ueber Pausanias. Грац. 1890. Ueber die Gurtelbleche des Sulmthals // Verhandlung der 42 Philologen-Versammlung. Wien. 1893. Лейпциг. 1894.
 121. Habel, S.: The sculptures of Santa Lucia Cosmalwhuara // Smithsonian Contributions, № 269. Вашингтон. 1874.
 122. Haddon, A. F.: Evolution in art etc. The decorative art of British New Guinea. Лондон. 1895.
 123. Halbherr, Orsi: Scavi e trovamenti nell'antro di Zeus sul Monte Ida in Creta; в Comparetti, Dom., "Museo italiano di antichita classica, II, с. 694-910. Флоренция. 1888.
 124. Hamdy Bey, Reinach, Theod.: Une necropole royale a Sidon. Париж. 1892.
 125. Hampel, Jos.: Altertumer der Bronzezeit in Ungarn. Будапешт. 1887; Neuere Studien uber die Kupferzeit // Ethol. Zeitung, XXVIII, с. 57-91. Берлин. 1896.
 126. Hartel, см. Wickhoff. Harting, P.: De bouwkunst der dieren. Гронинген. 1862.
 127. Hartwig, Paul: Die griechischen Meisterschalen der Blutezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Штутгарт и Берлин. 1893.
 128. Hauser, A.: см. Conze.
 129. Hauser, Friedr.: Die neuattischen Reliefs. Штутгарт. 1889.
 130. Heim, A.: Ueber einen Fund aus der Renntierzeit in der Schweiz // Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, XVIII. Цюрих. 1874.

131. Hein, A. R.: Die bidende Kunste bei den Dayaks auf Borneo. Вена. 1890; Maander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika. Вена. 1891.
132. Helbig, Wlfg.: Wandgemalde der vom Vesuv verschutteten Stadte Kompaniens. Лейпциг. 1868; Untersuchungen uber die kampanische Wandmalerei. Лейпциг. 1873; Die Italiker in der Po-Ebene. Лейпциг. 1879; Fuhrer durch die offentichen Sammlungen klassischer Altertumer in Rom, I и II; 1-е изд. Рим. и Лейпциг. 1891; 2-е изд. Лейпциг. 1899; Das homerisch Epos aus den Denkmalern erlautert; 2-е изд., Лейпциг. 1892; La Question mycenienne. Париж. 1896; Ein agyptisches Grabgemalde und die mykenisches Frage. Мюнхен. 1897.
133. Helmholtz, H.: Vortage und Reden, 3-е изд. Брауншвейг. 1884.
134. Hermann, Paul: Neues zum Torso Mediei // Jahreshefte des Archaol Instituts, II, с. 155-173. Вена. 1899.
135. Henzey, L. de: Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musee du Louvre. Париж. 1883; Les origines orientales de l'art. Париж. I, 1891; II, 1892 и т. д.; Decouvertes en Chaldee, см. Sarzee.
136. Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bidenden Kunst. Страсбург. 1893.
137. Hildebrand, Hans: Beitrage zur Kenntniss der Kunst der nieder Naturvolker // A. E. von Nordenskiold. Studien und Forschungen... im Hohen Norden, с. 289-386. Лейпциг. 1885.
138. Hildebrand, Heinr.: Der Tempel Tachuehsy. Берлин. 1897.
139. Hiller von Gaertringen, Fr.: Die Zeitbestimmung der rhodischen Kunstler // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Archaol. Instituts, IX, с. 13-43. Берлин. 1894.

140. Hilprecht: The Babylonian expedition of the University of Pennsylvania, I (Reprint from the transactions of the American Philosophical Society N. S., XVIII). Филадельфия. 1893-1896 и т. д.
141. Hippiusley, Alared E.: Sketch of the history of Ceramic Art in China // Catalogue of the Hippiusley Collection, Smithsonian Institute. Вашингтон. 1890.
142. Hirschfeld, Gust.: Paphlagonische Felsengraber. Берлин. 1885; Die Felsenreliefs in Kienasien. Берлин. 1887; Athenische Pinakes im Berliner Museum // Festschrift fur Joh. Overbeck, с. 1-13. Лейпциг. 1883.
143. Hirth, Fr.: China and the Roman Orient. Лейпциг и Мюнхен. 1885; Ancient Porcelain. A study in chinese mediaval industry and trade. Лейпциг и Мюнхен. 1888; Chinesische Studien, I. Мюнхен и Лейпциг. 1889; Ueber fremde Einflusse in der chinesischen Kunst. Мюнхен. 1896. Ueber die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei. Мюнхен. 1897. Die Malerei in China. Entstehung und Ursprunglegenden. Лейпциг. 1900.
144. Hochstetter, v.: Die neuesten Graberfunde von Watsh im St. Margarethen // Denkschrift der math.-naturw. Klasse der Akademie der Wissenschaften, XLVII. Вена. 1883; Das Gurtelblech von Watsch // Mitteilungen der Anthropol. Ges, XIV. Вена. 1884.
145. Hoffmann, W. J.: The Graphic Art of the Eskimos // Report of the U. S. Museum for 1895. Вашингтон. 1897.
146. Holub, E.: Eine Kulturskizze der Marutse-Mambunda-Reiches in Sud-Zentralafrika. Вена. 1879; Siben Jahre in Sudafrica. Вена. 1881.
147. Hommel, F.: Geschichte Babyioniens und Assyriens. Берлин. 1885; Der Babylonische Ursprung der agyptischen Kultur. Мюнхен. 1892; Geschichte des alten Morgenlandes. Штутгарт (коллекция Гешена). 1895.

