

Карл Вёрман
История искусства всех времён и народов. Том 3.
Искусство XVI–XIX столетий



«История искусства всех времён и народов. Том 3. Искусство XVI–XIX столетий»:
Астрель, АСТ; Москва; 2001
ISBN 5-17-005874-8, 5-271-02340-0

Аннотация

Предлагаемая «История искусства всех времен и народов» Карла Вёрмана, известного искусствоведа и исследователя-путешественника, директора Дрезденской галереи (биографическая справка о Карле Вёрмане), существенно отличается от всех других работ подобного рода. В них обычно рассматривается ход развития главным образом трех важнейших художественных отраслей: архитектуры, скульптуры и живописи, искусству же прикладному уделяется очень мало места или даже совсем не уделяется; последовательные фазы развития искусства по большей части представляются в картине, охватывающей собой не все человечество, а лишь отдельные народы, игравшие более или

менее видную политическую или культурную роль; более важное значение придается в основном исчислению и описанию памятников искусства, а не определению происхождения их типов и форм из того или другого источника, объяснению их перехода от одного народа к другому и указанию на взаимодействие между собой национальных искусств.

Труд Вёрмана имеет цель изложить историю искусства с возможной полнотой вне зависимости от какой бы то ни было философской системы, познакомить читателя с развитием собственно художественных мотивов, выдвинуть на первый план их видоизменения при переходе из эпохи в эпоху, от народа к народу.

В «Истории искусства всех времен и народов» К. Вёрмана впервые систематически рассмотрены проявления художественного творчества у первобытных племен. Именно этому посвящен первый том, который содержит в себе обзор художественного творчества у народов от незапамятных времен и до нашей эры, а также рассматривается искусство населения ряда азиатских и африканских стран до XIX в. н. э.

Сам Карл Вёрман писал, что взяться за такую работу его побудили особые обстоятельства. «С одной стороны, уже давно я чувствовал сердечное влечение еще раз возвратиться к искусству древнего мира — в область, к которой относились мои первые исследования и издания. С другой стороны, я ощущал некоторую внутреннюю потребность облечь наконец, при помощи изучения наших коллекций по народоведению, в плоть и кровь воспоминания, сохранившиеся во мне от прежних путешествий в отдаленные части света и на морские острова. Читатель этого труда, надеюсь, ясно увидит, что у меня было достаточно опытности для того, чтобы проверить и усвоить результаты чужих изысканий, на которые, само собой разумеется, я должен был опираться».

Нужно заметить, что со времени написания сочинения в тех обширных областях, которые рассматриваются в нём, произошли новые открытия, которые подтверждают сказанное в нем, а также породили новые взгляды на прошлое. Однако это не умаляет достоинств исследований К. Вёрмана, а только дополняет его выводы и предложения автора.

Второй том этого сочинения посвящен истории искусства народов от времени возникновения христианства и до XVI в.; в третьем томе представлено развитие искусства с XVII столетия и по вторую половину XIX в.

В «Истории искусства всех времен и народов» К. Вёрмана строго научная точность соединена с общедоступностью изложения. Сочинение К. Вёрмана — прекрасное руководство для людей, желающих пополнить свои познания сведениями по истории искусства; однако и для того, кто захотел бы специально изучить этот предмет, оно может служить пособием, благодаря не только своему содержанию, но и сопровождающему ему указателю сочинений, относящихся к разным частям истории искусства. Ценность данного издания работы К. Вёрмана увеличивается огромным количеством помещенных в него иллюстраций, имеющих тесную связь с текстом.

Последний третий том «Истории искусства всех времен и народов» К. Вёрмана, как и все предыдущие, выделяется из среды других общих трудов подобного рода двумя важными особенностями. Он написан от начала до конца одним автором, вследствие чего отличается единством замысла и исполнения, проникающего во все отделы и главы. Также он излагает данные истории искусства на основании широко изученного материала, освещаемого со всех точек зрения.

Сочинение является прекрасным руководством для желающих пополнить свои познания по истории искусства. В издании огромное количество интересных фотографий и рисунков, иллюстрирующих познавательный текст.

Оглавление

О Вёрмане, краткая биография

Книга первая ИСКУССТВО XVI СТОЛЕТИЯ

Итальянское искусство XVI столетия

Средняя Италия. Предварительные замечания. Творцы нового искусства

1. Становление на основе богатого наследия
2. Творчество Леонардо да Винчи
3. Шедевры Леонардо да Винчи
4. Вклад в искусство Микеланджело Буонарроти
5. Творчество Микеланджело в Риме
6. Работы Микеланджело при Клименте VII
7. Архитектурные сооружения Микеланджело
8. Творчество Фра Бартоломео
9. Рафаэль — первые работы
10. Становление творчества Рафаэля
11. Признание работ Рафаэля
12. Фрески Рафаэля

Среднеитальянское зодчество XVI века

1. Творчество периода Ренессанса
2. Антонио да Сангалло Младший
3. Итальянское зодчество XVI столетия
4. Становление нового стиля
5. Становление Мартино Лунги

Среднеитальянская архитектура XVI века

1. Развитие среднеитальянской скульптуры
2. Работы Бенедетто Ровеццано
3. Влияние Бенвенуто Челлини

Среднеитальянская живопись XVI столетия

1. Особенности среднеитальянской живописи
2. Известные станковые картины Андреа дель Сарто
3. Основные направления Сиены
4. Становление творчества Перуцци
5. Новый виток развития Рима
6. Уникальные итальянские направления

Искусство Верхней Италии — Предварительные замечания

1. Вступительное слово
1. Развитие зодчества в Верхней Италии
2. Миланские строения, Антонио Палладио
3. Развитие архитектуры в Болонье, Генуе и Венеции

Верхнеитальянская скульптура XVI века

1. Развитие ваяния в Верхней Италии

Верхнеитальянская живопись XVI столетия

1. Становление верхнеитальянской живописи
2. Творчество Гауденцио Феррари
3. Венецианская живопись
4. Работы Пальма Веккио
5. Живопись Тициана
6. Творчество Маркони и Кариани
7. Ученики Веккио и Тициана
8. Жакопо Робусти

9. Искусство других итальянских городов
10. Художники Вероны. Паоло Кольяди
11. Развитие искусства Паоло
12. Становление творчества Корреджо
13. Архитектурные работы Корреджо
14. Основы живописи Болоньи

Искусство XVI столетия в нижней Италии

1. Искусство Сицилии и Южной Италии

Заключение

1. Национальные аспекты итальянского искусства

Немецкое искусство XVI столетия

Развитие немецкого искусства

Немецкая архитектура XVI столетия

1. Особенности зодчества Германии
2. Развитие немецкого орнамента
3. Немецкий ренессанс XVI века
4. Типы построек

Немецкая скульптура XVI столетия

1. Становление немецкой скульптуры
2. Дюрер и скульптуры
3. Нижнерейнская школа

Немецкая живопись XVI столетия

1. Развитие немецкой живописи
2. Первые работы Дюрера
3. Изменение искусства Дюрера
4. Работа Дюрера для Максимилиана
5. Дюрер — влияние на искусство
6. Искусство Ханс-Зебальда Бегама
7. Мельхиор Фезелейн
8. Развитие искусства в Аугсбурге
9. Ханс Гольбейн Старший
10. Гравюры Гольбейна
11. Неотмеченные немецкие мастера
12. Ханс Бальдунг
13. Провинциальность искусства
14. Придворные живописцы

Нидерландское искусство XVI столетия

Развитие нидерландского искусства

Нидерландская архитектура XVI столетия

1. Развитие зодчества в Голландии XVI столетия
2. Ренессанс в архитектуре

Нидерландская скульптура XVI века

1. Ваяние в Голландии XVI века

Нидерландская живопись XVI столетия

1. Развитие нидерландской живописи
2. Привлекательность Нидерландов для художников
3. Иоахим Патинир
4. Брюссельская школа
5. Искусство Северных Нидерландов
6. Ян Мостарт
7. Питер Артс
8. Портрентная живопись

9. Пейзажная живопись

Французское искусство XVI столетия

Введение

Французская архитектура XVI столетия

1. Основы французского зодчества
2. Церковная архитектура
3. Замки Франции
4. Мастера Ренесанса
5. Итальянцы во Франции

Французская скульптура XVI столетия

1. Развитие французской скульптуры
2. Жермен Пилон

Французская живопись XVI века

1. Живопись Франции XVI века
2. Эмалевой живописи
3. Портретисты

Испанское и португальское искусство XVI века

Искусство Португалии и Испании

Испанская и португальская архитектура XVI столетия

1. Архитектура Пиренеев
2. Школа Геррера

Испанская и португальская скульптура XVI века

1. Развитие скульптуры XVI века

Испанская и португальская живопись XVI века

1. Королевская живопись Пиренеев
2. Становление португальской живописи

Английское искусство XVI века

Тенденции английского искусства

Английская архитектура XVI века

1. Введение

Английская скульптура XVI века

1. Развитие английской скульптуры

Английская живопись XVI века

1. Основы английской живописи

Скандинавское искусство XVI века

Искусство Скандинавского полуострова

Скандинавская архитектура XVI века

1. Введение

Скандинавская скульптура XVI века

1. Развитие скульптуры Скандинавии

Скандинавская живопись XVI века

1. Живопись Дании и Швеции

Искусство XVI века на востоке Европы. Восточная Европа

1. Искусство Восточной Европы
2. Греческое искусство

Книга вторая ИСКУССТВО XVII СТОЛЕТИЯ

Итальянское искусство XVII столетия

Итальянское зодчество XVII столетия

1. Рождение барокко в Италии XVII столетия
- Творчество Карло Мадерна и его последователей

2. Барокко в Риме и Флоренции

Флорентийская барочная школа и ее слияние с римской

3. Архитектура верхнеитальянских городов

Архитектура Венеции

Архитектура Генуи

Итальянское ваяние XVII столетия

1. Особенности скульптуры периода

Выдающиеся имена

2. Творчество Лоренцо Бернини

3. Противники и последователи Бернини

Итальянская живопись XVII столетия

1. Обзор особенностей итальянской живописи периода

Архитектурная живопись

Лудовико Карраччи и его семья

2. Последователи школы Карраччи

Прочие представители школы Карраччи

3. Другие итальянские школы

4. Караваджо, представитель натуралистического направления

5. Развитие реализма в неаполитанской живописи

Школа де Рибера

6. Живопись конца XVII века

Заключение

Французское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Французское зодчество XVII столетия

1. Общий обзор развития искусства

Архитектура Франции

2. Архитекторы эпохи Людовика XIII

3. Архитекторы эпохи Людовика XIV

Французское ваяние XVII столетия

1. Обзор развития французской скульптуры

2. Крупные скульпторы эпохи Людовика XIV

3. Творчество Пьера Пюже

Французская живопись XVII столетия

1. Обзор развития французской живописи

Мастера галло-римского стиля

2. Творчество Никола Пуссена

3. Творчество Клода Желе

4. Художники второй половины XVII века

Художники-декоративисты

5. Тенденции в живописи переходного периода

Портретная живопись периода

Испанское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Испанское зодчество XVII столетия

1. Общий обзор развития искусства

2. Этапы развития испанского барокко

3. Стил висячих пластинок

Испанское ваяние XVII столетия

1. Обзор развития испанской скульптуры

Скульпторы Валядолида

2. Скульпторы Севильской школы

Работы Монтаньеса

Творчество учеников и последователей Монтаньеса

Испанская живопись XVII столетия

1. Обзор развития испанской живописи
Движение переходного времени
2. Ведущие школы испанской живописи
Валенсия
Мадрид
Севилья
3. Реализм Веласкеса
4. Поздний период Веласкеса
Ученики Веласкеса
5. Творчество Эстебана Мурильо
6. Поздний период творчества Мурильо

Заключение об испанском искусстве

Бельгийское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVII столетия

1. Общий обзор развития бельгийского искусства
2. Церковная архитектура Бельгии
3. Светская архитектура

Бельгийское ваяние XVII столетия

1. Бельгийские скульпторы первой половины столетия
2. Ваятели второй половины столетия

Бельгийская живопись XVII столетия

1. Бельгийская живопись в ранний период
2. Вклад Рубенса в бельгийское искусство
3. Расцвет творчества Рубенса и его наследие
4. Ван Дейк: раннее творчество
5. Ван Дейк: поздний период
6. Другие ученики и последователи Рубенса
Якоб Йорданс и другие бельгийские реалисты
Валлонская школа
7. Жанровая живопись
8. Ландшафтная живопись

Голландское искусство XVII столетия

Голландское зодчество XVII столетия

1. Обзор раннего периода развития архитектуры
2. Протестантские мотивы в церковной архитектуре

Голландское ваяние XVII столетия

1. Возникновение национального голландского ваяния
2. Дальнейшее развитие голландского ваяния

Голландская живопись XVII столетия

1. Общий обзор развития голландской живописи
2. Утрехтская живопись
3. Гаарлемская живопись: ранний период
Ученики и последователи Франса Халса
4. Гаарлемская живопись во второй половине столетия
Творчество Якоба ван Рейсдала
Последователи и современники Рейсдала
5. Амстердамская живопись
6. Обзор творчества Рембрандта
7. Поздний период творчества Рембрандта
Ученики и последователи Рембрандта
8. Прочие школы амстердамской живописи

9. Живопись Лейдена и Гааги
10. Живопись прочих голландских городов

Немецкое искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Немецкое зодчество XVII столетия

1. Немецкий ренессанс
2. Итальянская архитектура Германии
3. Архитектура Германии после окончания Тридцатилетней войны
4. Становление национальной немецкой архитектуры

Немецкое ваяние XVII столетия

1. Развитие ваяния в Германии XVII века

Немецкая живопись XVII столетия

1. Некоторые выдающиеся немецкие живописцы
2. Общий обзор прочих живописцев

Английское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Английское зодчество XVII столетия

1. Обзор развития английского зодчества

Английское ваяние XVII столетия

1. Обзор развития английского ваяния

Английская живопись XVII столетия

1. Обзор развития английской живописи

Искусство XVII столетия в Скандинавии

Искусство этого периода в Дании

1. Обзор развития датского искусства

Искусство XVII столетия в Швеции

1. Обзор развития шведского искусства

Искусство XVII столетия в христианской Восточной Европе

Искусство этого периода в Польше

1. Обзор развития польского искусства

Русское искусство XVII столетия. Общий обзор

1. Обзор развития русского искусства

Общий обзор

1. Общий обзор европейского искусства

2.

Книга третья ИСКУССТВО XVIII СТОЛЕТИЯ

Французское искусство XVIII столетия

Предварительные замечания. Французское зодчество XVIII столетия

1. Обзор новых стилей во Франции XVIII столетия
2. Ведущие французские архитекторы периода
Зодчие эпохи Регентства
Зодчие эпохи Людовика XV
Зодчие эпохи Людовика XVI

Французская скульптура XVIII столетия

1. Классицизм в скульптуре
2. Мастера второй половины столетия

Французская живопись XVIII столетия

1. Общий обзор развития живописи
2. Подъем национальной школы
3. Творчество Франсуа Буше
4. Прочие выдающиеся французские живописцы

Итальянское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Итальянское зодчество XVIII века

1. Итальянская архитектура XVIII века

Итальянское влияние XVIII века

1. Итальянская скульптура XVIII века

Творчество Антонио Кановы

Итальянская живопись XVIII века

1. Общий обзор развития живописи

Венецианская живопись

2. Последователи и современники Тьеполо

Испанское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Испанское зодчество XVIII века

1. Общий обзор развития испанского искусства

Испанское влияние XVIII века

1. Обзор развития испанской скульптуры 18 века

Испанская живопись XVIII века

1. Общий обзор развития испанской живописи

2. Расцвет творчества Гойи

Английское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Английское зодчество XVIII века

1. Общий обзор развития английской архитектуры

Английское влияние XVIII века

1. Обзор развития английской скульптуры

Английская живопись XVIII века

1. Общий обзор развития английской живописи

2. Выдающиеся английские художники-портретисты

Творчество Рейнолдса

Творчество Гейнсборо

Прочие английские портретисты

3. Историческая живопись в Англии

Английские гравюры

Бельгийское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVIII века

1. Общий обзор развития бельгийского зодчества

Бельгийское влияние XVIII века

1. Обзор развития бельгийской скульптуры

Бельгийская живопись XVIII века

1. Обзор развития бельгийской живописи

О Вёрмане, краткая биография

Карл Вёрман родился в семье немецкого предпринимателя-судовладельца и был старшим сыном. По семейной традиции он должен был взять на себя управление отцовской компанией, но судьбы распорядилась по-другому. Так как мальчик с самого детства не проявлял никакого интереса к коммерческой деятельности, а был полностью увлечён искусством, то семейный бизнес перешёл к его младшему брату Адольфу Вёрману.

В 16 лет Карл Вёрман поступил на юридический факультет Гейдельбергского университета и окончил его в 1868 году, получив звание доктора юридических наук. Когда во

время учёбы Карл совершил путешествие по Франции, Англии и Северной Америке, он окончательно решил посвятить свою профессиональную карьеру искусству. Во время своей адвокатской практики, в том же Гейдельбергском университете, он получает второе высшее образование по специальности история искусства и археология. 1871 и 1872 Вёрман совершает долгое путешествие по городам Италии, Греции и Малой Азии, всё это время он занимается изучением искусств и культур, тех местностей. В 1873 году ему присуждают престижную степень профессора Дюссельдорфской академии художеств.