148. Homolle, Th.: Les archives de l'intendance sacree de Delos. Париж. 1887; Decouverte des Delphes // Gazette des beaux arts. Париж. 1894, II, с. 441-454; 1895, I, с. 207-216 и 321-331.
149. Hoernes, M.: Die Urgeschichte des Menschen. Вена, Пешт и Лейпциг. 1892; Die ornamentale Verwendung der Tiergestalt etc. // Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien, XXII, 107-124, 1892; Zur prahistorischen Formenlehre // Mittheilungen der prahistorischen Kommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, I. Вена. 1893; Untersuchungen uber Hallstatter Kulturkeis // Archiv fur Anthropologie, XXIII, ст. 481 и след. Брауншвейг. 1895; Urgeschichte der Menschheit. Штутгарт. 1895; Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Вена. 1898.
150. Hulsen, Chr.: Jahresberichte uber romische Funde und Forschungen // Romische Mittheilungen des kaiserl. deutschen Ach. Instituts. Рим. 1889-1899; Le escrizioni del colombario di Villa Pamfili // Romische Mitteilungen, VIII, с. 145-165. Рим. 1893.
151. Humann, E., Puchstein: Reisen in Kleinasien und Nord-Syrien. Берлин. 1890; см. Conze.
152. Hutchinson, M.: Notes on a collection of facsimile bushman drawings // Journal of the Anthropological Society, XII, с. 464. Лондон. 1883.
153. Jensen, P.: Grundlagen fur eine Entzifferung der hatischen oder cilicischen Inschriften // Zeitschrift der deutschen Morgenland. Ges, XLVIII. Берлин. 1895. Hittiter und Armenier. Страсбург. 1899.
154. Jirczek, см. Muller. Joest, W.: Tatowieren, Narbenzeichnen und Korperbemalen. Берлин. 1887; Eine Holzfigur von der Loangokuste etc. // Festschrift fur Ad. Bastian, с. 117-127. Берлин. 1896.
155. Judeich, W.: Der Grabherr des Alexander-sarkophags // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Instituts, X, с. 165-182. Берлин. 1895.
156. Julien, Stanislas: Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. Париж. 1856.

157. Junghandel, Mah, Gurlitt, Corn.: Die Baukunst der Spanier. Дрезден. 1899.
158. Justi, F: см. Schnutgen. Justi, K.: Zur spanischen Kunstgeschichte // Spanien und Portugal (Бедекера) Лейпциг. 1897.
159. Kabbadias: Fouilles de Lykosoura. Афины. 1890.
160. Kalkmann, A.: Archaische Bronzefigur des Louvres // Jahrbuch des kaiserl. Deutschen Archaeol. Instituts, VII, с. 127-140. Берлин. 1892; Die Proportionen des Gesichts in der Griechischen Kunst // 53 Winkelmann-Progr. Берлин. 1893.
161. Kanda, T.: Notes on ancient stone implements of Japan. Токио. 1884.
162. Karabacek, J.: Das angebliche Bilderverbot des Islam. Вена. 1876. Die persische Nadelmalerei Sudandschird. Лейпциг. 1881.
163. Kekule von Stradonitz, R.: Die Balustrade des Tempels der Athena Nike. Лейпциг. 1869; Griechische Thonfiguren aus Tanagra. Штутгарт. 1878. Der weibliche Kopf von Pergamon // Museum (Шпемана), I, вып. 2. Штутгарт. и Берлин. Б. г.
164. Keller, F.: Berichte für Pfahlbauten // Mitteilungen der Züricher antiquar. Gesellschaft. IX, 1855, 2-й отдел, № 3; XII, 1859, № 3; XIII, 1860, 2-й отдел № 3; XIV, 1861-1863, № 1 и 6; XV, 1866, № 7; XVI, 1870, 2-й отдел № 3; XX, 1879, 1-й отдел № 3; La Tene // Mitteilungen der Züricher antiquar. Gesell. XV, с. 293-307. Цюрих. 1866.
165. Kinkel, G.: Stonehenge und die Zeit seiner Erbauung // Mosaik zur Kunstgeschichte. Берлин. 1876.
166. Klebs, R.: Der Bernsteinschmuck der Steinzeit Кенигсберг. 1882.
167. Klein, W.: Euphronios; 2-е изд. Вена. 1886. Die griechischen Vasen mit Meisternamen; 2-е изд. Вена. 1887. Praxiteles. Лейпциг. 1898. Praxitelische Studien. Лейпциг. 1899.
168. Klopffleisch, F.: Vorgeschichtliche Altertümer der Provinz Sachsen, вып. 1 и 2. Галле на С. 1883.

169. Klugmann, A., см. Gerhard.
170. Kobke, P.: Om Runerne i Norden. Копенгаген. 1890.
171. Kohn, Albin: Die Steinfiguren in den russischen Steppen und in Galizien // Zeitschrift für Ethnologie, X. Берлин. 1878.
172. Koldewey, R.: Neandria // 51 Winkelmann-Programm. Берлин. 1891; и Puchstein, Otto: Die Griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Берлин. 1899.
173. Kondakoff, N., le Comte, S., Tolstoi, Sal. Reinach: Antiquites de la Russie meridionale. Париж. 1891.
174. Koenen, Konst.: Gefasskunde der vorromischen, romischen und frankischen Zein in den Rheinlanden. Бонн. 1895.
175. Koerte, G.: I rilievi delle urne etrusche, II. Берлин. 1890; Die phrygischen Felsdenkmaler // Mitteilungen, т. XIII, с. 80-153. 1898. Das Alter des Zeus-tempels zu Aizanoi // Festschrift für Otto Benndorf, с. 209-214. Вена. 1898; см. Gerhard.
176. Kranse, E. (Carus Sterne): Tuisko-Land. Глоггау. 1891.
177. Lamprecht, Karl: Deutsche Geschichte, т. I; 2-е изд. Берлин. 1894.
178. Lanciani, R.: The ruins and excavations of ancient Rome. Лондон. 1894.
179. Lange, Julius: Billedkunstens Fremstilling af Meneskeskikkelsen. Копенгаген. 1892; Darstellung des Menschen in der alteren griechischen Kunst; перевод с дат., изд. Ад. Фуртвенглера. Страсбург. 1899.
180. Lange, Konrad: Aegineten // Berichte der kgl. sach. Ges. d. Wissensch., II, с. 1 и след. Лейпциг. 1878; Haus und Halle. Лейпциг. 1885.
181. Lartet, E., Christy, H.: Reliquiae aquitanicae. Лондон, Париж и Лейпциг. 1865-1875.
182. Lassen, Chr.: Indische Altertumskunde, 4 т. Бонн. 1847, Лейпциг. 1861.