С 1878 по 1879 годы Карл Вёрман снова путешествует совместно с Альфредом Вольтманом (известным искусствоведом) по европейским странам, результатом этой двухлетней поездки стала совместная книга Вёрмана и Вольтмана об искусстве Европы.

В 1882 году Вёрман становится директором всемирно известного дрезденского музея, его дальнейшая работа во многом связана с искусством старых и новых мастеров, представленных в этой галерее. За время руководства музеем, Вёрман пополнил его коллекции живописью современных (на тот момент) художников, таких как Карл Шпицвег и Клод Моне. В 1887 году Вёрман составляет и публикует первый научный каталог Дрезденской галереи, а также начинает писать свою знаменитую «Историю искусства всех времён и народов» (конкретно, главы о культуре первобытных народов), которую он полностью закончил только в 1911 году.

Умер Карл Вёрман в 1933 году.

Библиография Карла Вёрмана.

1871 — Предварительные исследования по археологии пейзажной живописи — Греция и Рим. Акерман: Мюнхен.

1876 — Пейзаж в искусстве древних народов, Мюнхене.

1878 — История живописи. 3 тома, Лейпциг. В соавторстве с Альфредом Вольтманом.

1880 — Искусство и природа: рисунки из северной и южной Европы.

1880 — История Академии искусств Дюссельдорфа. Дюссельдорф.

1887 — Каталог Королевской картинной галереи Дрездена, генерального директората королевской коллекции искусства и науки: Дрезден.

1894 — Какому искусству учит нас история. Дрезден.

1896–1898 — Рисунки и гравюры старых мастеров в Королевском музее Дрездена. Мюнхен.

1904–1911 — История искусства всех времен и народов. Многотомное издание, Вена, Лейпциг.

1924 — Воспоминания восьмидесятилетнего старика. 2 тома, Лейпциг.

Книга первая ИСКУССТВО XVI СТОЛЕТИЯ

Итальянское искусство XVI столетия

Средняя Италия. Предварительные замечания. Творцы нового искусства

1. Становление на основе богатого наследия

Та истинно художественная правда и красота, которая проявилась в созданиях Иктина и Фидия, Праксителя и Апелла, снова возродилась лишь спустя восемнадцать веков старого и нового развития в среднеитальянском высоком ренессансе, в руках Браманте, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Фра Бартоломео и Рафаэля. Конечно, вовсе не случайность, что этот чистый стиль вторично расцвел на залитых солнцем полях одного из омываемых Средиземным морем полуостровов. Италия и Греция с давних пор были родными сестрами! Ведь на итальянской почве сохранилось поразительное множество античных мастерских

произведений. Ведь в Италии еще со средних веков развилось свое величественное искусство! Дар величаво и просто рассказывать обнаружил здесь Джотто уже в XIII столетии, а Мазаччо, художник, пролагавший новые пути и возвысившийся во Флоренции на пороге XV столетия, уже в такой мере возвеличил и упростил язык форм, что главные мастера нового века подали ему руки через головы следовавших за ним художников. Великие мастера и теперь становятся во главе движения. Именно история итальянского искусства эпохи расцвета XVI века неотделима от истории ее руководящих художников. Но как раз в эпоху наибольшего расцвета рядом с художниками в историческом развитии играли значительную роль также их покровители, поощрители и заказчики произведений искусства. Без художественного чутья Юлия II, властного, сильного волею папы из дома делла Ровере (1503–1513), Браманте, Микеланджело и Рафаэлю едва ли удалось бы развернуть свои крылья для высочайших полетов. Но и пап из дома Медичи, Льва X (1513–1521) и Климента VII (1523–1534) также нельзя отделять от развития высокого ренессанса; по их следам пошли герцоги Медичи во Флоренции, распри которых за господство кончились тем, что Козимо I в 1569 г. был возведен папой Пием V в сан великого герцога Тосканского. Под покровом Ровере и Медичи окрепли великие тосканские и умбрийские мастера эпохи расцвета. Но наряду с княжеским искусством, как мы увидим, все еще играло роль монастырское искусство, все еще исполняло свою обязанность искусство городских ратуш и призывалось к жизни частное искусство архитекторов, живописцев и скульпторов их покровителями из знатных горожан.



Рис. 1. Портрет Климента VI

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

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

То, что мы знаем о жизни и деятельности Фра Бартоломео, превосходно сопоставили сперва Маркеше, а в последнее время Кнапп. По вопросу о его рисунках имеются исследования А. фон Цана и Беренсона. Во главе критических работ о Рафаэле по-прежнему остается труд Пассавана, наряду с которым надо отметить более поздние Шпрингера, Кроу и Кавальказелле, Мюнца и Мингетти. Повторения его картин сопоставили Любке и Розенберг. Как архитектора его изучали Геймюллер и Гофман, как рисовальщика — Робинсон, Руланд и Фишель. Его жизнь как художника проследили Вёльфлин, Стржиговский, Фёге и Гронау. Проблема его юношеского развития, с которой стоит в связи вопрос о принадлежности так называемого «Венецианского альбома эскизов» Венецианской академии Рафаэлю, Пинтуриккьо, или, как мы полагаем, различным умбрийским мастерам, до и после усиленных трудов Морелли (Лермольева), занимал в особенности Каля, Коопмана, Шмарсова и Зейдлица. В основу изучения его римской мастерской надо все еще класть работу Долльмайра.

Донат Анжело Браманте (1444–1514), великий знаток масс и пропорций, стал в Урбино архитектором под руководством Лучиано Лаурана, герцогский дворец которого превзошел все прежние здания христианского времени классическим благородством языка форм и одновременно под руководством Пьеро делла Франческа он стал живописцем.

Как стенной живописец он в свою раннюю, миланскую пору занят был главным образом декоративной росписью одного двора на Венецианской улице, затем героическими фигурами воинов Бреры и картинами герцогского замка, из которых сохранился мощный торс Меркурия, ошибочно приписанный Мюллером Вальде Леонардо. Станковой картиной его работы Зейдлиц, Свида и Каротти справедливо считают «Христа у колонны» в Кьяравалле, великолепную, величавую по формам тела фигуру, с живой, выразительной головой.

Как архитектор Браманте, без сомнения проездом через Мантую, переработал в Милане и влияние Альберти. В Сан Сатиро в Милане он обнаружил свою связь с живописью в оригинальной обработке стены за главным алтарем, которой он придал вид одной стороны хора посредством разделки ее в виде плоского перспективного рельефа, представляющего портик с колоннами. Ризница этой церкви является совершеннейшим произведением Браманте в Милане. В куполе и хоре Санта Мария делле Грации он дал очертания плана собора св. Петра в Риме с его полукружиями по концам основного креста. Выступающая ниша церкви в Аббатеграссо (год ее постройки надо по Зейдлицу читать 1497) напоминает также его колоссальную нишу перед Бельведером в Ватикане.

Если Браманте по прибытии в 1499 г. в Рим и застал здесь огромный палаццо

Канцеллерия (Cancelleria) уже в готовом виде со стенами, расчлененными плоскими пилястрами в стиле кватроченто, то все-таки можно решиться вместе с Каротти оставить за ним долю участия в сооружении ясной по формам своих масс церкви Сан Лоренцо ин Дамазо. Но затем другими уже глазами мерил Браманте мощные руины Колизея, ясный крут Пантеона, законченные формы арок Тита и Траяна; и именно в его руках, при его врожденном чутье величия, вновь приобретенный язык классических форм сросся с теми созданиями зодчества, которые начинают высокий ренессанс.

Только по рисунку Палладио и по гравюре Лафрери мы знаем дворец Браманте, в котором позже жил Рафаэль. Над рустикой нижнего этажа верхний этаж был резко расчленен двумя римско-дорическими полуколоннами, и именно благодаря этому довольно сильному контрасту строительных частей и своим возвращением к дорическому ордеру это здание приобрело значение для нового стиля. Сохранившееся создание Браманте в духе высокого ренессанса — это Темпьетто (1502), изящный, небольшой круглый храм около Сан Пьетро ин Монторио в Риме. В обоих этажах оживленные строгими нишами в виде раковин с прямоугольными обрамлениями цилиндрическое ядро мощного купольного здания окружено в нижнем этаже венцом из 16 свободно стоящих колонн, соединенных антаблементом с триглифами. Изящный, строгий монастырский двор в Санта Мария делла Паче (1504) расположением своих столбов-пилястров означает новый стиль, на него же указывают своим расположением и сводом квадратный хор и апсида Санта Мария дель Пополо, которую возобновил Браманте (1505). До самых величественных своих созданий он возвысился позже, на службе у Юлия II. Неоконченным остался огромный, мощно задуманный дворец Правления в Сан Биаджио (1505). Закончена была классическая коринфская мраморная постройка — Каза Санта в соборе в Лорето (1510). Но все другие создания Браманте превзошли его пристройки к Ватиканскому дворцу и его новый собор св. Петра. Трехэтажные, крайне изящных пропорций портики с колоннами (лоджии) окружают три стороны двора св. Дамаза в Ватикане; величественно глядит огромная полукруглая ниша перед Бельведером, увенчанная вверху открывающейся навстречу колоннадой. Наиболее мощно великий гений Браманте проявился в его новом соборе св. Петра, первый камень которого был положен в 1506 г. За восемь лет, которые еще прожил мастер, были окончены четыре зиждательных купольных столба с их каннелированными пилястрами, увенчанными веселыми коринфскими капителями, с частью арок и карнизов, которые они несут, а в южной ветви креста так много было выполнено по проектам Браманте, что в основных формах и пропорциях средней части главного здания уже ничего нельзя было нарушить. В остальном мы знаем проекты собора св. Петра Браманте со времени издания их Геймюллером. Из них вполне определенно вытекает, что величайшая церковь в мире должна была представлять здание чистого центрального типа с одним средним куполом, главенствующим над равноконечным крестом с закругленными изнутри концами ветвей. Первому плану основания, в котором все концы ветвей креста еще четырехугольные, соответствуют изображение храма на одной медали Юлия II и гравюра Андруэ-Дюсерсо. Четыре великолепные, четырехсторонние, суживающиеся кверху по ярусам угловые башни должны были помогать равновесию купола. На богатой колоннами внешности храма только высокие колонны под четырьмя средними фронтонами должны были отвечать спокойным очертаниям внутренности. На втором плане Браманте, напротив, ветви креста, выступающие наружу, заканчиваются огромными плоскими полукружиями со свободно обходящими их колоннами. И в том, и в другом случае выполненные при Браманте средние части внутренности храма св. Петра наполняют нас безотчетным удивлением пред мощью его находить и выражать великое целомудренно и величественно.

2. Творчество Леонардо да Винчи

В Леонардо да Винчи (1452–1519), творческом пламенном духе, с пронизывающим взором исследователя, знание и умение, наука и воля слились в одно неразрывное целое.

Изобразительные искусства нового века он довел до классического совершенства. Как мыслитель и исследователь он опередил своих современников во всех областях естественных наук и механики; и однако, по-видимому, все научные изыскания, опыты и рисунки с натуры для него, ученика Верроккьо, имели значение только подготовительных работ к его картинам, статуям и различным строительным сооружениям. Наряду с анатомией человека и лошади он изучал линейную, воздушную и красочную перспективу. Но и природа позволяла ему «глядеть в ее глубочайшие недра, как в душу своего друга», и именно это неугасающее стремление к природе одушевляет его создания самым горячим художественным чувством.



Рис. 2. Автопортрет Леонардо да Винчи.

Собирание, критическая проверка, приведение в связь и издание в свет более чем пяти тысяч листов рукописей Леонардо, написанных по преимуществу обратным письмом (левой рукой) и украшенных рисунками пером, из которых важнейшие находятся в «Институте Франции», в библиотеке в Виндзоре и в миланской Амброзиане (Codex Atlanticus), обязаны главным образом трудам Рихтера, Равэссона-Моллиена, Бельтрами, Рувейра и Линчевской академии. Его «Книга о живописи» («Tratatto della Pittura»), близко нас интересующая, состоит из разрозненных листов. Она была издана Дюфренем еще в 1651 г., но лучшее издание по списку Ватиканской библиотеки было сделано Людвигом. Достаточно нескольких выдержек из книги Леонардо, прокладывающей новые пути, чтобы составить о ней понятие: «Живопись есть смесь света и тени при посредстве всех разнообразных простых и составных красок», «Велика ошибка художников, которые рисуют какой-либо округлый предмет при одностороннем свете у себя дома и затем пользуются этим рисунком для картины с всесторонним освещением, как это бывает на открытом воздухе». «Художники, изучающие исключительно других художников, а не произведения природы,

суть внуки, а не сыновья природы, учительницы всех хороших мастеров».

Деятельность Леонардо в качестве инженера и гидротехника мы здесь опускаем. Его деятельность в качестве художника-зодчего всесторонне разобрал Геймюллер в труде Рихтера. Из проектов улиц и каналов, замков, дворцов и вилл, церквей продольного и центрального типа, сохранившихся на отдельных листах его рукописей, затем проекта грандиозного мавзолея и купольной башни миланского собора, которую он обставил еще готическими фиалами, ничего не было исполнено. В большинстве его проектов, однако, говорит уже истинное творчество Возрождения, связанное с Брунеллески, Альберти и Браманте, рядом с которым он работал в Милане. Всюду он предпочитает здания центрального типа с возвышенным средним куполом. Все они поражают своим органическим сочетанием пластических масс.

Уже во втором томе мы оценили Леонардо как скульптора. Он главным образом был живописцем и чувствовал себя таковым, но наиболее богатую деятельность он развил как рисовальщик. Его живописные рисунки углем и сангиной, его нежные рисунки свинцовым и белым карандашом, его полные воодушевления и жизни рисунки пером, критически сопоставленные Беренсоном, представляют частью наброски для его больших художественных произведений, частью же сами по себе являются небольшими художественными произведениями.

Его тонко исполненный пером пейзажный рисунок долины (1473; в Уффици), окруженной скалистыми высотами, является самым ранним сохранившимся его произведением. Но более живописен и поэтичен значительно более поздний пейзаж (в Виндзоре), изображающий, как грозовая туча разражается ливнем над долиной, усеянной домиками. Просто и правдиво сделан рисунок в собрании Бонна в Париже (1479), увековечивший предателя Бандини, повешенного на одном из оконных косяков Барджелло во Флоренции. Еще большей полнотой художественной жизни дышит рисунок более поздний (в Виндзоре) с фигурой юной девушки в порыве к небу, которую можно было бы признать за дантовскую Беатриче. На первом рисунке видна еще строгая замкнутость искусства XV столетия, на втором — уже свободное воззрение нового времени. Ряд самых важных рисунков мужских и женских голов, которые еще Беренсон считал лучшими произведениями Леонардо, Зейдлиц недавно приписал Амброджо де Предису. Особенность Леонардо, отражающая странную сторону его существа, сказывается в постепенных переходах от причудливой действительности к прихотям сильного воображения в тех карикатурах, из числа которых сравнительно приятной является карикатура с беззубой, увенчанной листьями лысой головой Виндзорского собрания. В числе настоящих портретных рисунков Леонардо надо отметить его большой в профиль портрет Изабеллы д'Эсте в Лувре, собственные, очень выразительные портреты, рисованные сангиной, из которых Виндзорский рисунок наделяет тонко очерченную голову мастера с длинными волосами, с большой бородой, первыми височными морщинами приближающейся старости.

Лучше всего, однако, можно проследить все шаги искусства Леонардо по его сохранившимся картинам. В своей «Книге о живописи» («Libro della Pittura») высоко вознес он ее над всеми прочими искусствами, и, как его слова, с такой же силой и его произведения оказывали влияние на преобразование живописи. Вместо рядов параллельных построений в одной плоскости, обычных для XV века, наступила сразу более свободная и более строгая группировка, предпочитавшая пирамидальное построение и усиливавшая глубину. Передача нескольких планов плоскостей превратила живопись в более реальный по своей глубине сколок с мира явлений, и это сказалось не только в большей телесности фигур переднего плана, но также и в улучшении воздушной и линейной перспективы далее. Но более сильный живописный эффект дала новая, мягкая моделировка, основанная на светотени, т. е. на тонких переходах от света к тени. «Sfumato», или «дымчатое» сливание контуров с местными тонами, было доведено до высочайшего совершенства. «Наконец, — говорит Леонардо, — обрати внимание на то, что тени и света без очертаний и краев переходят друг в друга наподобие дыма (a uso di fumo)».

Число окончанных картин Леонардо невелико, на это указывали еще в XVI столетии Павел Иовий и Ломаццо. В раннюю флорентийскую пору (1472–1481) одновременно возникли передний ангел в картине Крещения Верроккьо.



Рис. 3. Крещения Верроккьо

Флорентийской академии, эта внутренне одухотворенная фигура, о принадлежности которой Леонардо знал уже Вазари, а также небольшое луврское Благовещение, признаваемое теперь вообще за подлинное и выполненное по композиции еще в духе кватроченто, но новое и глубоко задуманное по выражению целомудренного упоения. К концу того же флорентийского периода мы относим, как и ранее, вместе с большинством знатоков Леонардо, драгоценный подмалевок величаво задуманного «Поклонения волхвов» в Уффици, некоторыми исследователями ошибочно считаемый за позднее произведение мастера. Лошадь, ставшую на дыбы со всадником на заднем плане картины, надо объяснять как подготовительный этюд Леонардо, а не как повторение проекта для конной статуи. Празднично сидит Мария с младенцем среди роскошного пейзажа с развалинами. С глубоким смирением, по-восточному на коленях, владыки восточной страны приближаются к небесному Младенцу. Восторг изумления и радости охватывает зрителей, выражающих свое настроение крайне живыми и естественными жестами. Совершенно наоборот, чем в «Поклонении волхвов» хотя бы Боттичелли в тех же Уффици, здесь никто не думает о себе, никто не думает о зрителе. Новой является свободная красота в распределении масс, разработанных с расчетом на глубину, новыми также являются верно и остроумно примененные здесь эффекты света и тени. На той же почве стоит смелый подмалевок св. Иеронима в Ватиканской галерее, быть может, действительно, возникший несколько позднее.