183. Lasteurie, Ferd. de: Histoire de l'orfèvrerie. Париж. 1877.
184. Layard, A. H.: The monuments of Nineveh. ЛОНДОН. 1849; Nineveh and its remains, II и II. ЛОНДОН. 1849; A popular account of discoveries at Nineveh. ЛОНДОН. 1851; A second series of the Monuments of Nineveh. ЛОНДОН. 1853; Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. ЛОНДОН. 1853; Le Bon. G.: Les civilisations de l'Inde. Париж. 1887; La civilisation des Arabes. Париж. 1893.
185. Lehmann, E. F.: Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. Лейпциг. 1897; см. Belk. Lentz, Osk.: Altarabische Ruinenstätte im Maschonanaland // Mittheilungen der Geograph. Ges. zu Wien, 1897.
186. Lepsius, R.: Das Totenbuch der Aegypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. Лейпциг. 1842; Denkmaler aus Aegypten und Aethiopien; 12 т. Берлин. 1849-1858.
187. Lessing, Jul.: Orientalische Teppiche. Берлин. 1891; Gold und Silber. Берлин. 1892.
188. Lindenschmit, L.: Die vaterl. Altertümer der fürstl. hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen. Зигмаринген. 1860; Das Graberfeld vom Hinkelstein bei Monsheim // Zeitschrift zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Altertümer, III. Майнц. 1868. Handbuch der deutschen Altertumskunde, I. Брауншвейг. 1880-1889.
189. Lippmann, Fr.: Eine Studie über chinesische Emailvasen. Вена. 1870.
190. Lisch, L.: Über die Hausurnen // Jahrbucher des Vereins für mecklenburg. Geschichte, XXI. Шверин. 1856.
191. Lissauer, A.: Altertümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreussen. Данциг. 1891; Hausurnenfund von Seddin // Globus, LXVI. Брауншвейг. 1894.
192. Loftus, Will. Kennet: Travels and researches in Chaldaea and Susiana. ЛОНДОН. 1857.

193. Loschke, G.: Altattische Grabstätten // Mitteilungen, IV, с. 36-44 и 289-306. 1879; см. Furtwangler.
194. Lubbock, Sir John: Die vorgeschichtliche Zeit (перевод на нем. Пассова с предисловием Вирхова). Иена. 1874.
195. Lucretius, Carus T.: De natura rerum, V, 1285.
196. Luschan, F. v.: Das Hakenkreuz in Afrika // Berliner Verhandlungen, XXVIII, с. 137. Берлин. 1896; Das Wurfholz in Neuholland und Ozeanien // Festschrift für A. Bastifn, с. 129-155. Берлин. 1896; Altertümer von Benin // Verhandlungen der berl. Anthropolog. Ges., XXX, с. 140. Берлин. 1898.
197. Madsen, Karl: Japans Malerkunst. Копенгаген. 1883.
198. Maindron, M.: L'art Indien. Париж. 1898; Une page sur les arts decoratifs de l'Inde // Gaz. d. beaux arts. Париж. 1898, II, с. 511 и след.; 1899, I, с. 67 и след.
199. Makowsky, A.: Der diluviale Mensch im Loss von Brunn // Mitteilungen der Anthropolog. Gesellschaft zu Wien, 1892, XXII, с. 73-83.
200. Maler, Th.: Erforschung der Ruinen Yukatans (отд. оттиск из "Globus"). Брауншвейг. 1895.
201. Manatt, см. Tsountas.
202. Mariette, Aug.: Monuments divers recueillis en Egypte. Париж. 1872-1947; Album du musee de Boulaq. Каир. 1872; Les Mastabas de l'ancien empire. Париж. 1881-1887.
203. Martha, Jules: L'Art etrusque. Париж. 1889.
204. Marye, Georges: L'Exposition d'art musulman // Gaz. d. beaux arts. II с. 490-499, 1893; I, с. 54-72. 1894.
205. Maspero, G.: Archeologie egyptienne; на нем. яз.: "Aegyptische Kunstgeschichte", перевод Г. Штейндорфа. Лейпциг. 1889; Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique. Париж. 1895 и след.; см. Scheil.
206. Matz, Fr.: Sarkophag aus Patras // Archaeol. Zeitung, новое изд., V, с. 11-18. Берлин. 1873.

207. Mau, Aug.: Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. Берлин. 1882; Pompejanische Ausgrabungsberichte // Romische Mitteilungen, I, 1886; XIV, 1899; Besprechung von Wickhoffs "Genesis" // Romische Mitteilungen, X, с. 227-235. Рим. 1895; Fuhrer durch Pompeji. 2-е изд., 1896; Pompeii. Its life and art. Нью-Йорк и Лондон. 1899; см. Overbeck.
208. Meissner, B., Rost, P.: Noch einmal das Bit-Hillani und die assyrische Saule. Лейпциг. 1893.
209. Menant, J. (Louis le Clercq et J. Menant): Collection de Clercq. I, Cylindres orientaux. Париж. 1888.
210. Merk, Konr.: Der Hohlenfund im Kesslerloch zu Thayngen // Mitteilungen der zuricher Antiquar. Ges., XIX. Цюрих. 1875.
211. Mestorf, J.: Vorgeschichtliche Altertumer aus Schleswig-Holstein. Гамбург. 1885; см. Milani, Muller, Undset.
212. Meurer, M.: Das griechische Akanthus-Ornament // Jahrbuch der kaiserlichen deutschen Archaol. Instituts, XI, с. 107-159. Берлин. 1896.
213. Meyer, A. B.: Bilderschriften des ostindischen Archopels und der Sudsee. Лейпциг. 1881; Jadeit- und Nephrit-Objekte ("Publikationen aus dem kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden"). Лейпциг. 1882; Ein Rohnpernitfund // Ausland, Мюнхен и Штутгарт. 1883; Altertumer aus dem Ostindischen Archipel ("Publikationen aus dem kgl. Ethnogr. Museum zu Dresden"). Лейпциг. 1884; Gurina. Дрезден. 1885; Das Graberfeld von Hallstatt. Дрезден. 1885; Lung Ch'uan-Yao oder altes Seldon-Porcellan. Берлин. 1889; Die Nephritfrage kein ethnologisches Problem. Берлин. 1893; и A. Schadenberg: Die Philippinen. I, Nord-Luzon. Дрезден. 1890. II, Negritos. Дрезден. 1893.
214. Meyer, Ed.: Geschichte des Altertums, I. Штутгарт. 1884.
215. Meyer, Hans: Eine Weltreise. Приложение: Die Igorroten, с. 505-541. Лейпциг. 1885.