Несомненно, в первую миланскую эпоху Леонардо (1482–1499) возникла «Мадонна в

скалистом гроте».

Грот с удаленным вглубь входом, отдельные цветы, растущие на земле, и романтический вид вдаль на речную долину, окаймленную горами, переданы еще в духе живописи пятнадцатого столетия. На шестнадцатый век указывает совершенный язык форм в выполнении голов и рук четырех фигур, в юных голых телах поклоняющегося отрока Иоанна и маленького Спасителя, которого мать усадила пред собой на усеянную цветами землю под охрану ангела; стилю шестнадцатого столетия принадлежат также свобода уже пирамидального построения группы и «sfumato» живописного исполнения. Изумительная, улыбающаяся серьезность в выражении лиц составляет душу леонардовского настроения. Известие, опубликованное Малагуцци о том, что в начале 90-х годов подобная же картина была заказана церковью Сан Франческо в Милане художнику Амброджо де Предису вместе с Леонардо, но была исполнена одним Леонардо, мы относим к экземпляру лондонской Национальной галереи, в котором Амброджо точно так же мог сделать большую часть под руководством Леонардо. Более ранним и мы считаем луврский экземпляр, утопающий в «sfumato», как первоначальный заказ, выполненный для упомянутой церкви, во всем обнаруживающий собственную руку Леонардо.

Относительно подлинности портретов этого времени, приписываемых Леонардо, мужского и прелестных женских портретов в профиль в миланской Амброзиане, луврской «Belle ferronnière» и похожей на нее, но в более живом движении молодой женщины с горностаем на руке собрания князя Чарторыйского в Кракове, все еще не достигнуто полного единодушия; Амброджо де Предису и мы приписываем оба портрета в Амброзиане.

3. Шедевры Леонардо да Винчи

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

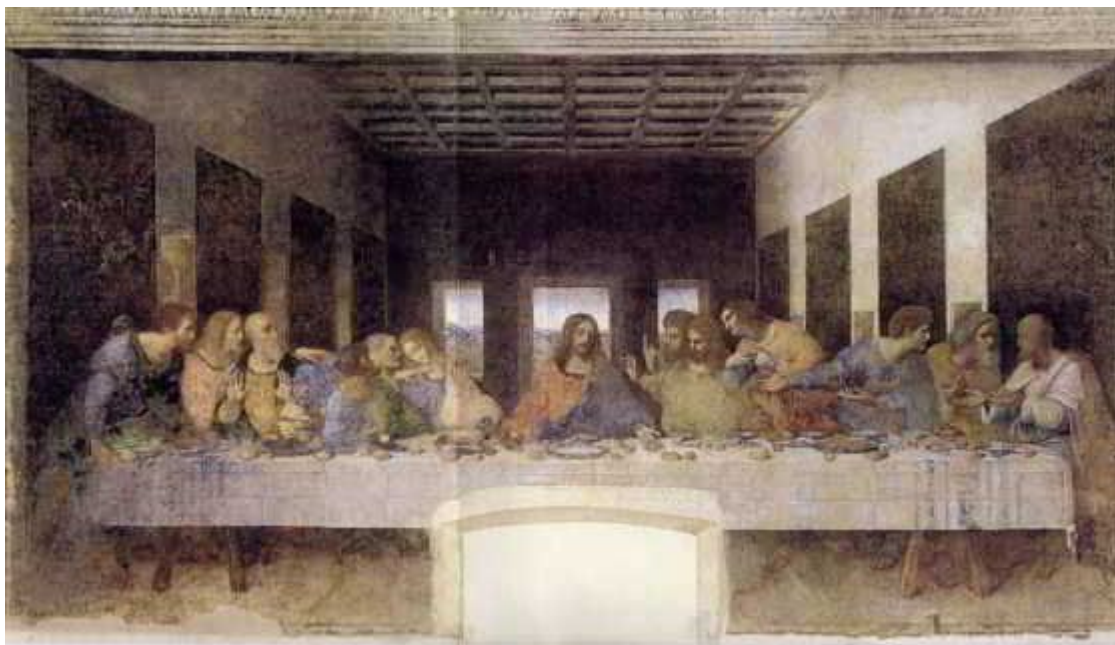


Рис. 4. Картина Тайная Вечеря

В сознании потомства это великое произведение живет преимущественно в том образе, в который воплотила его гравюра Рафаэля Моргенса (1800). Огромное расстояние, отделяющее это творение от произведений XV века, как отлично разъяснил Вёльфлин, яснее

всего выступает, если сравнить его с Тайной Вечерей Доменико Гирландайо, написанной в 1480 г., в Оньисанти во Флоренции. Отдельные фигуры Гирландайо еще не объединены в группы, а группы не приведены к убедительному единству действия; Иоанн по старой манере еще покоится на груди Спасителя, Иуда еще сидит отдельно, с передней стороны стола, а святость лиц, как бы величественны ни казались некоторые из них, еще обозначается нимбами над их головами. Все это совершенно изменено на картине Леонардо. Возвышенная, обвеванная скорбью фигура Спасителя, только что произнесшего слова: «Един от вас предаст Мя», сидит посередине, слегка выделенная из четырех групп апостолов, чрезвычайно выразительных по движению. Очень искусно передано возбуждение, вызванное его словами у апостолов, расположившихся свободно и симметрично по шести по обеим его сторонам. Образуя группы в три человека, они в ужасе отшатываются назад, наклоняются друг к другу, указывают на Спасителя, поднимают в знак клятвы свои руки или обращаются один к другому и к учителю, требуя ответа. Апостолы, сидевшие с передней стороны стола, где были их места, присаживаясь или стоя, протискиваются между своими товарищами на противоположной стороне, и только этим было достигнуто строгое слияние групп, духовное и телесное, объединенное величавым ритмом линий. Сильные, жизненные фигуры, выразительные как отдельные характеры головы и жесты рук, высокохудожественно соединены с прекрасно рассчитанным равновесием масс. Такого соединения захватывающей правды жизни с высочайшим художественным озарением еще не видело никогда христианское искусство.

Главным произведением второго среднеитальянского периода Леонардо (1500–1508) является мастерский луврский портрет, отличающийся всей прелестью новой кисти, поясная фигура Моны Лизы, прекрасной супруги флорентийского патриция Франческо Джокондо. На фоне далекого, сказочно дымчатого скалистого пейзажа несколько напряженно и прямо она сидит в кресле; на локотнике кресла покоится ее левая рука, на которую легла красивая правая. Никакое ювелирное украшение не усиливает прелести крепкого, наливного тела. Брови по тогдашней моде искусственно удалены. Взгляд ее карих глаз целомудрен и вместе прельщает, спокоен и полон жизни, выражает достоинство и вместе лукавство. Около ее губ играет та сладостная, единственная в своем роде улыбка, которая является самой интимной особенностью Леонардо. Одновременно Леонардо работал над эскизом для картины св. Анны, которую ему заказали в 1501 г. монахи Сервиты св. Аннунциаты во Флоренции. Первый картон с Марией, сидящей на правом колене своей матери и держащей на своих коленях младенца Иисуса, готового благословить приближающегося маленького Иоанна, сохранился, как показали Маркс и Кук, в Лондонской академии художеств. Второй, измененный картон, вызвавший в свое время чрезмерный интерес, лег в основу более поздней картины Лувра, написанной масляными красками. Здесь нет отрока Иоанна, а святые жены образуют группу, замкнутую в смелом построении младенцем Иисусом, который, играя, старается при помощи матери сесть верхом на ягненка. Расположение фигур почти рядом на первом эскизе превратилось здесь в резко выраженную группировку фигур одной впереди другой в смелых пересечениях. Несомненно, что ученики помогали при исполнении этой картины, но вместе с Зейдлицем мы полагаем, что сам мастер стоял к исполнению значительно ближе, чем допускают некоторые исследователи.

С иной стороны проявилось новое великое искусство Леонардо в картоне «Битвы при Ангиари» (1503–1505).



Рис. 5. Картина Битвы при Ангиари.

Городской совет Флоренции поручил Леонардо и Микеланджело украсить картинами из флорентийской истории две противоположные стены залы ратуши. Но важных и государственного значения событий не выбрал ни тот, ни другой мастер. Леонардо изобразил битву из-за знамени на мосту около Ангиари, где флорентийцы одержали в 1440 г. победу над миланцами. К сожалению, картина никогда не была окончена, и картон безвозвратно утрачен. Сохранился только маленький набросок к нему руки самого мастера. Нидерландский же рисунок Лувра, гравюра Эделинка, представляет группу четырех всадников этого картона; именно эта группа показывает, что картина Леонардо отличалась от всех прежних изображений битв мощной передачей сумятицы клубящейся битвы и поразительной яростью, с которой всадники врубаются друг в друга и грызутся их лошади.

Если мы назовем еще цветущую Леду Леонардо, картон для которой известен по рисунку Рафаэля в Виндзоре, и улыбающегося Иоанна Крестителя Лувра, в полуфигуру, блещущего всем очарованием светотени новой масляной живописи, то можем закончить обзор жизни флорентийского чародея, увезенного в 1516 г. Франциском I во Францию, где он и провел последние свои годы в замке Клу около Амбуаза. Число его сохранившихся произведений, правда, невелико, но каждое из них обозначает шаг на пути к освобождению от ограничений XV века. К чему ни прикасался Леонардо, все превращалось в его руках в вечно ценное золото.

4. Вклад в искусство Микеланджело Буонарроти

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) является самой могучей художественной личностью, которую когда-либо носила земля. Никогда, ни до, ни после него ни один художник не оказывал такого преобладающего и прочного влияния на современников и потомство; и хотя он как образец оказался роковым для следующего поколения, для которого язык его форм не был, как для него самого, внутренней необходимостью, все же его собственное величие благодаря этому тем более победоносно выступает на первый план. Его поэтические произведения, которым здесь не место, позволяют глубоко проникнуть в борьбу его страстной, требующей любви, одинокой души с самим собой, со своим Богом и с идеалами своего искусства.

Как архитектор Микеланджело стал родоначальником всех грандиозных своеобразных причуд стиля барокко. Как скульптор и живописец он был в эпоху Возрождения таким

исключительным изобразителем человека, как никто другой, но обыкновенные люди, которых он брал для своих картин и статуй, даже с присущими им свойствами, незаметно в его руках превращались в сверхлюдей и полубогов. Мощные формы тела и могучие движения, внешне вызванные смелой противоположностью линий, а внутренне охваченные почти мировыми или даже всецело мировыми стремлениями, проистекали из его наиболее интимных переживаний. После Фидия ни один художник не умел так достигать возвышенного, как Микеланджело.

В качестве начинающего живописца Микеланджело на тринадцатом году своей жизни поступил в учение к Доменико Гирландайо, как начинающий скульптор годом позже, а не раньше 1488 г. (как показал Фрей) — к некоему Бертольдо, тогдашнему смотрителю медичейского собрания древностей при Сан-Марко, ученику Донателло, в позднюю пору его жизни. Дальнейшее развитие молодого Буонарроти в живописца совершалось перед фресками Мазаччо в капелле Бранкаччи, а в скульптора — на упомянутых антиках сада Медичи. С этого именно времени он желал, чтобы на него смотрели исключительно как на скульптора. Но судьба все же снова приводила его к живописи. Самые значительные его скульптурные предприятия дошли до нас выполненными только частично, между тем в живописи, проникнутой его пластическим духом, он оставил величайшие, объединенные общей связью произведения. В архитектора он развился, правда, в отдаленной зависимости от Браманте и Джулиано да Сангалло, но в сущности самостоятельно, благодаря задачам, которые ему представлялись.

Самые ранние его скульптуры показывают когти льва. Мраморный плоский рельеф «Мадонна на лестнице» в Доме Буонарроти во Флоренции напоминает еще позднюю манеру школы Донателло, но мощные формы главной группы и детей, играющих на передней лестнице, резко удаляются от этой школы. Более высокий мраморный рельеф «Битва кентавров» того же собрания, с изображением яростной битвы сильных и стройных людей и кентавров, тела и движения которых воспроизведены с совершенным пониманием дела, обнаруживает непосредственное влияние рельефов античных саркофагов.



Рис. 6. Картина Мадонна на лестнице

В 1494 г. Микеланджело жил в Болонье и выполнил здесь ангела с канделябром на саркофаге св. Доминика в Сан Доменико, затем фигуру епископа Петрония, а также недавно лишь выставленную вновь группу полуобнаженного всадника Прокула. Эта группа яснее, чем предыдущие произведения, обнаруживает свойственный молодому мастеру смелый язык форм, находящийся еще под влиянием болонских произведений Якопо делла Кверчи. Что Прокул есть произведение Микеланджело, на этом настаивает также Юсти, вопреки Фрею. Маковский показал, что моделью для ангела была сохранившаяся в Лувре античная богиня победы. Возвратившись во Флоренцию, он выполнил в мраморе юного Иоанна и спящего Амура, проданного тогда же за антик. Трудно все же вместе с Бодэ и Карлом Юсти признать первого в «Джиованнино» Берлинского музея, а второго вместе с Конрадом Ланге и Фабрици в одной вещи Туринского собрания. Вполне достоверным, однако, остается нагой мраморный Вакх Микеланджело в Национальном музее во Флоренции, первое произведение, исполненное им в 1496 г. в Риме. Античное и современное, свойственное мастеру, нераздельно соединены в этой пошатывающейся фигуре, нагое тело которой передано с такой жизненной теплотой.

В мраморной группе страдающей Богоматери с умершим Спасителем на лоне, отличающейся таким внутренним величием и украшающей теперь церковь св. Петра, Микеланджело охватил своим личным воззрением на природу и жизнью своего сердца все то, чем был обязан школе Донателло во Флоренции, произведениям Кверчи в Болонье и античной пластике во Флоренции и Риме.

Это благородное творение обвеяно еще слегка строгостью XV столетия, но уже совершенно проникнуто стремлениями, свойственными Микеланджело. Возвратившись вторично во Флоренцию, мастер в 1501 г. получил заказ от города высечь статую молодого Давида из колоссального мраморного блока, оставленного одним его предшественником в

виде обломка. Этот нагой колосс-юноша, нацеливаясь пращей, охранял вход в палатцу Веккио от 1504 до 1873 г., а теперь стоит в заключении в ротонде академии. Фигура смелого юноши выполнена с поразительным чувством природы, все отдельные части, как-то руки, ноги, исполнены крайне тщательно, а великолепная голова оживлена гневным выражением. Сдержанность движений лишь отчасти объясняется узостью данного блока; Микеланджело из этого случайного обрубка сумел извлечь сильные, крепкие, верные жизни и оригинальные формы.

После этих величаво-строгих произведений прекрасная мраморная группа Мадонны со стоящим между ее коленями обнаженным мальчиком в церкви Богородицы в Брюгге и изящный круглый рельеф с Мадонной и двумя мальчиками в Национальном музее во Флоренции показывают спокойно уравновешенный и исполненный красоты стиль XVI столетия в пластическом творчестве Микеланджело.

Но затем на его долю выпала первая большая живописная задача. В 1504 г. родной город передал ему исполнение батальной картины из флорентийской истории на стене зала городского совета, расположенной против начатой картины Леонардо. Микеланджело избрал нечаянное нападение на купающихся солдат в сражении при Касчине. Он не собирался изображать смятение битвы. Он явственно стремился представить в самых благородных образах каждого человека, каждую группу и передать разнообразие, естественность и возбужденность движений. Все эти сильные люди одушевлены лишь одним чувством страха приближающейся опасности, одним желанием спастись. Работа Микеланджело над картоном была прервана в 1505 г. призывом его в Рим, но и в неоконченном виде он стал школой для всего света. Лучшее представление об отдельных группах этого бесследно исчезнувшего произведения дают нам гравюры на меди Марка Антония и Агостино Венециано.

Прелестный рельеф Мадонны в Академии художеств в Лондоне и круглая картина в Уффици, эта, быть может, единственная собственноручная станковая картина Микеланджело, предполагает уже наличие картона с купающимися солдатами. Мадонна сидит на коленях впереди Иосифа и тянется руками назад, чтобы принять от него младенца через свое правое плечо, причем крепкие члены ее показаны посредством расположения их в обратные стороны; то же самое следует отметить и относительно неоконченной мраморной статуи апостола Матфея Флорентийской академии, изображенного в смелом, резком повороте. Победа линии над неподвижной массой обозначает в данном случае победу духа над телом, и уже здесь начинается тот стиль Микеланджело в передаче движения, который увлек за собой весь мир.

5. Творчество Микеланджело в Риме

Мастер находился в расцвете своего развития, когда Юлий II призвал его в Рим и передал ему исполнение своей гробницы, которая никогда не была вполне окончена. Но уже в 1506 г. папа отозвал его в Болонью и приказал вместо надгробия со своим посмертным изображением выполнить свою статую в бронзе в сидячем положении и живым, для портала тамошней церкви св. Петрония. После двухлетнего труда это произведение было закончено, но оно разделило судьбу всех бронзовых работ Микеланджело и преждевременно погибло.