216. Michaelis, Ad.: Der Parthenon. Лейпциг. 1871; Vortrag uber alexandrinische Kunst // Verhandlungen der 39 Versammlung deutscher Philologen, etc., с. 34-44. Лейпциг. 1888; Springer's Handbuch der Kunstgeschichte, I. Das Altertum. Нов. переработка 5-го изд. Лейпциг. 1898.
217. Migeon, G.: Le Musee Gernuschi // Gaz. d. beaux arts, II, с. 217-228. Париж. 1897; Les cuivres arabes; там же: II, с. 462-474. Париж. 1899.
218. Milani, L. F.: Frontoni di Luni, I. Флоренция. 1885.
219. Milchhefer, A.: Die Anfange der Kunst in Griechenland. Лейпциг. 1883; Zur jungeren attischen Vasenmalerei // Jahrb. des kaiserl. deutschen Arch. Inst. IX, с. 56-82. Берлин. 1894; Rede zum Winkelmann-Tage. Киль. 1896.
220. Missionaires, les, de Pekin: Memoires concernant les Chinois. Париж. 1782.
221. Montelius, O.: Antiquites suudoises. Стокгольм. 1873-1875; Sur les sculptures de roches de la Suede // Compte rendu du congres de Stockholm 1874. Стокгольм. 1876; Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit. 2-е изд., нем. перевод Арнея. Берлин. 1885; Vortrag uber die altesten Wohnbauten de Menschen, gehalten in Innsbruck. 1894; La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des metaux., I. Стокгольм. 1895.
222. Morgan, J. de: Fouilles a Dahchour. Вена. 1895; Recherches sur les origines de l'Egypte. Париж. 1896.
223. Mortillet, G. de: Evolution quaternaire de la pierre // Revue mensuelle de l'Ecole d'anthropologie, VII, с. 18-29. Париж. 1897; и Abr. de: Mesee prehistorique. Париж. 1881.
224. Much, M.: Die Kupferzeit in Europa. Иена. 1893.
225. Muller, J. H.: Vor- und fruhgeschichtliche Altertumer der Provinz Hannover. Ганновер. 1893.
226. Muller, Sophus: Die nordische Bronzezeit, etc.; нем. перевод I. Месторфа. Иена. 1870; Die Tierornamentik im Norden.; нем. перев. I. Месторфа. Гамбург. 1881; Nordische Altertumskunde (нем.

- изд. О. Л. Ирцека), I. Страсбург. 1897; II, 1898.
227. Muller-Beek: Die Holzschnitzereien im Tempel Matsunomori in Nagasacki // Festschrift für Adolf Bastian, с. 111-116. Берлин. 1896.
 228. Munsterberg, O.: Japanische Kunst und japanisches Land. Лейпциг. 1896.
 229. Murray, A. S., Smith, A. H., Walters, H. B.: Excavations in Cyprus. Лондон. 1900.
 230. Myres, John L.: Mykenaeen civilization // Classical Review, X, с. 350-357. Лондон. 1896.
 231. Naue, J.: Die Ornamentik der Volkerwanderungszeit // Antiqua, с. 6-12. Страсбург. 1886; Die Bronzezeit Oberbayerns. Мюнхен. 1894. L'epoque de Hallstatt en Baviere // Revue Arch. Париж. 1895.
 232. Niccolini: Le case ed i monumenti di Pompei. Неаполь. 1854 и след.
 233. Nicholson, Ch.: On Rock Carvings Found in the neighbourhood of Sidney // Journal of the Anthr. Soc., IX, с. 31. Лондон. 1880.
 234. Nimann, см. Benndorf и Conze. Noack, F.: Studien zur griechischen Architektur, I // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., XI, с. 211-247. Берлин. 1896; Studien zur griechischen Architektur, II: Griechisch-etruskische Mauern // Mitteilungen des kaiserl. deutschen Archaol. Inst. zu Rom, XII, с. 161-200. Рим. 1897.
 235. Noeldeke, см. Stolze. Nuesch, j.: Katalog der Fundgegenstände etc. beim Schweizerbild. Шафгаузен. 1893; Die prahistorische Niederlassung am Schweizerbild bei Schaffhausen. Цюрих. 1896.
 236. Ohnefalsch-Richter, M.: Кипрос. Die Bibel und Homer. Берлин. 1893; Neues über die Ausgrabungen auf Cypern // Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie, XXXI, с. 29 и след. Берлин. 1899.
 237. Oppert, Julius: Expedition scientifique en Mesopotamie. Т. II, Париж. 1859. Т. I, Париж. 1863; Grundzüge der assyrischen Kunst. Vortrag. Базель. 1872.
 238. Orsi, см. Halbherr.

239. Overbeck, Joh.: Pompeji. 4-е изд. (в сотрудничестве с А. Май). Лейпциг. 1884; Geschichte der griechischen Plastik. Т. I и II; 4-е изд. Лейпциг. 1893.
240. Overloop, E. van: Les origines de l'art en Belgique; les ages de la pierre. Брюссель. 1882.
241. Paluologue, M.: L'art chinois. Париж. 1887.
242. Palliardi, Jar.: Die Neolithischen Ansiedlungen mit bemalter Keramik // Mitteilungen der prahistorischen Kommission, № 4. Вена. 1897.
243. Pander, Eug.: Das Panthejn des Tschangtsch Hutuktu. Ein Beitrag zur Ikonographie des Lamaismus, изд. А. Грюнведеля. Берлин. 1889.
244. Panthier, M. G.: Chine. Париж. 1837.
245. Penaffel, A.: Monumentos del arte Mexicanj antiguo, т. I и II. Берлин. 1890.
246. Pernice, E.: Geometrische Vase aus Athen // Mitteilungen, XVII, с. 205-228. 1892; Bruchstucke altattischer Vasen; там же: XX, с. 116-126. 1895; Die korinthischen Pinakes im Antiquarium zu Berlin // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Archaol. Inst., XII, с. 9-48. Берлин. 1897; Zwei griechische Silberschalen aus Hermopolis // Zeitschr. fur bild. Kunst, нов. серия, X, с. 241-245. Лейпциг. 1899.
247. Perring, J. L.: The Pyramids of Gizeh. Лондон. 1830-1842.
248. Perrot, G., Chipiez, Ch.: Histoire de l'art dans l'antiquite. Т. I, L'Egypte, Париж. 1882; Т. II, Chaldee et Assyrie, 1884; Т. III, Phenicie, 1885; Т. IV, Judee, Sardaigne, 1887; Т. V, Perse, Phrygie, Judie et Carie-Lycie, 1890; Т. VI, La Grece primitive, l'art Mycenien, 1894; Т. VII, La Grece de l'epoque, La Grece archai que. Le Temple. Париж. 1898.
249. Peters, John P.: Some recent results of the university of Pennsylvania excavations at Nippur // American Journal of archaeology, X, с. 13-46, 352-368, 439, 468. Принстон. 1894.
250. Petersen, Eug.: Die Kunst des Pheidias. Берлин. 1873; Il fregio dell Ara Pacis // Romische

- Mitteilungen, X, с. 138-145. Рим. 1895; Vom alten Rom. Лейпциг. 1898.
251. Petrie, W. M. Flinders: Kahun, Gurob and Hawara. Лондон. 1890; Ten years digging in Egypt. Лондон. 1892; Medum. Лондон. 1892; Tell el Amarna. Лондон. 1894; и Quibell, J. E.: Nagada and Ballas. Лондон. 1896.
 252. Philippi, Ad.: Romische Triumphal-Reliefs // Abhandlungen der kgl. sachs. Gesellschaft der Wissenschaften, VI, с. 241-305. Лейпциг. 1874.
 253. Piette, E.: см. Bertrand, A.: La Gaule Avant les Gaulois, 2-е изд. Париж. 1891; L'Anthropologie, т. V-IX. Париж. 1894-1898.
 254. Place, V.: Ninive et Assyrie avec des essais de restauration par Felix Thomas, I-III. Париж. 1857.
 255. Plath, J. H.: Die Religion und der Kultus der alten Chinesen // Abhandlungen der bayr. Akad. d. Wissensch., IX, с. 733 и след. Мюнхен. 1863.
 256. Plinius Secundus, C.: Naturalis Historia, кн. XXXIV-XXXVII.
 257. Pottier, E.: Les statuettes de terre cuite dans l'antiquite. Париж. 1890; Les dessins par ombre portee chez les Grecs // Revue de etudes grecs, с. 335-388. Париж. 1898.
 258. Ponrvourville, A. de: L'art indo-chinois. Париж. 1894.
 259. Presuhn, E.: Pompejanische Wanddecorationen. Лейпциг. 1877 и след.
 260. Preuss, K. Th.: Kunstlerische Darstellungen aus Kaiser Wilhelms-Land // Zeitschrift fur Ethnologie, XXIX, с. 1-35, XXX, с. 74-116. Берлин. 1897-1898.
 261. Prisse d'Aveunes, E.: Histoire de l'art egyptien d'apres les monuments. Париж. 1847 и след.; L'Art arabe d'apres les monuments de Kaire. Париж. 1869-1877.
 262. Puchstein, Otto: Das ionische Kapitell // Winckelmann-Programm 47". Берлин. 1887; Pseudohethische Kunst. Берлин. 1890; Erklarung eines

- pompejan. Wandgemaldes // Arch. Anzeiger. 1896, с. 26 и след; см. Humann и Kolwey. Pulszky, F. v.: Die Kupferzeit Ungarus. БУДАПЕШТ. 1884. Quibell, см. Petrie.
263. Ramsay: Studies in Asia Minor // Jorof Hellenic studies, III. ЛОНДОН. 1882.
 264. Ranke, J.: Der Mensch, 2-е изд., Лейпциг и Вена. 1894.
 265. Raoul, Rochette: Choix des peintures de Pompei. Париж. 1844-1853.
 266. Raschdorf, см. Conze.
 267. Rassam, Hormuzd: Excavations and discoveries in Assyria // Transactions of the Society of Biblical Archaeology, VII, с. 37-58. ЛОНДОН. 1889; Recent discoveries of ancient Babylonian cities // Transactions of the Society of Bibl. Archaeology, VIII, с. 164-177. ЛОНДОН. 1884.
 268. Ratzel, Fr.: Volkerkunde, 2-е перераб. изд. Лейпциг и Вена. 1894-1895.
 269. Rawlinson, G.: The five monarchies of the ancient eastern world, I. ЛОНДОН. 1862 и след.
 270. Rayet, O., Collignon, M.: Histoire de la ceramique grecque. Париж. 1888.
 271. Read, Charles H.: On the origin and sacred character of certain ornaments of the S. E. Pacific // Jornal of the Anthropological Institute, XXI, с. 139 и след. ЛОНДОН. 1892; и Dalton, O. M.: Antiquities from the city of Benin. ЛОНДОН. 1899.
 272. Reber, Fr. v.: Ueber das Verhaltniss des mykenischen zum dorischen Baustil // Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften". Мюнхен. 1896; Die phrygischen Felsendenkmaler // Abhandlungen der kgl. bayr. Akad. der Wissenschaften, III. т. XXI. Мюнхен. 1896; см. Vitruvius. Reichel, Wolfg.: Ueber vorhellenische Gotterkulte. Вена. 1897.
 273. Reinach, Sal.: Antiquites nationales. Description raisonnee de Saint-Germain-en-Laye, I. Париж. 1889 и т. а; L'origine et les caracteres de l'art

- gallo-romaine // *Gaz. d. b. a.*, 1893, I, с. 369-380, 1894, II, с. 25-42; *La sculpture en Europe avant les influences greco-romaines // L'Anthropologie*, V-VII. Анжер и Париж. 1894-1896; *Statuette de femme nue de Menton // Anthropologie*, IX, с. 26-31. Париж. 1898; см. Hamdy Bey и Kondakoff.
274. Reinecke, Paul: Ueber Beziehungen der Altertumer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Volkerkreises // *Ethnol. Zeitung*, XXIX, с. 141-163. Берлин. 1897.
275. Reisch, см. Dorpfeld. Reiss, W., Stubel, A.: *Das Totenfeld von Ancon in Peru*, I-III. Берлин. 1880-1887.
276. Renan, Ary: *L'Art arabe dans le Maghreb // Gaz. des beaux arts*. Париж. 1891 и 1892.
277. Renan, E.: *Mission de Phenicie*. Париж. 1863-1874.
278. Rennie, J.: *Die Baukunst der Tiere* (перевод с англ.). Штутгарт. 1847.
279. Richly, H.: *Die Bronzezeit in Bohmen*. Вена. 1894.
280. Richthofen, Freih. Ferd. von: *China*, I-IV. Берлин. 1877.
281. Ridgeway, W.: *What people produced the objects called Mysenaen // Journ. of hell. studies*, XVI, с. 77-119. Лондон. 1896.
282. Riegl, Al.: *Altorientalische Teppiche*. Вена. 1891; *Aeltere orientalische Teppiche, etc. // Jahrbuch der kaiserl. samml. des allerh. Kaiserhauses*, XIII, с. 267-331. Вена. 1891; *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Берлин. 1893; *Koptische Kunst // Byzantinische Zeitschrift*, II, с. 114-121. Лейпциг. 1893; *Ein orientalischer Teppich vom J. 1202 nach Chr. und ältesten orientalischen Teppiche*. Берлин. 1895.
283. Riviere, E. *Comptes rendus de l'academie de Sciences*, CXXIII. Париж. 1896.
284. Robert, C.: *Bild und Lied*. Берлин. 1881; *Archaologische Marchen*. Берлин. 1886; *Die antiken Sarkophagreliefs*. II, Берлин. 1890; III, Берлин. 1897;