В Риме в 1508 г. Юлий поручил творцу «Купающихся солдат» самый значительный памятник фресковой живописи, плафон Сикстинской капеллы в Ватикане, ставший главнейшим произведением Буонарроти по своему мощному единству замысла и исполнения. Папа, по-видимому, имел основание отказаться при жизни от своего памятника в пользу этого единственного в своем роде создания, вызвавшего удивление всего Рима при освящении капеллы в день Всех Святых в 1512 г. Микеланджело прежде всего расчленил плоский свод на отдельные поля, вошедшие внутрь архитектурного обрамления, развитого, однако, не вполне последовательно. Из девяти полей плафона пять меньших обставлены фигурами сидящих в разнообразных позах нагих юношей, которые навешивают бронзовые щиты, чтобы украсить их дубовой зеленью, эмблемой Ровере. Четверо больших полей между

ними занимают всю ширину плафона. Изображения всех девяти полей взяты из сказания о сотворении мира и из истории Ноя. На склонах свода по направлению к стенам восседают мощные фигуры пророков и сивилл. Четыре больших угловых клина изображают Юдифь и Олоферна, Давида и Голиафа, Медного Змия и Казнь Амана. В стрелках свода и полукруглых полях над окнами изображены предки Христа в бытовых, интимных семейных группах. Внутренняя связь этих картин ясна. Мы видим юный человеческий род в оковах своего греха, под гнетом наказания и с надеждой на избавление.

У каждой из девяти картин «Сотворения мира», расположенных по ширине плафона, своя собственная перспектива. Начиная с изображений из жизни Ноя на стороне (прежнего) входа, которыми Микеланджело начал роспись, и кончая днями творения на алтарной стороне, величина фигур все возрастает, композиция становится проще и яснее для обозрения, рядом с этим все крупнее делаются декоративные юноши и помещенные над ними пророки и сивиллы. Что здесь имел место расчет мастера на более удобное перспективное обозрение всего плафона со стороны входа, показал в недавнее время Юсти и хорошо подтвердил Штейнман. Вёльфлин впервые сделал верное наблюдение, что средние картины и фигуры, их сопровождающие, улучшаются в том же направлении по богатству и новизне своих движений, по широте, зрелости и нежности своей живописи, так что дальнейшее развитие Микеланджело в его самых интимных изгибах в продолжение этой работы не подлежит никакому сомнению. Из девяти картин потолка три с изображением Ноя еще довольно тесно примыкают к стилю картона «Купающихся солдат», на переходе стоит замечательная по силе и равновесию композиция с двумя моментами — «Грехопадением» и «Изгнанием из Рая».

Картина «Творение Евы» показывает уже новый род осмысления поворотов фигур в ясной зависимости от их положений: Адам полулежит, а за ним пышно расцветает Ева. Мощным творчеством отмечено «Создание Адама», где пронесшийся Всемогущий вызывает к жизни первого человека от персти земной, как бы силой магнетизма, протягивая к нему повелительную десницу с протянутым указательным пальцем. Три остальные картины представляют первые дни творения с несущимся во вселенной, величественным в своих жестах Творцом. Далее идут чередой многочисленные образы Мощных пророков и сивилл, тронутых жизнью тела и духа, разнообразная характеристика которых соединяется с красотой, исполненной святости; за ними идут несказанные по разнообразию и благородству юноши, полные силы и движения, в целях декоративности потолка уединенные каждый в самостоятельный образ. Древние предки Спасителя в распалубках и люнетах, в своем новом бытовом воспроизведении в росписи плафона, олицетворяют спокойствие в противоположность бурному движению, просто человеческое в противоположность сверхчеловеческому и божественному. Пред этим творением нельзя настроиться на церковный лад, однако оно полно величия и святости того Божества, которое сотворило человека по своему подобию.

Со Львом X (1513–1521) Микеланджело не повезло. Из фасада Сан Лоренцо во Флоренции, задуманного в виде остова для множества статуй, ничего не вышло. «Трагедия» гробницы Юлия II шла своим путем. Только три оконченные и четыре неоконченные мраморные статуи этого времени говорят о том воодушевлении, с которым тогда Микеланджело посвящал себя этой работе. Двое из скованных невольников, которые должны были украшать пилястры пьедестала, по Брокгаузу библейские символы плена человека на земле, находятся в Лувре, в Париже. «Изнемогающий» раб особенно принадлежит к наиболее захватывающим и прочувствованным произведениям мастера. Грюнвальд показал, что один из этих рабов задуман по фигуре античного Нарцисса. Главная статуя верхнего этажа, Моисей, теперь занимает место в середине памятника в Сан Пьетро ин Винколи в Риме, совершенно упрощенного и оконченного еще в 1545 г. Готовый воспрянуть и поразить богоотступный народ громом своего гнева, избранник Бога сидит со скрижалями завета. Этот образ Микеланджело наделил чрезмерной духовной и телесной жизнью и с неслыханным мастерством отвоевал ее у мрамора.

Именно эти статуи неподражаемо передают душевное состояние изображаемых не только выражением лиц, но и движениями тела, и с ними едва ли равноценны смело построенная группа «Победы» в Национальном музее во Флоренции и мощный, пригвожденный ко кресту мраморный нагой Христос в Санта Мария сопра Минерва в Риме.

6. Работы Микеланджело при Клименте VII

При Клименте VII (1523–1534) Микеланджело создал «Новую сокровищницу», т. е. усыпальницу Медичи в Сан Лоренцо во Флоренции, свое первое действительно выполненное архитектурное творение. Здесь стоят, один против другого, надгробные памятники Джулиано и Лоренцо Медичи, а у третьей стены неоконченная, одаренная особенной жизненностью Богоматерь между святыми Космой и Дамианом, выполненными его учениками. Капелла представляет четырехстороннее помещение с возвышающимся, как бы висячим куполом. Расчленение стен на два яруса коринфскими пилястрами и нишами, увенчанными полукруглыми верхами, производит еще впечатление классического стиля, хотя Микеланджело придал пропорциям отпечаток своей новой жизни. В неразрывном союзе с архитектурой находится скульптура капеллы. Стены за надгробиями представляются как бы необходимым их дополнением. Идеальные фигуры обоих властителей сидят над их саркофагами в стенных нишах, обрамленных двойными пилястрами. Джулиано сидит с непокрытой головой в выжидательной позе, с жезлом полководца на коленях и смотрит в сторону. В шлеме, подпирая подбородок левой рукой, сидит Лоренцо, «il pensoso», погруженный в думы. Еще значительнее и драматичнее нагие фигуры четырех времен дня, покоящиеся на низких сводах крышек саркофагов: они, как указал Брокгауз, являются церковными символами, известными в одном амброзианском гимне. Благодаря анатомическим знаниям Микеланджело удалось именно в этих фигурах использовать способность членов тела к движениям до крайнего предела и оживить мощные тела исключительно благодаря контрастам движений. И какими правдивыми кажутся в одно и то же время бесконечная усталость в «Crepusculo» (Вечер), тяжелое пробуждение «Авроры» у ног Лоренцо, сила движений неоконченного «Дня» и бессознательность глубокого сна без сновидений знаменитой «Ночи».

И при всей возбужденности как прекрасен покой, проникающий эти образы и объединяющий их в одно классическое построение со статуями властителей, ниже которых по сторонам они расположены.



Рис. 7. Усыпальница Медичи

Время правления Павла III (1534–1549) охватывает последнюю великую пору художественной деятельности Микеланджело, теперь навсегда возвратившегося в Рим. До 1541 г. он трудился над колоссальной картиной Страшного Суда, которой украшал алтарную стену Сикстинской капеллы. Внизу налево мертвые встают из гробов, внизу направо классический перевозчик теней Харон, как в поэме Данте, прогоняет бедные души из своего челнока на берег ада ударами весла. Вверху на облаках, посередине находится Христос, величие которого выражено более мощью Его тела и тяжелой силой Его отвращающегося жеста, чем выражением лица. Бурно, густыми толпами окружают его мученики. Слева парят к небу искупленные, любовно увлекающие вверх один другого. Справа осужденные, дико клубясь, падают в ад. Как художнику, мастеру пришлось здесь иметь дело главным образом с тем, чтобы соединить огромное количество обнаженных, величавых в своих движениях фигур в группы единого грандиознейшего действия; именно в массовых движениях нагих тел состояла новизна замысла этого произведения, и только потому, что большинство этих великолепных фигур свободно парит в воздухе, их движения не имеют здесь иных оправданий, кроме анатомических. К сожалению, написанные позднее части одежд нарушили первоначальное впечатление громадной картины. Кто захочет спорить с гением? В отрицательном отношении к картине никогда не было недостатка, но она есть и остается одним из возвышеннейших творений человеческих рук.

Последние фрески Микеланджело (1542–1550) это «Распятие ап. Петра» и «Обращение ап. Павла» в «Капелла Паолина» в Ватикане. Единственным по сильному, захватывающему драматизму впечатление, дающему возможность понять соответственное бурное движение на небе и на земле, является особенно «Обращение ап. Павла». Последние скульптурные

произведения Микеланджело, как то: фигуры Рахили и Лии по обеим сторонам Моисея на памятнике Юлия II в Сан Пьетро ин Винколи в Риме, позднее законченного лишь в 1545 г., и еще дышащие особенностями стиля мастера, уже, однако, состарившегося, неоконченные группы Положения во гроб в соборе во Флоренции и в палаццо Ронданини в Риме, обнаруживают, однако, упадок творческих сил мастера, между тем как немного ранее возникший бюст Брута в Национальном музее во Флоренции принадлежит еще к его совершенным произведениям.

К остальным работам Микеланджело позднего периода относятся мастерские рисунки с мифологическими сюжетами в Виндзоре, посвященные им своему любимцу Томмазо Кавальери, и знаменитый, сохранившийся только в оксфордской копии, рисунок Распятия, подаренный им своей приятельнице, поэтессе Виктории Колонна. В это время Микеланджело занимали главным образом большие строительные предприятия, не требовавшие собственноручного выполнения. За несравненной капеллой Медичи последовала библиотека Лауренциана библиотека, возведенная в 1523 г. во Флоренции, также для Климента VII. Прихожая с лестницей, с ее парными колоннами, вдвинутыми в стены, стенными нишами, плоские дугообразные фронтоны которых поддерживаются пилястрами в виде гермы, с ее тройной лестницей, обставленной перилами только в средней части, где ступеньки закруглены, является первообразом всех зданий стиля барокко. Ни в одном из прочих своих архитектурных сооружений Микеланджело не был так свободен, как в этом, и именно по этой причине оно стало, как показал Ригл, краеугольным камнем стиля барокко. Все же, как много чувства в выборе благородных форм и пропорций сказывается не только в главном зале библиотеки, но и в этой прихожей.

7. Архитектурные сооружения Микеланджело

В Риме Микеланджело составил затем проект великолепной новой площади Капитолия с Сенаторским дворцом в глубине, обставленным направо и налево от входа лестницами, с дворцом Консерваторов направо, Капитолийским музеем налево и с античной конной статуей Марка Аврелия посередине. Такой эта площадь является перед нами еще задолго до своего окончания на одной опубликованной Михаэлисом гравюре 1569 г. Все три здания в связи производят сильное, свойственное только им впечатление. Замечательны ряды мощных, выступающих наподобие лизен коринфских пилястров, объединяющих оба главных этажа всех трех фасадов; интересны своеобразные колонны, украшенные капителями заново придуманного ионического образца, стоящие рядом со столбами в открытых галереях нижних этажей обоих боковых зданий; характерны дугообразные плоские фронтоны окон, украшенные раковинами. Всюду мощь выступающих карнизов и делящих частей — отвечает единому основному замыслу мастера. Затем следует его замечательно разумное приспособление терм Диоклетиана под церковь Санта Мария дельи Анджели, а позднее, уже в 1561 г., его Порты Пия, внутренняя сторона которой уже имеет разорванные, как в барокко, фронтоны. Но все эти сооружения остаются в тени перед проектом собора св. Петра. Уже под руководством Браманте над возведением его трудились Бальдассаре Перуцци и Антонио да Сангалло Младший. После Браманте руководство постройкой взял на себя великий живописец Рафаэль, вновь присоединивший продольный корпус к зданию центрального типа. Рядом с Рафаэлем вначале участвовал старый Джулиано да Сангалло (ум. в 1516 г.); при нем продолжали работать до его смерти Перуцци и молодой Антонио да Сангалло (ум. в 1546 г.). Последний затем получил главное заведывание, и только после смерти Антонио великий Микеланджело назначен был, с 1 января 1547 г., главным строителем собора св. Петра. С юношеским жаром приступил он к работе, вернулся снова к строгому центральному типу здания и заявил, что всякий, кто отступил бы от планов Браманте, удалится от истины. Но он упростил план, усилил массы, составил план пятикупольного храма с четырьмя более низкими куполами, из которых позднее были выполнены только два, и установил высоко возносящийся средний купол, богатый окнами

барабан которого, как и фонарь над ним, окружен шестнадцатью парами колонн, сильно и с такой внушительностью и красотой выступающих вперед, какие были во власти неподражаемого мастера. Снаружи он предположил мощное, единообразное расчленение пилястрами с полосой аттика сверху, что и выполнено на задней части храма, а на фасаде величественную паперть с колоннами. Мог бы явиться пластически выраженный, величавый по своей органичности образ здания. Лишь конец столетия увидел окончание купола; в остальном же впоследствии все вышло иначе. Когда Микеланджело умер в 1564 г., современники его почувствовали, что свет большого искусства погас. Потомство же столетия потратило в напрасных усилиях распространить и сделать всеобщим его в высшей степени личный художественный язык.

8. Творчество Фра Бартоломео

Бартоломео дель Фатторе, в жизни Баччио делла Порта, в качестве доминиканского монаха получивший имя Фра Бартоломео (1472–1517), был исключительно живописец. Как таковой, однако, он принадлежал к завершителям нового направления. При всех своих переменах стиля, стоящих в связи с появлением Леонардо и Микеланджело во Флоренции (1501–1505), с его путешествием в Венецию (1508), быть может, также с поездкой в Рим (1514), он всегда оставался возвышенным воином Божиим, очистившимся и просвещенным благодаря учению и мученической смерти друга его Савоноролы (1498). Вступив в монастырь Сан Марко во Флоренции (1500), он удалился от всякой земной суеты и, как некий Фьезоле своего времени, не знал другого тщеславия, как уготовлять прочное место властителям и святым христианского неба в полных достоинства и зрелости человеческих образах в церквях своей тосканской родины. Установившиеся, чистые линии красоты облачают его верные природе могущественные образы; спокойное святое пламя светится в темных глазах его замечательно очерченных лиц; в его группах господствует пирамидальное, уравнивающее построение. Усиливая, однако, тон и без того сильных красок и резкость светотени, на что, собственно и рассчитана композиция его наиболее зрелых картин, он действовал во Флоренции, после отъезда Леонардо, как новатор колорист. Его учителем был Козимо Россели. Из соучеников его при этом особенно выделяется Мариотто-Альбертинелли (1474–1515), его друг, союзник и товарищ, с перерывами, вплоть до 1512 г.

Главным произведением раннего периода Бартоломео является большая фреска Страшного Суда, перенесенная из Санта Мария Нуова в Уффици, во Флоренцию. Только верхняя половина картины (1499) принадлежит Бартоломео, нижнюю половину он поручил исполнить Альбертинелли, в год (1500) поступления своего в монастырь. Как просто еще все происходит на этом мировом суде, если его сравнить с гигантским произведением Микеланджело, и, однако, как далеко он превосходит обычные приемы XV столетия! Полукруг сидящих на облаках апостолов, над которыми восседает на троне Спаситель с поднятой правой рукой, с головками порхающих серафимов вокруг него, удален вглубь композиции плавным ритмом линий, а величавые фигуры апостолов расположены попарно так, что между ними видна связь внешняя и духовная.

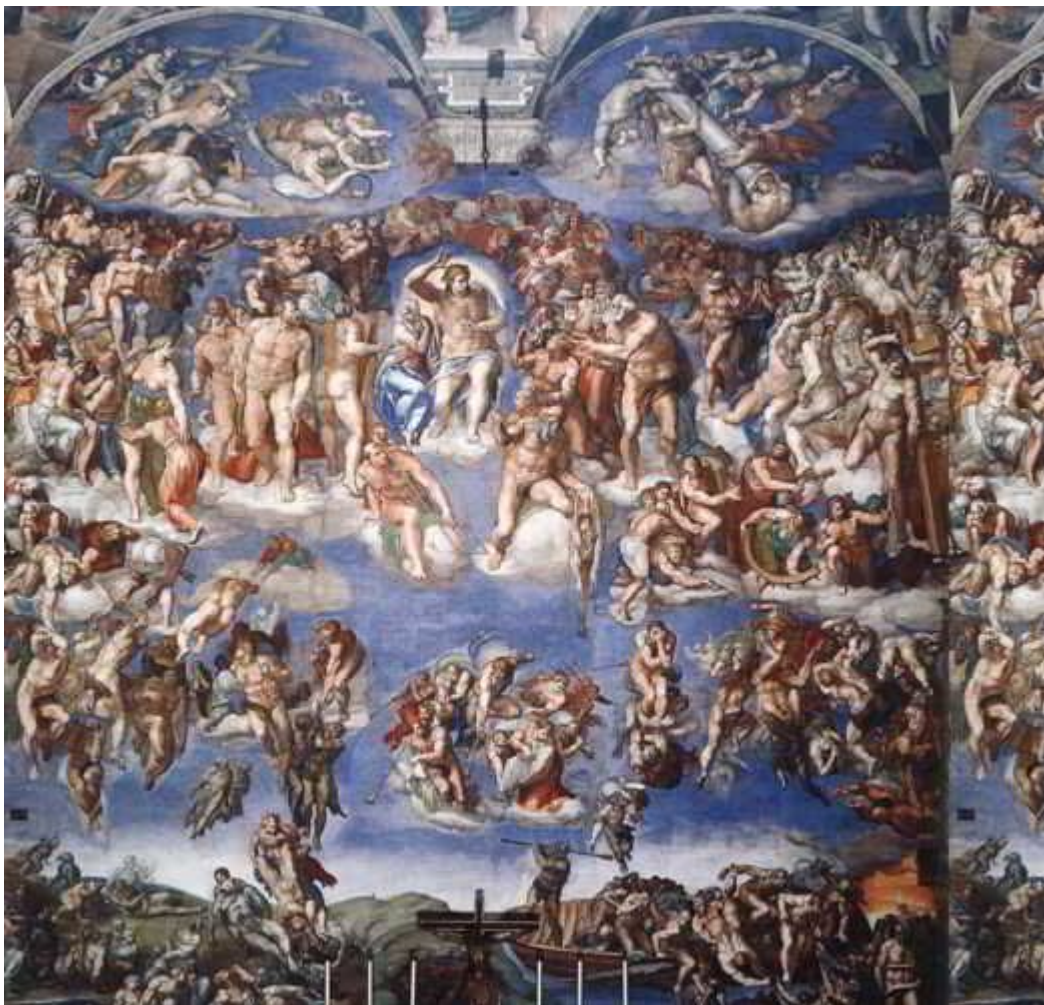


Рис. 8. Фреска Страшного Суда

В первые годы своей жизни в монастыре Фра Бартоломео решил закрепить массу новых встречавшихся лиц только в нежных рисунках пером, большинство которых сохранилось в Уффици. По совету своего настоятеля он в 1504 г. вернулся, однако, к живописи. Тогдашнюю манеру его характеризует «Видение св. Бернарда» во Флорентийской академии; в полный профиль стоят друг против друга Мария и святой; спокойно ложатся их одежды; о Леонардо напоминает дымка пейзажа. Перемену стиля Бартоломео после венецианской поездки показываю его запрестольные образа — «Святого собеседования» в соборе св. Мартина и явление Бога-Отца над двумя святыми женами в музее города Лукки. Уже нагота ангелов-детей, нежная округлость их тел, наконец, насыщенные горячим золотом краски отличают эти картины от более ранних его произведений. Для дальнейшего развития Бартоломео как флорентийца важны некоторые из его запрестольных образов, проникнутые в высшей степени узким пониманием пространства, так как в них вместо пейзажного фона является церковное, в виде ниши, сооружение, перед которым парящие ангелы откидывают завесу балдахина над сидящей на троне Богородицею. Строго проведенной линейной перспективе этих картин отвечает последовательная резкость падающего с одной стороны живописно усиленного света. Главные произведения этого рода находятся в кафедральном соборе в Безансоне, в Лувре в Париже, в церкви св. Марка и в палаццо Питти во Флоренции.

Последняя перемена в стиле мастера, приведшая его к еще более рельефному выделению отдельных фигур, а также к более отчетливой самостоятельности их движений в смысле римской школы, сказывается, например, в его задушевной, богатой фигурами Мадонне делла Мизерикордиа в Пинакотеке города Лукки, в его св. Марке в палаццо Питти, а также в его прекрасных святых семействах римского палаццо Корсини (Национальной

галереи) и собрания Кука в Ричмонде. Своеобразное впечатление производит его Сретение Господне 1516 г. в Венском придворном музее спокойной мощью своих фигур. Поразительно захватывает своим ритмическим, но внутренне свободным языком жестов «Воскресший Христос среди евангелистов» в палаццо Питти. Поразительно по композиции и внутренней жизни «Оплакивание Христа» того же собрания. Две фигуры апостолов, прибавленные одним из учеников его, «чтобы восстановить равновесие группы», к счастью, снова удалены. Именно благодаря свободе, с которой объединены композиция и настроение, эта картина до сих пор сохранила свою убедительную силу.



Рис. 9. Воскресший Христос среди евангелистов

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

9. Рафаэль — первые работы

Рафаэль Санти (1483–1520), самый общеизвестный из итальянских художников. В самых отдаленных кругах человечества, любящего искусство, его создания считаются вместилищем всех художественных совершенств, несмотря на отрицание, являющееся время от времени со стороны иначе настроенных. К тому же сравнительная история искусства должна признать, что собственноручные произведения его зрелого времени, в которых природа неразрывно слилась с чувством прекрасного, принадлежат к чистейшим и благороднейшим творениям искусства всех времен, Рафаэль не был одарен, как Микеланджело, мощным художественным своеобразием. Вначале он развивался в самой тесной связи со своими учителями. Но едва только он нашел самого себя, как многочисленные заказы принудили его пустить в ход под видом своих произведений

ученические работы, для которых только в некоторых случаях он делал эскизы. Несмотря на это, все же изумительно то множество собственноручных произведений, которые он дал, прожив всего 37 лет.

Архитектором Рафаэль стал позже, вследствие связей с Браманте и Перуцци. Как скульптор он остается незаметным, хотя и выполнил кое-какие работы в мраморе и бронзе. Живопись была его коренным и истинным призванием.

Понятно само собой, что юный Рафаэль до смерти (в 1494 г.) своего отца Джованни Санти в Урбино был его учеником. Что он затем перешел в мастерскую Тимотео Вити (делла Вита), который в 1495 г. поселился в Урбино. Этому не противоречит его юношеское развитие, как показал Гронау, по-видимому, стоявшее в связи с именем одного из главных учеников его отца и товарища его по мастерской Вити, Ванджелиста ди Андреа ди Мелето, сообщая с которым он в 1500 г. расписал алтарь в Читта ди Кастелло. Лишь в 1499 г., после того как Пьетро Перуджино возвратился в Перуджино, он поступает в мастерскую этого живописца и становится его ревностным учеником. Когда Перуджино переселился в 1502 г. во Флоренцию, Рафаэль так тесно сблизился с Пинтуриккьо, который тогда собирался исполнять свои фрески в Сиене, что оба мастера не пренебрегали при случае пользоваться рисунками друг друга. Осенью 1504 г. Рафаэль уехал во Флоренцию, однако не оставляя совершенно своей деятельности в Перуджии; в 1508 г. Юлий II призвал его в Рим, ставший с этого времени его родиной.

Мы не можем согласиться с Морелли и его ближайшими последователями, что Рафаэль написал свои маленькие картины, св. Михаила в Лувре, трех граций в Шантильи и «Сон рыцаря» в Национальной лондонской галерее, еще в Урбино, в 1499 г., под руководством Тимотео. Язык форм этих небольших картин кажется нам для этого слишком зрелым. Скорее, вместе с Зейдлицем и другими, их можно отнести к первому флорентийскому периоду мастера. Первыми настоящими произведениями Рафаэля, сохранившимися до нашего времени, мы считаем его картины строго перуджиновской манеры. Что иногда к ней присоединяются намеки на Франча, объясняется посредничеством Тимотео. Рядом с ранними Мадоннами Берлинского музея стоит привлекательная, замечательная своим зимним пейзажем Мадонна Конестабиле в Эрмитаже, в Петербурге. Из трех больших запрестольных образов, которые являются лучшими работами Рафаэля раннего периода, «Распятие» собрания Монда в Лондоне производит еще впечатление повторения в малом размере большого Распятия Перуджино в Санта Мария Маддалена во Флоренции, между тем как знаменитое «Коронование Марии» Ватиканской галереи по письму тела и по различной характеристике отдельных фигур идет уже дальше Перуджино. Самое замечательное из этих произведений есть все же прекрасное «Обручение» в Брере в Милане, написанное в 1504 г. Самостоятельное значение его выступает еще убедительнее с тех пор, как Беренсон доказал, что сходная картина музея в Каэне принадлежит не Перуджино и, следовательно, должна считаться не прототипом, а подражанием картине в Брере. Симметричное изображение Иосифа и Марии на переднем плане большой площади, в глубине которой возвышается храм в стиле ренессанса, отделенный от главной группы и сопровождающих ее фигур на высоту головы, восходить, однако, к «Передаче ключей» Перуджино в Сикстинской капелле. Но тихая красота изображенных лиц, спокойная замкнутость композиции и сочные, горячие краски, отличающие картину, являются уже интимнейшей особенностью Рафаэля.



Рис. 10. Коронование Марии

Во Флоренции на молодого урбинца оказали влияние прежде всего Мазаччо и Донателло, Леонардо и Фра Бартоломео. Фреска Рафаэля 1505 г. с изображением видения в Сан Северо в Перуджи следует «Страшному Суду» Бартоломео не только в изображении великолепного полукруга святых на облаках, но и в позе, и в расположении одежд торжественно сидящего посредине на облаках Спасителя. Нижнюю часть картины докончил старик Перуджино. К одному рельефу Донателло примыкает небольшой святой Георгий с копьем наперевес в Эрмитаже в Петербурге, а уж за ним следует небольшой святой Георгий в Лувре, с поднятым мечом. Влияние Леонардо показывают ранние портреты супружеской четы в палаццо Питти на фоне пейзажа, которые, хотя и не изображают Андже́ло Дони и его жену, как доказал Давидсон, все же являются достоверными юношескими произведениями Рафаэля. Его рисунок пером к женскому портрету в Лувре предполагает, очевидно, также знакомство с Моной Лизой Леонардо. На выразительном портрете «Донны Гравиды» в палаццо Питти и на мечтательном собственном портрете в Уффици играет нежная светотень Леонардо.

На той же почве выросли рафаэлевские Мадонны и Святые семейства, прославленные идеальные создания его флорентийского времени. В чисто семейных, иногда даже домашнему простых, более ранних флорентийских Мадоннах он выражал их простое земное материнство и вместе с тем подымал их в свое собственное царство красоты, где сливаются небесное и земное. Как строго выделяется на темном фоне торжественная Мадонна дель Грандука, в палаццо Питти, как нежно прижимает к себе свое дитя на фоне светлого неба Мадонна Темпи Мюнхенской Пинакотеки, в каком живом движении сидит на фоне веселого пейзажа Мадонна Колонна Берлинского музея, занятая чтением, а ребенок нетерпеливо хватается за ее грудь. Более глубокими по мысли становятся Мадонны, допускающие маленького Иоанна как товарища игр. На этих прелестных картинах, свободных созданиях

новой эпохи, внушенных «Мадонной в скалистом гроте» Леонардо, Мадонна является в рост, большею частью в пирамидальном построении, с младенцем, среди богатого пейзажа, украшенного цветами на переднем плане. «Мадонна на лоне природы» Венского придворного музея, «Мадонна со щегленком» в Уффици и «Прекрасная садовница» в Лувре, к которым на переходе к римскому времени присоединяется эрмитажная Мадонна Альба, являются наиболее совершенными произведениями этого рода. В Святые семейства Мадонны превращаются вследствие присутствия Иосифа. Так, например, радостные идиллии представляют Святое семейство под пальмовым деревом в Бриджватер-Наузе в Лондоне и прелестное небольшое Святое семейство с ягненком в Мадридском музее Прадо, основной мотив которого — попытка мальчика-Иисуса покататься верхом на ягненке — взят с леонардовского картона св. Анны.



Рис. 11. «Мадонна со щегленком».

10. Становление творчества Рафаэля

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

Все, что почерпнул Рафаэль в это время у Микеланджело, показывает его последняя флорентийская картина, большое «Положение во гроб» галереи Боргезе в Риме. Напряжение тел у мужчин, несущих Спасителя ко гробу в скале налево, выражено резче, чем душевная

скорбь участвующих лиц. Мотив движения жены, сидящей справа на земле и подхватывающей Мадонну, навеян Мадонной Микеланджело в Уффици. Типичным головам недостает теплоты полной личной жизни. Картина более продумана, чем прочувствована.



Рис. 12. Фрески Stanza della Segnatura.

В Риме 25-летнего маэстро ждали высочайшие задачи. Юлий II поручил ему украшение живописью трех комнат (станц) Ватикана, и в то самое время, когда Микеланджело расписал потолок Сикстинской капеллы, Рафаэль украсил (1508–1510) среднюю Stanza della Segnatura бессмертными фресками, в которых выступил собственно ему присущий монументальный стиль, основанный на ясном равновесии, верности природе и красоте. На четырех стенах и в сводах помещены символические картины четырех мировых сил духа, именно теологии, философии, юриспруденции и поэзии. Из четырех сидящих на тронах женских фигур в стрелках свода, навеки олицетворивших эти силы, в памяти потомства особенно и неизгладимо запечатлелась возвышенная крылатая фигура поэзии. Из четырех композиций в парусах сводов, поясняющих эти аллегории событиями священной легенды. Грехопадение впервые показывает в Рафаэле мастера, совершенно свободно владеющего передачей нагого тела и его движений. Четыре большие настенные композиции, в которые прежние и новые толкователи вложили слишком таинственный смысл, стали типом величественных символично-исторических композиций «Собраний». Теология олицетворена в виде небесных владык в спокойном величии восседающих на облаках, между тем как собравшиеся внизу на широкой открытой террасе представители земной церкви оживленно обмениваются мнениями. Полукруг облаков с восседающими на них по обе стороны святой Троицы представителями патриархов и святых является только более широким и глубоким по мысли повторением в новом виде подобного же произведения Рафаэля в Перуджи. Но то искусство,

с которым разделено земное собрание на две соответственные группы по сторонам престола с дароносицей, та кажущаяся полная свобода, внутри замкнутая строжайшей симметрией, затем тот ритм линий в движениях, развивающийся в связи с замечательным чувством пространства не только слева направо, но и в глубину картины, наконец, то, что каждый образ наделен высшей красотой и художественно необходим на отведенном ему пространстве, — все это казалось тогда новым и единственным в своем роде и осталось образцовым до сегодняшнего дня. Картина на противоположной стене представляет философию и известна под именем «Афинской школы». Торжественное собрание философов, среди которых выделяются Платон и Аристотель, происходит в величественном здании, напоминающем великолепный внутренний вид собора св. Петра по проекту Браманте, быть может, спроектированном при его содействии и объединяющем обе половины собрания. Отдельные группы уравновешены здесь одна с другой еще свободнее, чем там, но приемы расчленения пространства прекрасными линиями, совпадающими с естественными очертаниями фигур, и здесь, во всем живом движении картины господствуют как рифма и метр в стихе, выраженном наиболее подходящими словами. Две другие стены, с окнами в них представили для художника новую трудность, но Рафаэль, расположивши радостный Парнас под «Поэзией», которую он поясняет, а «Юриспруденцию» изобразив в виде трех отдельных фигур на противоположной стене, соответственно трем простенкам между окнами, извлек искусно выгоду из затруднения.



Рис. 13. Фрески для Stanza d'Eliodoro.

Над следующей комнатой, Stanza d'Eliodoro (Гелиодора), Рафаэль работал от 1512 до 1514 г. Здесь драматический пафос заступил место эпического спокойствия Станца делла Сеньятура. Здесь потребовалось изобразить чудесные случаи вмешательства неба для охраны церкви, как прообразы побед Юлия II мечом и духовным оружием. Четыре главные картины представляют изгнание Гелиодора из Иерусалимского храма, изгнание Атиллы Львом Великим, обращение сомневающегося священника к учению о пресуществлении во время обедни кардинала Больсены и освобождению апостола Павла из темницы. Здесь предстояло, по крайней мере в двух первых картинах, вести драматический рассказ, выражая его внешним образом посредством оживленного движения людей и лошадей и, более того, многолюдными, сталкивающимися и расходящимися группами. В картине Изгнания Гелиодора, на которой дерзкий пришелец изгоняется из храма небесным всадником, а слева является сам Юлий II на своих носилках как зритель и даже до известной степени как

заказчик картины, начинает собой ту манеру изображать движение групп и линий, которая, не убеждая нас непосредственно в своей необходимости, обозначена была Стржиговским как «область барокко». Как и в рисунке, подобное же изменение произошло на этой картине и в живописном распределении света и колорита. Храм наполнен уже таким рассеянным светом, какой тогда еще не практиковался в итальянской фресковой живописи. Освобождение Петра из темницы является уже настоящей живописью ночи, с тремя различными источниками света, действующими взаимно.

Те же изменения, как и на этих двух сериях фресок, отражают отдельные картины Рафаэля первого римского времени. Сюда из области стенной живописи относится только пророк Исаия в Сант Агостино в Риме, фигура, очевидно, ведущая свое происхождение от пророков Микеланджело. Из числа станковых картин в это время являются портреты, Мадонны и алтари, отличающиеся самостоятельной силой Рафаэля.