- Die Nekyia des Polyghot // Hall. Winckelmann-Programm 16. Галле на С. 1892; Die Iliupersis des Polygnot // Hall. Winckelmann-Programm 17. Галле на С. 1893; Die Marathonschlacht in der Poikile // Hall. Winckelmann-Programm 19. Галле на С. 1895; Die Knochelspielerinnen des Alexandros // Hall. Winckelmann-Programm 21. Галле на С. 1897. Romanes, G.: Animal intelligence. 2-е изд. ЛОНДОН. 1880.
285. Romische Mitteilungen: Mitteilungen des kaiserl. deutschen Arch. Instituts, Romischer Abteilung. Т. I, Рим. 1886; т. XIV, Рим. 1899.
286. Rossellini, Ipp.: Monumenti dell' Egitto e della Nubia. Париж. 1832-1844.
287. Rost, см. Meissner.
288. Rydberg, V., см. Baltzer.
289. Sacken, E. von: Das Graberfeld von Hallstatt. Вена. 1869.
290. Salmon, Ph.: Age de la pierre (Bulletin de la Societe dauphinoise d'ethnol. et d'anthropol.). Гренобль. 1894.
291. Samter, F. F: Le pitture del colombario di Villa Pamfili // Romische Mitteilungen, VIII, с. 105-144. Рим. 1893.
292. Sarre, Fr.: Reise in Kleinasien. Берлин. 1896; Aufnahmen von Backsteinbauten in Vorderasien und Persien (каталог Дрезденской архитектурной выставки). Дрезден. 1800.
293. Sartel, см. Du Sartel.
294. Sarzec, E. de: Decouvertes en Chaldee. Publie par les soins de Leon Hensley. Париж. 1887-1896. (Publie par les soins de Leon Hensley. Париж. 1887-1896).
295. Saner, Br.: Altnaxische Marmorkunst // Mittheilungen, XVII, с. 37-71. 1892; Der Torso des Belvedere. Гиссен. 1894; Das sogenannte Theseion. Лейпциг. 1899.
296. Sayce, см. Wright. Schack, A. F. Graf von: Poesie

- und Kunst der Araber; 2-е изд. Штутгарт. 1877.
297. Schadenberg, см. Meyer.
298. Scheil, Fr. V.: Incription de Naramsin, статья Масперо. "Note sur le basrelief de Naramsin" // Recueil de travaux relatifs a la philologie et a l'archeologie egyptienne et assyrienne, XV, с. 62-66. Париж. 1893.
299. Schnellhaas, P.: Die Gottergestalten der Maya-Handschriften // Zeitschrift fur Ethnologie, XXXIV, с. 101-121. Берлин. 1892; в ВИДЕ ОТА. кн.: Дрезден. 1892.
300. Schielmann, H: Trojanische Altertumer. Лейпциг. 1874; Мукенае. Лейпциг. 1877 (Париж. 1878); Пlios. Лейпциг. 1880; Orchomenos. Лейпциг. 1881; Троя. Лейпциг. 1883; Пlios, ville et pays de troyens. Париж. 1885; Tiryns. Лейпциг. 1885.
301. Schmarsow, A.: Das Wesen der architektonischen Schopfung. Лейпциг. 1894.
302. Schmidt, E.: Vorgeschichte Nordamerikas. Брауншвейг. 1894.
303. Schnaase, K.: Geschichte der bildenden Künste; 2-е изд., т. I-VIII. Дюссельдорф. 1869-1879.
304. Schnutgen, Alex.: Ein neu entdecktes Sassanidengewebe // Christliche Kunst, XI, с. 225-229. Дюссельдорф. 1898.
305. Schone, R.: Griechische Reliefs aus athen. Sammlungen. Берлин. 1872; Zu Polygnots delphischen Bildern // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Archaeol. Inst., VIII, с. 187-217. Берлин. 1893.
306. Schrader, Hans: Die Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf die XXII, с. 59-112. 1897.
307. Schreiber, Th.: Alexandrinische Skulpturen in Athen // Mitteilungen. X, с. 380-400. Афины. 1885; Die Wiener Brunnenreliefs. Лейпциг. 1888; Die alexandrinische Toreutik // Abhandlungen der kgl. sachs. Gesellsch. der Wissensch., XIV, с. 271-279. Лейпциг. 1893; Die Nekyia des Polygnot // Festschrift fur Joh. Overbeck, с. 184 и след. Лейпциг.

- 1893; Die hellenistischen Reliefbilder. Лейпциг. 1894; Die Wandbilder des Polygnot in der Lesche zu Delphi, I // Abhandlungen phil.-hist. Klasse der kgl. sachs. Akademie der Wissenschaften, XVII. Лейпциг. 1897.
308. Schubert von Soldern, Ritter Zdenko: Die Bau-denkmaler von Samarkand // Allgemeinen Bauzeitung. Вена. 1898.
309. Schuhardt, С.: Schliemann's Ausgrabungen, 2-е изд. Лейпциг. 1891; см. Bohn.
310. Schurz, Heinr.: Das Augenornament und verwandte Probleme // Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sachs. Ges. der Wissenschaften, т. XV, № 2. Лейпциг. 1895.
311. Schweinfurth, G.: Im Herzen von Afrika, 2 т. Лейпциг. 1874; Artes Africanae. Лейпциг. 1875; Ueber den Ursprung der Aegypter und Beitrage zur Urgeschichte Aegyptens // Verhandl. der Ethn. Ges., XXIX. Берлин. 1897.
312. Seidlitz, W. von: Geschichte der japanischen Far-benholzschnittes. Дрезден. 1897.
313. Seler, E.: Der Charakter der aztekischen und der Maya-Handschriften // Zeitschrift fur Ethnologie, XX, с. 1-38 и 41-97. Берлин. 1888; Die sogen. sac-ralen Gefasse der Zapoteken // Veroffentlichungen des Berliner Museums fur Volkerkundo, I, 1889, терр. 4; Reisebriefe aus Mexiko. Берлин. 1889.
314. Semper, G.: Der Stil. Франкфурт-на-Майне. 1860 и 1863; нов. изд. Мюнхен. 1878.
315. Semper, K.: Die Palau-Inseln. Лейпциг. 1873.
316. Siebold, K., см. Dorpfeld. Siebold, Ph. Fr. v.: Nir-pon. 1-е изд. Лейпциг. 1832, 2-е изд. Вюрцбург. 1897.
317. Six, J.: Aurae // Journal of hell. studies, XIII, с. 131-136. Лондон. 1893; Ikonographische Studien // Romische Mitteilungen, VI, с. 279 и след.; IX, с. 103 и след.; XIII, с. 60 и след. Рим. 1891, 1894, 1898.
318. Smith, A. H.: Excavations at Amathus; см. Murrey.