Портрет Юлия II в Уффици (повторение в палаццо Питти), на котором великий папа сидит глубоко задумавшись в своем кресле, в красном бархатном оплечье, по своему замыслу, композиции и письму принадлежит к первым совершенно свободным портретным произведениям этого времени. Из собственноручных Мадонн Рафаэля особенным, свободным римским воздухом этих дней овеваны Бриджватерская Мадонна лорда Эльсмира (Бриджватер-Хауз) и Мадонна Альдобрандини. Позднее написанная «Мадонна делла Седиа», в палаццо Питти, является, однако, наиболее законченным выражением простого образа матери, сидя в кресле, прижимающей к себе дитя, между тем как его товарищ по играм стоит тут же, молясь. Пестрый головной платок и цветная шаль простой римлянки резко выделяются на темном фоне. Эта группа, столь чистая по плавности линий, заключена в круг. В благородных и величавых чертах Мадонны любовь и чистота сами по себе являются святыми. «Мадонна Фолиньо» Ватиканского музея и «Мадонна с рыбой» Мадридской галереи — два алтарных образа Рафаэля этого времени. Мадонна Фолиньо изображает видение и отличается редкой силой реалистического исполнения. На облаках, окруженная ореолом ангелов, сидит Мария с играющим младенцем-Христом. На земле, среди сияющего пейзажа, молится между двух святых, стоя на коленях, жертвователю Сигизмондо Конти. Композиция в смелых контрастах линий, глубокое, яркое по краскам письмо, выражение самого искреннего религиозного рвения в лицах святых и в лице жертвователя, этого самого замечательного из всех портретов донаторов, ставят эту картину в ряд путеводных созданий кисти высокого Ренессанса. Трогательное впечатление производит «Мадонна с рыбой». Эта картина по величавости характеров и широте замысла также является одним из важнейших произведений нового рода живописи.

11. Признание работ Рафаэля

Лев X (1513–1521) рассчитывал на Рафаэля еще более, чем на Микеланджело, и не считался при том с ограниченностью сил одного человека. Так, уже в 1514 г. он поручил ему продолжение постройки собора св. Петра, а в следующем году назначил его, кроме того, главным руководителем всех раскопок древностей, как в самом Риме, так и в его окрестностях. Кроме того, Рафаэль должен был еще украсить фресками последнюю из трех упомянутых ватиканских комнат, примыкающий к ним большой зал и «Ложи» (галерею) второго этажа, открывающиеся во двор св. Дамаза, да еще составить проекты ковров для украшения нижней части Сикстинской капеллы. К этим заказам присоединились многочисленные другие с разных сторон. Удивительно ли, что мастер теперь лишь в редких случаях успевал сам закончить картину? По существу, теперь выступили его ученики, что доказал Долльмайр, в особенности Джованни-Франческо Пенни, «il fattore», и Джулио-Пиппи Романо, принявшие участие в самых важных работах; им часто принадлежит уже не только исполнение кистью, но и изготовление картонов позднейших рафаэлевских фресок. Свои рисунки для гравюры на меди, которую он, побужденный успехами Дюрера, хотел возродить и в Италии, Рафаэль отдавал гравировать своему ученику Марку-Антонио

Раймонди.

Как художник-архитектор Рафаэль давно уже заявил себя в архитектурных фонах своих картин. Как настоящий строитель он выступил немедленно по приезде в Рим. Его маленькая церковь с куполом Сант Элиджио (1509) и его капелла Киджи в Санта Мария дель Пополо в Риме примыкают к классическим созданиям Браманте. Более самостоятельна прекрасная вилла Киджи, теперь Фарнезина, на Тибре, со времени Геймюллера, с которым, однако, не все согласны, приписываемая уже не Перуцци, а Рафаэлю. Отличное двухэтажное здание с флигелями, в обоих этажах расчлененное дорическими пилястрами, вверху увенчано фризом с гирляндами. Из проекта Рафаэля для собора св. Петра почти ничего не было исполнено. Сохранившийся палаццо Видони в Риме с первым этажом, отделанным рустикой, с верхним, украшенным дорическими полуколоннами, примыкает к последним постройкам Браманте. Своим путем Рафаэль пошел только в разделке фасада палаццо Бранкони, сохранившегося только в гравюрах. Первый этаж его был украшен тосканскими полуколоннами, а верхние этажи — только слуховыми окнами во фронтонах и фризом гирлянд. Чередование плоских, полукруглых и треугольных фронтонов с окнами, вызвавшее сначала насмешки, несмотря на то, что оно встречается уже в древнеримском искусстве, повторяется над окнами простого палаццо Пандольфини во Флоренции, простые и благородные пропорции которого яснее всего выражают свойственное Рафаэлю чувство прекрасного. Прекрасна также по великолепию своего расположения и благородству пропорций рафаэлевская вилла Мадама (1515) близ Рима, законченная Джулио Романо. Сохранившаяся средняя часть ее с галереей в три арки принадлежит к чудесам архитектуры. Теодор Гофман в связи с объяснением именно этого здания обработал вообще архитектурную деятельность Рафаэля.

Затем следуют последние большие фрески, предпринятые Рафаэлем. В третьей комнате, или станце, Ватикана (1514–1517) Лев X велел изобразить деяния пап, предшественников его по имени. Благодаря картине, представляющей пожар в Борго, прекращенный Львом IV посредством благословения, эту комнату обыкновенно называют «Станца дель Инчендио».



Рис. 14. Украшения для Станца дель Инчендио.

Три остальные картины изображают «Клятву Льва III», «Коронование Львом III Карла Великого» и «Морскую победу» Льва IV над сарацинами. В частности здесь заметно намерение снова пробудить классическую древность, под знамя которой Рафаэль теперь все чаще и чаще становился. Вообще в картинах со священнодействиями, помещенных на

оконных сторонах, видно спокойствие в построении рядов фигур, навевающее скуку, а в больших картинах с движением такое разложение общего действия на отдельные мотивы, которое стоит на переходе к маньеризму. Кое-что в этой комнате исполнил Джулио Романо, а большую часть — Пенни.

Фрески «Зала Константина», находящегося позади рафаэлевских «Станц», представляют основание христианской церкви Константином Великим. Главная картина, битва с Максенцием, примыкая к леонардовской битве при Ангиари, стала образцом многих последующих изображений битв конницы. Рафаэль, по-видимому, не нанес больше ни одной черты на стены этого зала и только распределил украшение его со своими учениками Джулио Романо и Пенни, которые принялись за работу лишь после смерти Рафаэля. Своими разметанными движениями и холодными тонами эти картины совершенно не дают впечатления рафаэлевского искусства.

Немногим больше Рафаэль сделал и для украшения упомянутых уже «Лож» Ватикана (1507–1519). 52 главные картины на темы Ветхого и Нового Завета, называемые обыкновенно «Библией Рафаэля», заполняют откосы 13 крестовых сводов. Столбы и стенные пилястры аркад пышно украшены теми «гротесками», которые еще Пинтуриккьо заимствовал из подземных «гrotто» древнеримских построек, скрытых под насыпями земли. Благодаря тогдашним раскопкам, например в термах Тита, они получили новое значение. Эти элементы стенных украшений, состоящие из лиственных и цветочных обрамлений, оживленных различными живыми существами, из декоративных щитов и орнаментально развитых небольших картин, с их вазами, канделябрами и розетками, с их грифами, сатирами, тритонами и человеческими декоративными фигурами, сочетались в живописи и стукке свободно и творчески в цветистую систему украшений, царившую столетия. Художник, взявшийся за это новое предприятие под наблюдением Рафаэля, был Джованни-Наннида Удине (1487–1564), воспитанный севером Италии и в 1517 г. поступивший в Риме к урбинцу. Удине, по преимуществу мастер писать животных и пейзажи, принял участие также в украшении Лож Библией, повсюду, где требовался ландшафтный фон и животные. Во всем остальном 36 изящно рисованных картин первых девяти пролетов потолка, как полагает Долльмайр, были выполнены главным образом Пенни, между тем как картины десятого пролета и большая часть одиннадцатого принадлежат флорентийцу Перино дель Вага (1499–1547), вступившему в это время в число учеников Рафаэля.

Непосредственное всего, однако, отражаются античные образы терм Тита в грациозных мифологических картинах ватиканской «ванной комнаты» кардинала Библиена, к выполнению которых Рафаэль вновь привлек Джулио Романо наряду с Пенни. На почве христианства затем стоят знаменитые «рафаэлевские ковры», тканые стенные покровы для Сикстинской капеллы. Десять цветных вытканых в Брюсселе ковров с изображением десяти событий из жизни апостолов были в 1519 г. повешены в капелле, впоследствии убраны оттуда, а затем помещены в «Галерею ковров» Ватикана. Огромные картоны к семи из этих композиций, принадлежащие Саут-Кенсингтонскому музею, были главнейшие произведения последнего «великого стиля» нашего мастера, хотя некоторые и допускали участие учеников, до тех пор пока Долльмайр не попытался показать, что их надо считать работами главным образом Пенни. Как бы то ни было, все же в простой, ясной значительности образного повествования, в стильной величавости благородных линий, в правдивости и глубине духовного выражения этих единственных в своем роде созданий с нами говорит дух Рафаэля.

12. Фрески Рафаэля

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



Рис. 15. Фреска Рафаэля

С каким мастерством Рафаэль писал в это время «фрески», когда сам брался за кисть, показывают его прекрасные сивиллы над капеллой Киджи в Санта Мария делла Паче в Риме и еще яснее его волшебная богиня моря Галатея в нижнем этаже виллы Фарнезины. Сопровождаемая тритонами, nereидами и морскими кентаврами, обворожительная богиня несется по морю на своей раковине, влекомой дельфинами, амурь прицеливаются в нее из луков. Живописно переданная нагота является взору как пластика. Античное снова стало плотью и кровью. Бесспорно, Рафаэль в этом направлении превзошел самого себя, когда собственноручно исполнил прославленные фрески из истории Амура и Психеи (1516–1517) на потолке и в откосах сводов соседней большой галереи той же самой виллы. Все поля были обрамлены Удине роскошными гирляндами плодов. Два продольных поля потолка представляют, как бы на протянутых коврах, суд богов над Амуром и Психеей и свадебный пир вновь соединившихся. Картины в откосах и распалубках также разворачиваются непосредственно на голубом фоне, и тем пластичнее выступают фигуры и группы, больше чем в натуральную величину. Как наглядно изображен гнев богини любви в углу восточной узкой стороны, с какой силой несется по воздуху посланец богов Меркурий, чтобы взять под стражу Психею. Четырнадцать картин в распалубках представляют, как показал Р. Фёрстер, триумф Амура над богами в более легком жанре. Трудно допустить, чтобы Рафаэль принимал так мало участия в столь величественной, простой, равно убедительной и со стороны содержания, и с декоративной стороны общей концепции, как это допускал Долльмайр. Действительно, общепризнано теперь, что Рафаэль не принимал никакого участия в самом исполнении живописи, снова выпавшем на долю Джулио Романо и Пенни. Кроме того, язык форм здесь повсюду грубее, краски менее нежны, чем это было свойственно Рафаэлю. И что же! Чарующее волшебство, секрет одного только Рафаэля, разлитое во всем составе живописи, всегда налицо в ней.

Многочисленные масляные картины, выходявшие при Льве X из мастерской Рафаэля в качестве его собственных произведений, по большей части были исполнены Джованни-Франческо Пенни или Джулио Романо по более или менее законченным рисункам или эскизам Рафаэля. Современники так были ослеплены поразительной новизной и естественностью композиций, их живописным исполнением, что почти не замечали различия. Потомство попыталось именно здесь найти различия и произвести выбор. К числу таких более значительных произведений относится прославленное «Несение креста» Мадридского музея Прадо, известное под названием «Спазимо ди Сичилия», в котором сказывается

влияние гравюр на меди Шонгауэра и гравюр на дереве Дюрера. Сюда же без колебаний следует отнести Святые семейства, большую картину архангела Михаила, портрет Иоанны Аррагонской в Лувре, так называемую «Жемчужину» и «Святое семейство под дубом» Мадридского музея.



Рис. 16. Картина «Несение Креста».

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

объединена. Характеры своей убедительностью первые обращают на себя внимание. Обстановка, в роде настольного звонка, написаны по-северному реалистично. Все приемы живописи, частью, быть может, принадлежащие Джулио Романо, так верно передают вещественность всего изображенного, как в Риме еще не видали в то время.

Станковые картины религиозного содержания Рафаэля в последнюю пору его жизни также принадлежат к самым совершенным его произведениям. Между 1513 и 1516 гг. возник запрестольный образ св. Цецилии, стоящей между четырьмя святыми, находящийся в пинакотеке Болоньи. В опущенных руках святая держит орган и обращает просветленный взор к небу, где музыку исполняют ангелы. Композиция, несмотря на контрасты положений, оживляющие отдельные фигуры, еще строго симметрична. Живопись отличается силой, хотя и несколько суха. Но благоговейное слушание небесной музыки выражено торжественно и с настроением.

Затем последовал запрестольный образ для Сан Систо в Пьяченце, «Сикстинская Мадонна», гордость Дрезденской галереи, величайшее чудо рафаэлевского искусства. Картина эта, о которой автор настоящей книги подробно говорил в других случаях, есть собственно такой же запрестольный образ, как все другие. Он представляет Марию с младенцем между святыми — патронами храма, для которого был предназначен. Место действия есть облачное, пронизанное светом небо. Небесная Владычица снисходит на облаках, держа на руке обнаженного младенца. На облаках же слева стоит на коленях св. папа Сикст II, молитвенно смотря вверх, а справа преклоняет колена, со смиренно опущенным взором, св. Варвара. Двое прелестных ангельчиков, восхищенно смотря вверх, опираются спереди на край алтаря, на который папа положил также свою тиару. Напоенный светом воздух полон исчезающими в дымке головками ангелов и серафимов. Все движения, объединенные одним несравненным ритмом линий, смягчены и облагорожены в спокойном равновесии. Новой здесь является та наружная беззаботность, с которой Мария и ее младенец относятся друг к другу и, видимые зрителем прямо пред собою, вперяют навстречу ему свои взоры. У них, отмеченных божественностью своего посланничества, взоры обращены, однако, более внутрь себя, чем вовне. Несмотря на это, зрителю кажется, что они смотрят на него, что ради него они спускаются с небес; и более возвышенных взоров, чем эти, в которых отражается вся тайна искупления, не передавала никогда рука земного живописца. Нова также и плавная, широкая живописная манера, новы пронизанные светом красочные соединения этой единственной картины. С полной свободой Рафаэль владеет здесь всеми средствами выражения и воображения; и до сих пор верно то, что его Сикстинская Мадонна принадлежит к немногим истинно совершенным произведениям искусства, существующим на земле.

Последней картиной руки Рафаэля было Преображение Господне на горе Фаворе, теперь — в Ватиканской галерее. Сам он закончил только верхнюю часть картины, представляющую Преображение на горе, выполненное утонченной зрелой живописью, как видение, когда смерть вырвала из его руки кисть. Нижнюю часть, представляющую напрасные усилия апостолов исцелить без помощи Спасителя бесноватого отрока, закончили ученики, особенно Джулио Романо. Здесь композиция с косыми пересечениями линий, как показал Стриговский, захватывает уже задачи последующего времени барокко. Из этого видно, что Рафаэль был очень далек от удовлетворения приобретенным, а всегда ставил себе новые цели и подымался все выше.

Среднеитальянское зодчество XVI века

1. Творчество периода Ренессанса

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

усилению и упрощению отдельных украшений. Рука об руку с этим шло более чистое применение античного языка форм, обусловленное частью лучшим пониманием древнеримского писателя об архитектуре Витрувия, в честь которого в 1542 г. была основана в Риме «Витрувианская академия», а частью раскопками и обмерами развалин римских построек. Этому содействовал новый, более утонченный вкус к пропорциональности и ритму расчленений, к благородству самих пропорций, основанному на законах природы, как, например, на «золотом сечении», воплощенном в человеческом теле, или же на геометрическом построении повторяющихся или чередующихся математически одинаковых, но разной величины основных форм, вроде тех, которые обнаруживал Тирш.

В строении церквей в короткий промежуток расцвета господствовал центральный, купольный тип, одновременно получивший новую жизнь в Константинополе. Во дворцах все еще главные части представляли двор с колоннами, превращенными в столбы и полуколонны, и фасад, который вначале очень энергично расчленялся резко выступающими, часто парными полуколоннами, но скоро сбросил этот фальшивый лес колончатой архитектуры, чтобы производить впечатление только соотношением отдельных этажей между собой и распределением в них окон, ниш и дверей. Окна же, двери и ниши стали обрамлять полуколоннами или пилястрами и накрывать сверху плоскими треугольными или полукруглыми фронтонами. Из ордеров колонн тосканский или римский дорический (греческого дорического не знали) одно время предпочитался другим, вследствие чего листовые части кроме гирлянд в украшении фриз, почти вовсе исчезли из архитектурной орнаментики. Все пришло к спокойному равновесию и красоте масс.

Из переходных мастеров, Браманте был не только величайшим, сделавшим все решающие шаги, но и старейшим. Сам Джулиано да Сангалло, знакомый нам среди мастеров раннего Ренессанса был моложе его. Но уже позднейшее положение Джулиано при постройке собора св. Петра и его близкое отношение к Микеланджело показывают, что он сам самостоятельно прошел переходную стадию к высокому Ренессансу, что подтверждают также и его многочисленные рисунки, изученные Фабрици и находящиеся в палаццо Барберини в Риме, в городской библиотеке в Стине и в Уффици во Флоренции. Он зарисовал множество древнеримских зданий и составил ряд проектов, никогда не осуществленных, для роскошных сооружений, как, например, для дворца Медичи в Риме и для фасада Сан Лоренцо во Флоренции. Редтенбахер говорит даже так, что Джулиано, перескочив от раннего ренессанса через высокий, перешел сразу к позднему ренессансу. Несомненно, однако, что до высокого ренессанса дошел только его брат Антонио да Сангалло Старший (1455–1534), так как его церковь Сан Биаджио в Монтепульчиано, крестообразного купольного типа, выдержанная в нижнем этаже снаружи и внутри в дорическом стиле, является более свободным повторением типа церкви Мадонна-Карчери Джулиано в Прато, а продольный корпус церкви Благовещения в Аретцо, благородный и выдержанный в коринфском стиле, обозначает переход от колончатого строения к зданию со столбами. Третьим мастером переходного стиля следует назвать знаменитого скульптора Андреа Сансовино (1460–1529), ученика Джулиано по архитектуре в конце XV столетия, перенесшего флорентийский ранний ренессанс в Португалию. В начале высокого ренессанса он украсил свой родной город Монте Сансовино коринфскими и ионическими галереями, после 1511 г. выстроил в Риме для кардинала Антонио дель Монте дворец в стиле высокого Ренессанса перед Порта дель Пополо и, наконец, был призван в Лорето для продолжения постройки собора, купол которого возвел Джулиано да Сангалло в 1500 г.