319. Smith, Cecil: Polledrara Ware // Journal of hell. studies, XIV, с. 206-223. ЛОНДОН. 1894.
320. Smith, George: Assyrian discoveries. ЛОНДОН. 1875.
321. Smith, Vinc.: Graeco-roman influence on the civilization of ancient India // Journal of the Asiatic Society of Bengal, LVIII, с. 107-128. КАЛЬКУТТА. 1889.
322. Sogliano, A.: Le pitture murali campane scoperte, 1867-1879. НЕАПОЛЬ 1879.
323. Solling, см. Conze.
324. Spencer, Baldw., Gillen, F. J.: The native tribes of Cenral Australia. ЛОНДОН. 1899.
325. Spielberg, W.: Ein neues Denkmal aus der Fruhzzeit der agypt. Kunst // Zeitschrift fur agypt. Sprache, XXXV, с. 7-11. ЛЕЙПЦИГ. 1897.
326. Sprengel, см. Dawkins.
327. Steindorf, G.: Vortrag uber archaisch agyptische Statuen von Tell el Amarna // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Archaol. Instituts, VIII, с. 64-69. Берлин. 1894; Статъя в путеводителе Бедекера по Египту. Лейпциг. 1897; Die alteste Geschichte und Civilisation Aegyptens // Verhandlungen der 24 Versamml. deutscher Philologen, с. 93-98. Лейпциг. 1897; Eine neue Art agyptischer Kunst // Aegyptiaca, Festschrift fur G. Ebers, с. 123-146. Лейпциг. 1897; Die Blutezeit des Pharaonenreichs. Билефельд и Лейпциг. 1900; см. Maspero.
328. Steinen, Karl von den: Unter den Naturvolkern Central-Brasiliens. Берлин. 1894; Prahistorische Zeichen und Ornamente // Festschrift fur A. Bastian, с. 247-288. Берлин. 1896.
329. Stevens, см. Grunwedel.
330. Stiller, см. Conze.
331. Stokes, J. L.: Discoveries in Australia. ЛОНДОН. 1846.
332. Stolpe, Hjlamar: Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvolker // Mitteilungen der Anthropol. Ges. in Wein, XXII, 1892.

333. Stolze, F., Andreas, F. C., Noeldeke, Th.: Persepolis. Берлин. 1882.
334. Strange, Ed. F. J.: Japanese Illustration. Лондон. 1897.
335. Strzygowski, F.: Die Kalenderbilder etc. von 354. 1-й доп. вып. к "Jahrbuch des kais. deutschen Archaol. Instituts". Берлин. 1888.
336. Stubel, A.: Ueber altperuanische Gewebemuster, etc. (отд. оттиск из "Festschrift zur Jubelfeier der 25-jährigen Bestehens des Vereins für Erdkunde zu Dresden"). Дрезден. Б. Г.; и Uhle, M.: Die Ruinenstätte von Tiahuanaco. Берлин. 1892; см. также Reiss.
337. Studniczka, Fr.: Attische Porosgiebel // Mittheilungen, XI, с. 61-80. 1886; Antenor, der Sohn des Eumares // Jahrbuch der kaiserl. deutschen Archaol. Inst., II, с. 113-168. Берлин. 1887; Zum myronischen Diskobol // Festschrift für Benndorf, с. 167-175. Вена. 1898; Ueber die Grundlagen der geschichtl. Erklärung der sidonischen Sarkophage // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., IX, с. 204-244. Берлин.
338. Sybel, L. v.: Skopas // Zeitschrift für bild. Kunst, neue Folge, II, 1891, с. 249 и след. и 291 и след.; Kritik der ägyptischen Ornamente. Марбург. 1883; Weltgeschichte der Kunst. Марбург. 1888.
339. Szombathy, J.: Die Tumuli von Gemeinlebarn // Mittheilungen der prahist. Kommission, I, с. 49 и след. Вена. 1893.
340. Taylor, J. E.: Notes in the of Muqueyr etc. // Journal of the Royal Asiatic Society, с. 260 и след. Лондон. 1855.
341. Texier, Ch.: Description de l'Asie Mineure, I-IV. Париж. 1839-1849; Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie. I-II. Париж. 1842-1852.
342. Thomas, Cyrus: Introduction to the study of north american archeology. Цинциннати. 1898.

343. Thomas, Felix: Mitteilungen des kaiserl. deutschen Arch. Instituts, XIX, с. 380-394. Афины. 1894; см. Place.
344. Thompson, Wm. J.: The Ethnology and Antiquity of Easter Island // Annual Reports etc. of the Smithsonian Institute. Вашингтон. 1891.
345. Thraemer, см. Collignon.
346. Tischer, O.: Beitrage zur Kenntniss der Steinzeit Ostpreussens. Кенигсберг, 1883. Ср. с "Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft, XXIX, 1888.
347. Tokonosuke, Queda: La ceramique japonaise (введение Э. Деге). Париж. 1895.
348. Tolstoi, см. Kondakoff.
349. Trendelenburg, Ad.: Gegenstücke in der kampanischen Wandmalerei // Arch. Zeitung, neue Folge, VIII, с. 1 и след., 79 и след. Берлин. 1876.
350. Tren, G.: Ueber die Köpfe der tegeatischen Giebelgruppen // Mitteilungen der arch. Inst. in Athen, VI, с. 393 и след. Афины. 1881; Sollen wir unsere Statuen bemalen? Берлин. 1884; Die Nike von Delos // Verhandlungen der 42 Versammlung deutscher Philologen etc., с. 325-328. Лейпциг. 1894; Zur Entstehung der Akroterien und Antefixe // Jahreshefte des osterr. Arch. Instituts, II, с. 199-201. Вена. 1899; см. Curcius.
351. Tsountas, Chr.: Статьи в *Πραχτιχα της εν "Αθηνας αρχαιολογικής εταιρείας"* Афины. 1886 и след. и в *"Εφημερίς αρχαιολογική"*. Афины. 1888 и след., стр 1-22; – *Μυθηναί*. Афины. 1893; То же соч. в переводе на англ. Ирвинга Манатта, с предисловием В. Дёрпфельда: *The Mycenaean age*. Лондон. 1897.
352. Tumpel, K.: *Der mykenische Polyp* // Festschrift für Johannes Overbeck. Лейпциг. 1893.
353. Uhle, Max: *Holz- und Bambusgerate aus Nordwest-Neuguinea* ("Publicationen aus dem kgl. Ethnogr. Museum zu Dresden, изд. д-ром А. Б. Мейером). Лейпциг. 1886; *Ausgewahlte Stücke zu Archaeologie*