Рис. 17. Портрет Бальдассаре Перуцци работы Рафаэля

Ни один из этих мастеров не мог сравниться с Браманте, позднеримское искусство которого продолжало оказывать живое влияние в средней Италии. Настоящие ученики Браманте были по большей части его помощники или последователи по постройке собора св. Петра. На первом месте следует назвать Рафаэля. Затем последовал выдающийся сиенец Бальдассаре Перуцци (1481–1537), который хотя и зарисовывал и измерял самостоятельно античные здания, но в теснейшей зависимости от Браманте составил, например, свой проект для собора св. Петра, с перемещением внешней колоннады, обрамлявшей закругления ветвей креста, вовнутрь их. Наиболее величественные собственные архитектурные планы Перуцци, находящиеся в Уффици, к сожалению, не дождалось исполнения. Между его осуществленными постройками следует назвать в особенности дворцы и виллы в Сиене, Болонье и Риме. Вазари называет его также строителем виллы Фарнезины, во внутренней отделке которой он во всяком случае принимал участие. Все его значение показывает палаццо Массими алле Колонне (1535) в Риме. Округленный фасад этого здания удивительно соответствует кривизне узкого переулка; с изяществом отвечает внутренней стороне этого закругления грациозный портик с его живописными нитеобразными концами и его неодинаковыми пролетами между колонн; замечателен парадный двор с его дорической колоннадой, покрытой прямым венчающим карнизом, и с возвышающейся над ней ионической лоджией; Редтенбахер назвал его самым красивым двором ренессанса. Всюду сквозит строго-классическая школа, но обнаруживается также и свободный живописный замысел мастера.

2. Антонио да Сангалло Младший

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

расположение, но прибавляет спереди пристройку в виде фасада, слабо вяжущуюся с таким планом. Главная светская постройка его — упомянутый уже палаццо Фарнезе (после 1534 г.) имеет поверхность фасада, испещренную гранями рустики, с воротами в рустике, но уже без расчленения посредством пилястров, а лишь при посредстве окон, очень близко пробитых одно подле другого, причем в обоих верхних этажах они обрамлены колонками и покрыты плоскими треугольными полукруглыми фронтонами. Мощный венчающий карниз, которым Микеланджело увенчал его, отлично объединяет все здание. Живописен дорический входной портик с тремя галереями, украшенными в сводах кассетами, величествен колончатый двор, украшенный внизу дорическими, а вверху ионическими колоннами. Нижние классические этажи его получили своеобразное и выразительное завершение лишь благодаря надстроенному Микеланджело третьему этажу.

Джулио Пиппи, прозванный Джулио Романо (1492–1546), стал учеником Рафаэля также в архитектуре. Из римских дворцов его палаццо Маккарани расчленен по образцу более поздних дворцов Браманте и Рафаэля. Более резко он определился в Мантуе, куда переселился в 1525 г. Его собственный дом здесь — простое здание в рустике, с плоскими дугообразными фронтонами на окнах; великолепна его отделка зала во дворце герцогов Гонзага, впечатление чего-то грубого и сильного производит его палаццо дель Те, широко раскинутый герцогский загородный замок, рустиковая броня которого, кажется, ничуть не смягчается делящими ее дорическими пилястрами. Прекраснейшим архитектурным созданием высокого ренессанса считается по праву большая, открытая в сторону сада средняя галерея с ее широкими полуциркульными пролетами, между которыми — мотив, быстро ставший излюбленным, — каждая пара колонн соединена коротким прямым венчающим карнизом. Классическим смотрит также продольный корпус собора в Мантуе, богатый колоннами, но оригинальный продольный корпус Сан Бенедетто, устои среднего нефа которого повторяют упомянутый уже мотив арочных пролетов с двойными колоннами.



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

Обращаясь к средней Италии, видим, как в Пезаро, под руками живописца Джироламо Дженга (1476–1551), в качестве архитектора продолжавшего направление Ловраны, но в духе Браманте, не только возникает церковь Иоанна Крестителя зальной системы, крытая бочковыми сводами, но и вырастают великолепные пристройки палаццо Префеттицио Ловраны, но что важнее, на склоне горы является вилла Империаале, великолепная урбинская усадьба в стиле высокого ренессанса, которую, благодаря исследованиям Тоде, Гронау и Пацака, следует ставить в центре итальянских вилл золотого времени. Особенно типичны внутренние живописные украшения этой виллы как особый род внутренней живописной декорации, раздвигающей перспективные пространства, и в то же время как родоначальницы декоративной итальянской ландшафтной живописи, вроде декораций Перуцци в одной из верхних зал виллы Фарнезины в Риме.

Во Флоренции постройки Баччио д'Аньоло Бальони (1462–1548) особенно убеждают в том, как долго местный дух раннего ренессанса жил в более совершенных формах высшего расцвета. Таков, например, его палаццо Бартолини, расчлененный только нишами и окнами с полукруглыми в виде сегмента и треугольными фронтонами.

Брамантовский высокий ренессанс разворачивает свои крылья еще в ряде зданий средне-итальянского зодчества, которых строителей мы не можем перечислять. К типу центральных купольных храмов принадлежит церковь Санта Мария делла Консолационе в Тоди (1508–1524). В плане она имеет четыре одинаково закругленных ветви креста и снаружи более удачно расчленена, чем внутри. Напротив, церковь Мадонны в Монджовино близ Паникале (1524–1526) только внутри достигает полной законченности. Из продольных церквей этого стиля собор в Фолиньо отличается чистотой плана шестиквадратного латинского креста. Из дворцов подобного рода палаццо Угуччони во Флоренции, ранее считавшийся за Рафаэлем, разворачивает над разделанным рустикой первым этажом еще два этажа, нижний, украшенный ионическими, и верхний — коринфскими двойными колоннами. Палаццо Спада в Риме имеет важное значение, так как, несомненно, примыкает к палаццо Бранкони Рафаэля. Первый этаж выдержан в рустике, но в верхних этажах архитектурное расчленение заменено пластическими украшениями, связками фруктов и нишами с фронтонами и кариатидами. Именно здесь возвестило о себе преобразование вкуса.



Рис. 19. Церковь Мадонны в дель Орто

3. Итальянское зодчество XVI столетия

Ясное равновесие художественного творчества держится обыкновенно не более одной человеческой жизни — это лежит глубоко в органических законах историко-художественного развития. Новому поколению остается только или следовать новым целям, или отдаться обычному застою. Счастьем для дальнейшего развития среднеитальянской архитектуры было то, что стремление ко все большей мощи и односторонности и вместе с тем к освобождению от старой схемы олицетворилось здесь в такой могучей художественной личности, как Микеланджело, хулители которого недостойны развязать ремень его башмака.

Итальянское зодчество второй половины XVI столетия, или даже до 1580 г., считается некоторыми (например, Як. Буркгардтом и Дурмом) за время великих теоретиков, другими (например, Корн. Гурлиттом) за поздний ренессанс, тогда как Вёльфлин стремился показать, что выражение «поздний ренессанс» могло бы подходить для верхней Италии, но не для Рима, где это движение под влиянием Микеланджело сразу перешло в стиль барокко. Труд Ригля примыкает к этому же воззрению, но Шмарсов счел необходимым установить, что стиль барокко, называемый обыкновенно «живописным», в первое время его развития, здесь нас интересующего, следует называть скорее пластическим вследствие стремления его к более объединяющему, органически замкнутому расчленению поверхностей и склонности развивать их в высоту (известное «стремление ввысь»).

В римской церковной архитектуре постройки центрального типа снова превратились в продольные, с высоким куполом на месте средневекового «средокрестия», по преимуществу в однефные постройки зальной системы, с капеллами по продольным сторонам,

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



Рис. 20. Санта Мария Новелла по Флоренции

Беспокойство фасадов, лозунг которых — сила и движение, умеряется спокойствием высокого купола. Все отдельные расчленения теснее, чем раньше, соединились с корпусом стен, которые кажутся точно отлитыми из однородной массы. Внутри храмов колонны и полуколонны совершенно уступают место столбам с пилястрами или пучковым пилястрам, а снаружи, не говоря о колоннах порталов, — мощным пилястрам, которые соединяются со стенами посредством отступающих назад полупилястров. Дорический ордер постепенно уступает место коринфскому и композитному. Аканф капителей постепенно разлагается и закругляется до неузнаваемости. Профили цоколей и карнизов приобретают изогнутые и закругленные части; края каменных щитов и рамы «картушей» (cartocci), ставшие вместе с гирляндами и связками фруктов главными элементами барочного орнамента, начинают так мягко изгибаться и завиваться, как будто это застыла легко текущая жидкость. Боковые колонны или пилястры окон с фронтонами и ниш иногда превращаются, как в библиотеке Лауренциана Микеланджело, в столбы, которые к низу утончаются наподобие герм или совсем отпадают, чтобы дать место консолям под фронтонами. При этом плоские, дугообразные фронтоны иногда прихотливо разметываются, плоские треугольные фронтоны

часто не только в своих основных линиях, но и в верхней части раскрываются и получают излом. «Стремлению ввысь» отвечает стремление к центру, который разделяется все богаче и выдвигается на первый план при посредстве мощно расчлененного и выдающегося вперед портала.

Римские дворцы этого первого барочного времени отличаются от дворцов высокого ренессанса в особенности своими фасадами, которые теперь, если оставить в стороне главный вход, почти никогда уже не расчленяются пилястрами или полуколоннами, так как часто покрываются целиком известкой, между тем как двери, окна и ниши испытывают те же самые изменения, что и церковные фасады. Свободнее и живописнее развернулись загородные и на ближних горах виллы. Уже необходимость приспособления к пейзажу местности и к разбивке садов привела к более свободной распланировке, что часто было источником их особой прелести. Это было время возникновения многих из тех знаменитых вилл окрестностей Рима, которые теперь, после более чем трехсотлетней жизни их садов, кажутся еще прекраснее, чем они могли казаться тогда.

4. Становление нового стиля

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

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

Ученик Виньолы Джакомо делла Порта, по Бальоне римлянин (1564–1608), приобрел вечную славу как строитель собора св. Петра с 1573 г. тем, что закончил выполнение главного купола Микеланджело, наружных очертаний которого он вовсе не изменил, как это

утверждали. Его фасад церкви Санта Катерина де Фунари (1564) может еще считаться почти чистым произведением высокого ренессанса, а фасад его церкви Иисуса, построенной (после 1573 г.) Виньолой, в деталях производит впечатление не более барочного, чем проект самого Виньолы. Характерны мощные соединительные волюты между этажами, характерно двойное обрамление главной двери, двойным пилястрам которой отвечает также двойной, снаружи закругленный, а внутри треугольный плоский фронтон; характерны, наконец, также более богатые извивы карниза. Его маленькая церковь Сан Мартино аи Монти (1579) в своей целомудренной крепости стоит еще почти на классической почве. Но его фасад Сан Луиджи де Франчези (1589) показывает выразительное «стремление ввысь» барокко. Верхний этаж, занимающий всю ширину нижнего, не только выше последнего, но поднимается в пышном великолепии даже над кровлей церкви.

Из светских построек Джакомо делла Порта двор «Сапиенца» знаменит своими благородными аркадами на столбах, палаццо Киджи представляет интересный пример сближающихся к середине окон с очень незначительными простенками, а его вилла Альдобрандини (Боргезе) во Фраскати (1598–1603) не только своим живописным расположением, но и массой барочных частностей возвещает переход к XVII столетию. Знамениты также его римские фонтаны, для которых, как для его украшенного черепахами фонтана Тартаруге (1585), так и для роскошного фонтана на Пьяцца Арачели (1584), для групп между верхней чашей и нижним бассейном понадобилось участие скульпторов.

5. Становление Мартино Лунги

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



Рис. 21. Вилла Пиа (1560)

В конце этого ряда зодчих стоит Доменико Фонтана с озера Комо (1543–1607), помощник Джакомо делла Порта при окончании купола собора св. Петра, на верху которого он прибавил в 1598 г. фонарь Микеланджело. Он принадлежал, таким образом, к числу римских преемников Микельанджело, Виньола и делла Порта и в их направлении с несколько холодным величием выполнил ряд великолепных построек. Известна его стремящаяся вверх купольная четырехугольная капелла (дель Презепио) при Санта Мария Маджоре в Риме, знаменита его двухэтажная галерея (лоджия) в Латеране, с аркадами, легшими внизу на тосканские пилястры, аверху на коринфские, снабженная двойными пилястрами по углам, привлекательна архитектура нижнего основания для фонтана Аква Паола, несомненно выполненная по проекту его старшего брата Джованни Фонтана (1540–1614), напоминающая триумфальную арку и, в противоположность пластически задуманным фонтанам делла Порти, открывающая серию архитектурных фонтанов Рима. Наконец, Фонтана был приглашаем участвовать в постройках всех больших дворцов в Риме, которые тогда воздвигались или достраивались в Ватикане, Латеране и Квиринале, наконец, даже (1600) в королевском замке в Неаполе. Однако, как ни мощны все эти постройки, в художественном отношении они нас не воодушевляют. Ригль правильно указал, что «семейство с озера Комо» — Лунги и Фонтана с их классическими наклонностями внесли некоторый застой в движение барокко.

Вне Рима, в средней Италии, для дальнейшего развития особенно важна Флоренция. Здесь Бартоломмео Амманати (1511–1592), с 1550 г. примкнувший в Риме к Виньоле, а с 1556 г. снова работавший во Флоренции, построил прекрасный трехпролетный мост «делла Тринита» и кроме многих дворцов, поражающих своими окнами, свободно и вместе строго изобретенными в формах раннего барокко, создал, прежде всего, внушительный садовый фасад палаццо Питти, производящий несколько тяжелое, но вместе с тем крайне сильное впечатление своей рустикой, расположенной над полуколоннами обеих этажей. Здесь же, затем, истинный ученик Микеланджело, Джорджо Вазари из Ареццо (1511–1574), составитель знаменитых биографий художников (с 1560 г.), возвел классическое здание Уффици с его великолепной галереей на дорических столбах и колоннах, высокой аркой, открывающейся на реку Арно. Ценной в художественном отношении является также церковь Аббадиа де Кассинензи (1550), выстроенная и богато украшенная колоннами в духе, свойственном Вазари в его родном городе Ареццо. Во Флоренции его направление продолжал Бернардо Буонталенти (1536–1608). Значение Буонталенти для выработки стиля

барокко во Флоренции очертил Гурлитт. Всюду он стремится заменить старые отдельные формы утонченными формами своего собственного изобретения. Уже в Уффици есть окна, округлые плоские фронтоны которых разделены пополам и соединены в обратную сторону с основаниями перпендикуляров в середине. В палаццо Нонфинито (теперь здание телеграфа) есть капители, составленные из развешенных материй и ремней, облекающих маски; самые удивительные причуды Буонталенти никогда не производят странного впечатления, а напротив, действуют как нечто очень утонченное, проникнутое индивидуальной силой. Большое влияние, оказанное им на Флоренцию, ясно выступает лишь в XVII столетии.



Рис. 22. Палаццо Нонфинито

Среднеитальянская архитектура XVI века

1. Развитие среднеитальянской скульптуры

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

мирилось с желанием выразить резче контрасты в направлениях движений; стремление выделять существенное приводило именно здесь к пустому обобщению. Даже более тесное сближение с античным искусством выразилось скорее в огрубении, чем в утонченности языка форм, так как на первых порах были известны лишь очень немногие мастерские произведения древней пластики. В особенную зависимость от рельефов римских саркофагов с их чрезмерной сложностью и тяжеловесностью стал новый тогда рельефный стиль с фигурами переднего плана почти округлого рельефа.

Так как добытые раскопками античные статуи теряли в сырой земле свою былую расцветку, то пренебрежение ко всяким цветным добавлениям, кроме пластики в глине, стало правилом, которое старались эстетически оправдать учением о чистых границах между искусствами. Область сюжетов скульптуры в первой половине XVI столетия вследствие ее тесной близости к антику еще не расширилась привлечением мифологических изображений в такой мере, как можно было ожидать, за исключением все же искусства Микеланджело. Лишь во второй половине XVI столетия старые языческие боги получили снова и в больших размерах самостоятельную пластическую жизнь. Пример Микеланджело, заменившего видимую индивидуальность человека своей собственной, повел в пластическом портрете назад, в обратную сторону, и пластика стала теперь уступать охотнее эту область более гибкой живописи. Именно, в скульптуре лето полного совершенства было еще короче, чем в других искусствах. Так как Микеланджело был и хотел быть прежде всего ваятелем, то само собой понятно, что за ним пошли по преимуществу скульпторы. История среднеитальянских скульпторов XVI столетия, большинство которых, подобно Микеланджело, были флорентийцами или же тосканцами, есть в то же время история влияния Микеланджело. Мы начнем свой обзор, однако, с тех мастеров, которые по крайней мере в своей молодости развивались независимо от его мощи.