- Amerikas // Veröffentlichungen des Berliner Museums für Volkerkunde, I, 1889. Вып. 1; см. Stübel.
354. Undset, Ingvald: Etudes sur l'âge de bronze en Hongrie. Христиания. 1880; Das erste Auftreten des Eisens in Nordamerika. Перевод на нем. язык У. Месторфа. Гамбург. 1882; L'antichissima necropoli Tarquiniense // Annali dell' Instituto, с. 104 и след. Рим. 1885; Archaologische Aufsätze über sudeuropäische Fundstücke // Zeitschrift für Ethnologie, XXI до XXIII. Берлин. 1888-1891; в особенности: Ueber die ältesten Fibeltypen, 1889, с. 10 и след.; Ueber die ältesten Schwertformen, 1890, с. 1 и след. и "Ueber italische Gesichtsurnen, 1890, с. 109 и след.
355. Urlichs, L.: Skothas Leben und Werke. Грейфсвальд. 1863.
356. Virchow, R.: Статья в "Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, с. 86. Берлин. 1877; Das Grabfeld von Koban. Берлин. 1883; Статьи в "Verhandlungen der Berliner Anthropolog. Ges.". 1883, с. 430 и 1884, с. 339; Ueber die kulturgeschichtliche Stellung Kaukasus // Abhandlungen der kgl. preuss. Akad. der Wissenschaften. Берлин. 1895; см. Lubbock. Vitruvius: De architectura. 10 книг Витрувия об архитектуре; перев. на нем. язык Ф. Ребера. Штутгарт. 1865.
357. Vogue, M. de: L'architecture civile et rurale en Syrie. Париж. 1866-1877.
358. Waitz-Gerland: Anthropologie der Naturvölker. Лейпциг. 1857-1872. 2-е изд. 1877 и след.
359. Wallis, H.: Notes on some early persian lustre vases. Лондон. 1885; Notes on some examples of early persian pottery. Лондон. 1887; La ceramique persane au XIII siècle // Gaz. d. b. a., II, с. 69-79. Париж. 1892; Typical examples of persian and oriental ceramic art. Лондон. 1893; Persian Lustre Vases. Лейпциг. 1899.
360. Walters, H. B., см. Murray.

361. Weber, G.: Guide du voyageur a Ephese. Смирна. 1891.
362. Weichardt, C.: Pompeji vor der Zerstorung. Лейпциг. 1897.
363. Weigel, J.: Bildwerke aus altslavischer Zeit // Archiv fur Anthropologie, XXI, с. 41-72. Брауншвейг. 1892.
364. Weisshaupt, R.: Die Anfange der attischen Grabelkythos // Festschrift fur Benndorf, с. 89-94. Вена. 1891.
365. Weizsacker, Paul: Polygnots Gemalde in der Lesche der Knidier zu Delphi. Штутгарт. 1895.
366. Welcker, F. G.: Alte Denkmaler, I-V. Геттинген. 1849-1864.
367. Wetzstein, J. G.: Reisebericht uber Hauran etc. Берлин. 1860.
368. Weule, Karl: Die Eidechse als Ornament in Afrika // Festschrift fur Ad. Bastian, с. 167-194. Берлин. 1896.
369. Wide, Sam.: Das Nachleben Mykenischer Ornamente // Mittheilungen des kaiserl. deutschen Archael. Inst. zu Athen, XXII, с. 233-258. Афины. 1897.
370. Wilser, L.: Germanischer Stil und deutsche Kunst. Гейдельберг. 1899.
371. Wilson, Th.: Prehistoric Art // Report of the U. S. National Museum for 1896, с. 325-664. Вашингтон. 1888.
372. Wincklemann, J. J.: Geschichte der Kunst des Altertums. 1-е изд. Дрезден. 1764.
373. Winckler, Hugo: Geschichte Babylo niens und Assyriens. Лейпциг. 1892.
374. Winter, Franz: Zur altattischen Kunst // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., II, с. 216-236. Берлин. 1887; Der Kalbtrager // Mittheilungen, XIII, с. 113-139. 1888; Die Henkelpalmette auf attischen Schalen // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., VII, с. 196-117. Берлин. 1892; Der Apoll des Belvedere // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., VII, с. 164-177. Берлин. 1892;

- Archaische Reiterbilder // Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst., VIII, с. 135-156. Берлин. 1896; Die Sarkophage von Sidon // Archaol. Anzeiger, IX, с. 1 и след. Берлин. 1894; Ueber die griechische Portratkunst. Берлин. 1894; Die jungen attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst. Берлин и Штутгарт. 1895; Eine Attische Lekytos des Berliner Museums // Berliner Winckmann-Programm. Берлин. 1895; Ueber Wickhoffs Wiener Genesis // Repertorium für Kunst und Wissenschaft, с. 47-55. Берлин. 1897.
375. Wolfflin, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Мюнхен. 1886.
376. Wood: Discoveries of Ephesus. Лондон. 1877.
377. Wood, J. G.: Homes without hands. New ed. Лондон. 1892.
378. Wood, R.: The ruins of Palmyra. Лондон. 1753.
379. Woermann, K.: Pompejanische Anmerkungen // Archaol. Zeitung. Neue Folge V, с. 78-80. Берлин. 1873; Die Landschaft in der Kunst der alten Volker. Мюнхен. 1876; Die antiken Odysseelandschaften, etc. Мюнхен. 1877; Die Malerei des Altertums // Geschichte der Malerei, Вольмана и Вёрмана. Лейпциг. 1879; Was uns die Kunstgeschichte lehrt. 4-е изд. Дрезден. 1894.
380. Whright, W., Sayce, A. H.: The empire of the Hittites. 2-е изд. Лондон. 1886.
381. Zahn, Rob.: Vasenschreiben von Klazomenai in Athen // Mittheilungen, XXIII, с. 38-79. 1898.
382. Zahn, W.: Die schönsten Ornamente... aus Pompeji, etc. Берлин. 1828-1852.
383. Zimmermann, Ernst: Koreanische Kunst. Гамбург. Б. г.; Die japanische Abteilung der kgl. Porzellansammlung zu Dresden // Kunstchronik, Neue Folge, X, с. 513-519. Лейпциг. 1899.
384. Zimmermann, Max. G.: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Билефельд и Лейпциг. 1897.

Б. г.; Die japanische Abteilung der kgl. Porzellansammlung zu Dresden // Kunstchronik, Neue Folge, X, с. 513-519. Лейпциг. 1899.

384. Zimmermann, Max. G.: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Билефельд и Лейпциг. 1897.

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

**Т. 3
Искусство XVI-XIX столетий**

Книга

2-3

16+

Ответственный редактор *Н. Соломадина*
Корректор *М. Глаголева*
Верстальщик *С. Мартынович*

Сдано в набор 14.01.2015
Подписано к печати 13.01.2015
Формат 60х90/16
Печ. л. 39,13
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