Важные труды Вильгельма Боде и Марселя Реймона отлично помогут нам составить понятие о тосканской пластике высокого ренессанса. Более правильным воззрением на искусство надгробных памятников этого времени мы обязаны работе Бургера.

Джулиано да Сангалло едва ли, по-видимому, владел резцом, но во всяком случае он сам создал проекты для фигурной части своих произведений в области прикладной архитектуры. Медальоны и фризы обрамлений с арабесками во вкусе ренессанса на обрамлениях ниш надгробных памятников Франческо и Неры Сассетти в Санта Тринита во Флоренции, на которых вместо лежащих фигур находятся лишь резкие профили усопших, по своему языческому складу и языку форм являются заимствованными от рельефов римских саркофагов. На той же почве стоит скульптурное украшение его палаццо Гонди (1495) во Флоренции, между тем как его главный алтарь (1508) в Мадонна делла Карчери в Прато подчиняет христианские предания новому пониманию форм.

Джулиано да Сангалло был сначала резчиком по дереву и архитектором, а его преемник Андреа Контуцци, прозванный Сансовино (1460–1529), недавно изученный Шенфельдом, Маучери и Бургером, был опытным скульптором из школы Поллайоло. Произведения его раннего флорентийского времени, в роде его раскрашенного терракотового алтаря в Санта Киара в Монте Сансовино, его родном городе, являются еще произведениями последних стадий раннего ренессанса. Что он сделал во время своего пребывания в Португалии (1491–1499), довольно трудно определить. Когда около 1500 г. он снова взялся за свою работу во Флоренции, то немедленно рядом с Микеланджело явился представителем нового направления. Его мраморная группа «Крещения Господня» над восточной дверью Гиберти в баптистерии во Флоренции считается скульптурой чистейшего флорентийского, высокого ренессанса. Начатая около 1502 г., она была закончена лишь десятки лет спустя Винченцо Данти, так как Ангел был прибавлен в XVIII столетии. Христос и Иоанн Креститель, протянутой правой руке которого с крещальной чашей отвечает в смысле контраста его выступающая левая нога, принадлежат действительно к классическим произведениям того времени. Почти нагая фигура Спасителя, стоящего со сложенными на груди руками и опущенными глазами, с такими полными достоинства формами, особенно

отличается непосредственностью художественного воззрения. Так как каждая из двух фигур стоит на особом пьедестале, о настоящей группе, конечно, еще не может быть и речи. Родственны им фигуры Иоанна Крестителя и Мадонны (1503) в соборе Генуи, прекрасные, но обвешанные еще легкой строгостью мраморные изваяния.

В Риме, его местопребывании около 1504 г., он выполнил для Юлия II оба больших стенных надгробных памятника в хоре Санта Мария дель Пополо, стоящую налево гробницу кардинала Асканио-Мария Сфорца в 1505 г., направо — гробницу Джироламо Бассо делла Ровере в 1507 г. Оба принадлежат к роду тех флорентийских надгробных памятников в стенных нишах, которые в Риме обрамлялись архитектурой настоящих триумфальных арок. Их мощная архитектура следует уже стилю XVI столетия; в богатых украшениях арабесками, покрывающих их колонны, цоколи и фриз, слышны еще отголоски кватроченто. Стоящие в боковых нишах «добродетели» и сидящие выше на венчающих карнизах, равно как и статуя всемогущего Бога среди ангелов, увенчивающая средний аттик, обнаруживают свободный и чистый язык форм нового направления, но лишены творческого духа. Мраморные изваяния обоих князей церкви, дремлющих под средними арками на своих саркофагах в полусидячих позах, рассчитанных на контраст положений, указывают на переход от простоты эпохи расцвета к намеренности времени упадка. Асканио Сфорца ведь хотя и спит, но поддерживает голову правой, опертой на локоть, рукой.



Рис. 23. Гробница кардинала Асканио-Мария Сфорца

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

Последние произведения Андреа принадлежат собору в Лорето, куда он переселился в 1513 г. и где продолжал жить до 1529 г., когда накануне смерти возвратился в свой родной город. Задача украсить ниши собора в Лорето фигурами царей, пророков и сивилл, наподобие Каза-Санта-Браманте, а ее большие простенки рельефными изображениями из жизни Марии, потребовала привлечения многочисленных сотрудников, из которых следует назвать тосканцев Франческо Сангалло, Раффаэлло да Монтелупо и Никколо Перикколи,

прозванного Триболо. К числу прекраснейших, хотя и несколько перегруженных, задуманных в настоящем живописном стиле рельефов, принадлежит Благовещение, на котором Дева Мария почти непроизвольно поворачивается к ангелу, а над ним среди небесных сил несется сам Бог-Отец в движении, которое достаточно ясно напоминает Всевышнего в плафоне Микеланджело. Кроме этого рельефа Андреа собственноручно исполнил также рельеф Поклонения пастырей, а в исполнении других, по-видимому, только принимал участие. В фигурах пророков и сивилл в нишах также отражается сильное влияние описанных уже картин плафона Сикстинской капеллы, перед которым не могли устоять ни друзья, ни враги.

Из мастеров того же направления, явившихся рядом с Сансовино, его ближайшие сверстники Андреа Ферруччи из Фьезоле и Баччиода Монтелупо не могут идти с ним в сравнение. Из более молодого поколения выделяется уже своей производительностью Джованни-Франческо Рустичи (1474–1554), ученик Верроккьо и Леонардо да Винчи. Его бронзовая группа Проповеди Иоанна Крестителя над северной дверью Флорентийского баптистерия имеет Иоанна Крестителя посередине, а фарисея и левита по сторонам его, еще на отдельных круглых пьедесталах. Внутреннее единство группы еще сохранено, причем три отдельные фигуры выполнены свободно и жизненно, а выражение лиц и позы, с которыми слушатели нехотя, но неодолимо вслушиваются в речь, равно как и жесты серьезной и захватывающей речи Иоанна, кажутся убедительными.

2. Работы Бенедетто Ровеццано

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



Рис. 24. Рельеф Беседы Христа

Настоящим учеником Андреа Сансовино был флорентиец Якопо Татти (1486–1570), названный по фамилии мастера Якопо Сансовино. Поселившись в 1527 г. в Венеции, он быстро стал во главе архитектуры и скульптуры города лагун, где мы с ним своевременно встретимся. В предшествующую флорентийскую и римскую эпоху он сначала примкнул к Андреа, а затем, под влиянием Микеланджело и антиков, развился в искусного зодчего и опытного скульптора. Замечательно то, что именно он сделал копию в бронзе с группы Лаокоона. Его апостол Иаков (1511–1513) во Флорентийском соборе превосходит жизненной силой и благородством форм статую апостола Андреа работы Ферруччи (1512) и евангелиста Иоанна Ровеццано (1533). Его нагой Вакх в Национальном музее (Барджелло), выполненный с прекрасного юноши, воодушевленно выступающий и подымающий полный кубок, принадлежит к чистейшим, но не к самым выдающимся произведениям высокого ренессанса. Его Мадонна в Риме, в Сант’Агостино, примыкает к св. Анне с Богоматерью и младенцем его учителя, между тем как колоссальная статуя св. Иакова в Санта Мария ди Монферрато обнаруживает уже намеренное соревнование с Микеланджело.

Другой ученик Андреа и Якопо был Никколо Периколи, прозванный Триболо (1485–1550); раннее время его нам известно по простой статуе в рост Иакова во Флорентийском соборе. Начиная с 1525 г. он работал в Болонье, где в рельефах из жизни Иосифа и Моисея и в статуях пророков и сивилл на боковых дверях Сан Петронио, слегка навеянных Микеланджело, проявил себя как мастер чистых целомудренных форм, владеющий манерой сдержанно-оживленного рассказа, но в своем рельефе Успения Богородицы внутри церкви решительнее он уже вступил на пути Микеланджело. Переход от направления Сансовино к манерному стилю второй половины XVI столетия особенно ясно обозначает Винченцо Данти (1530–1576), завершитель «Крещения Господня» Андреа Сансовино своим главным произведением, бронзовой группой Усекновения главы Иоанна Крестителя, стоящей над

южной дверью баптистерия.

Демонического влияния Микеланджело не мог избежать ни один из молодых скульпторов. Немногие из них, каковы сын Баччио Раффаэлло да Монтелупо (1505–1567), выполнивший св. Дамиана для капеллы Медичи во Флоренции, а для Микеланджело второстепенные фигуры гробницы Юлия II в Сан Пьетро в Винколи в Риме, затем Фра Джованни-Франческо Монторсоли (1507–1563), сделавший статую св. Косьмы в капелле Медичи, считаемые настоящими его учениками, являются уже в этих работах незначительными и неинтересными подле созданий своего учителя, а в своих собственных скульптурах — работы Монторсоли лучше всего представлены в Генуе в Сан Маттео, — неровными и колеблющимися, так как они то добровольно налагают на себя узы микеланджеловского стиля, то стараются вырваться, чтобы затем подпасть под другие влияния. Наоборот, ломбардец Гульельмо делла Porta (ранее 1516–1577) стал портретным скульптором и возвысился до собственной величавой правдивой манеры в бронзовой статуе сидящего папы Павла III на его гробнице в соборе св. Петра, возникшей под наблюдением самого Микеланджело, между тем как побочные фигуры и здесь не пошли далее подражания стилю Микеланджело.



Рис. 25. Статуя сидящего папы Павла III

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

(1571) на Пьяцца делла Синьория создал стройное и эффектное по общему замыслу произведение, правда, очень порицаемое и действительно несамостоятельное в формах тел бронзовых юношей, с движениями в микеланджеловском стиле.

3. Влияние Бенвенуто Челлини

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

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

Наконец, мы должны помнить о том обычном явлении, что с половины XIV века в Италию являются ваятели, получившие подготовку на севере, с целью усвоить в полной мере итальянский стиль этого времени и затем с успехом вступить в соревнование с итальянскими мастерами на их собственной почве. Первым в ряду стоит Жан Булонь из Дуэ (1529–1608), прибывший в 1553 г. во Флоренцию и здесь на службе у Медичи, под именем Джованни да Болонья, развивший обширную и сознательно целесообразную деятельность, как декоративный скульптор в великом и малом прикладном искусствах. Язык его форм, то обычный, всем свойственный, то очень своеобразный, а иногда и очень чистый и приятный, составляет, в общем, несомненный переход к барокко. Линиями построения отдельных фигур и групп для обозрения их со всех сторон он владеет уже с полной силой и самостоятельностью. Его фонтан Нептуна в Болонье (1563–1567) и более поздние прелестные произведения этого рода в садах Боболи во Флоренции принадлежат к самым

великолепным фонтанам XVI столетия.



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

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



Рис. 27. Конная статуя Козимо I

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

Среднеитальянская живопись XVI столетия

1. Особенности среднеитальянской живописи

С тех пор как флорентинец Леонардо да Винчи разбудил дремлющие силы живописи, она во всей Италии сознательно шла к той цели, чтобы заставить картину жить более полной действительной жизнью и в то же время быть более совершенным отражением высшей правды.

Различия направлений, в области которых живопись тогда, как и теперь, стремилась к этим целям, различия, зависящие от места, времени и личности художника, приводили всегда к различным последствиям, и потому естественно, что живопись отклонялась то от действительности, то от художественной правды. Влияние мощных форм Микеланджело, выраженных главным образом в рисунке, редко давало возможность ясно проявиться в

средней Италии живописным завоеваниям Леонардо, а демоническая сила выражения Микеланджело породила именно здесь манерность, которая пользуется его стилем так, что полное взаимное проникновение формы и содержания уступает место внешним произвольным мотивам, уже более не навеянным природой. Дальнейшее развитие живее всего обозначилось все же во Флоренции, где впали в маньеризм именно мастера второго поколения XVI столетия в своих религиозных и светских исторических картинах, причем, как выяснили Яков Буркгардт, Шефер и автор этой книги, только в портретной живописи, которая сама по себе приводит к природе, они имели возможность показать себя «сыновьями природы».

Только две флорентийские школы XV столетия сохранили и доказали свою жизнеспособность: школа Доменико Гирландайо и Пьеро ди Козимо, уже подпавшего влиянию Леонардо. За школой Гирландайо остается слава, что она дала обучение Микеланджело. Теперь в ней развивались бок о бок рядом друзья юности Микеланджело, Джулиано Буджардини (1475–1554) и Франческо Граначчи (1477–1543), два посредственных несамостоятельных художника. Вазари, однако, ценит Буджардини как отличного портретиста, и если ему справедливо приписана так называемая «Монака», великолепно написанный портрет читающей дамы в палаццо Питти (№ 140), то он и пред нами действительно является таковым. Более значительным является сын Доменико, ученик Граначчи Ридольфо Гирландайо (1483–1561), в своих алтарных образах. Вначале он следовал за Леонардо, судя по его «Венчанию Девы Марии» (1504), в Лувре, написанному еще в духе Фра Бартоломео, а затем в двух своих красочных картинах чудес св. Зиновия (1510) в Уффици, тесно примкнул к Альбертинелли. Из числа сомнительных картин Леонардо некоторые исследователи приписывают ему тонко написанное «Благовещение» в Уффици, а большинство — великолепный портрет золотых дел мастера в палаццо Питти (№ 207), являющийся действительно лучшим его произведением.



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



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

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

2. Известные станковые картины Андреа дель Сарто

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

между искусственным величием форм и свежими, радостными, благоуханными красками, что позволяет видеть в нем одного из первых художников настроения.

Первый большой ряд фресок Андреа, в переднем дворе церкви сервитов св. Аннунциаты во Флоренции, содержит пять картин из жизни св. Филиппа Беницци (1504–1511), и уже в первой из них, «Покрытии одеждой прокаженного», он привлекает настроение пейзажа для того, чтобы возвысить действие; затем следуют две картины из жизни Марии, при чем в знаменитом рождестве Марии (1514) обе части родильного покоя связаны высокой фигурой Лукреции дель Феде, прекрасной супруги художника, которую он увековечил во всех своих женских фигурах. Но лишь в 1525 г. Андреа написал над входной дверью двора «Мадонна дель Сакко», величавое Святое Семейство, с очень тонким пониманием места и чувством линий расположенное в тимпане.

Второй большой ряд фресок Андреа (1511–1526), во дворе братства мирян делло Скальцо во Флоренции, изображает лишь жизнь Крестителя, в тоне сепии. Пятая картина «Пир Ирода» (1522) и шестая и седьмая картины, «Усекновение главы Иоанна Крестителя» и «Саломея с головой Иоанна» (1523), показывают высшую силу его мастерства. Как замечательно развиты и уравновешены контрасты в фигурах и группах картины «Пира»! Как искусно на обеих картинах вид на самое ужасное заслонен палачом и позой Саломеи! Тайная Вечеря Андреа в церкви Сальви (1526–1527), несмотря на общее сходство композиции, все же менее напоминает Тайную Вечерю Леонардо, чем картины пиров Паоло Веронезе, взятые из жизни и в то же время декоративные.

Из станковых картин Андреа «Христос в виде садовника», в Уффици, представляет раннее, еще почти незрелое произведение, а более поздний «Иаков», наклоняющийся к мальчику, одетому в белое (1528), показывает, как много было у него красочных и душевных настроений. Из тринадцати картин Андреа в палаццо Питти «Благовещение» (1512), быть может, самое прекрасное из всех по утонченности образов и настроению, приведенному в связь с мечтательным пейзажем, а «Святое собеседование» (1517) впервые применяет то сочетание стоящих и коленопреклоненных фигур, которому Андреа с этого времени отдавал предпочтение, между тем как «Юный Иоанн» сияет той нежной, пленительной красотой, которую не могут опошлить слащавые подражания. Оба «Святые Семейства» в Лувре и «Милосердие» («Caritas»), написанные во время непродолжительного пребывания Андреа во Франции (1518–1519), показывают все лучшие его особенности, между тем как «Жертвоприношение Авраама» (1529) Дрезденской галереи является одной из холодных, очень законченных поздних картин мастера.



Рис. 30. Фреска Андреа (1511–1526)



Рис. 31. «Святое собеседование» (1517)

Новыми для своего времени были также редкие портреты Андреа, большей частью очень жизненные полуфигуры в полуобороте на одноцветном фоне, наделенные им для того времени неслыханной «чувствительностью». Из женских портретов выше всех стоят портреты его супруги Лукреции в Мадридском и Берлинском музеях. Между мужскими выделяются те, которые раньше считались его собственными портретами, мечтательные юношеские полуфигуры в Уффици и в палаццо Питти, а также лондонский «Скульптор».

Франчабиджио в ранних картинах напоминает еще Пьеро ди Козимо, например в «Оклеветании Апеллеса» в палаццо Питти. «Мадонна у фонтана» в Уффици, приписанная почти всеми новыми знатоками Франчабиджио, напоминает мадонн Рафаэля флорентийского времени. Ближе всего к Андреа стоят его фрески внутри проходов двора сервитов и в Скальцо. Самостоятельной переработкой всего чужого является его продолговатая картина (1523) Дрезденской галереи, с маленькими фигурами, выразительно рисующая историю Вирсавии. Вперед двинул Франчабиджио только флорентийскую портретную живопись. На одноцветном фоне написал он, например, поясной портрет озабоченно смотрящего мужчины, находящийся в галерее Лихтенштейна в Вене. Франчабиджио особенно предпочитал на портретах пейзажные фоны переходного времени и был в этом отношении старомоднее Андреа: таковы портреты мечтательных юношей Берлинской и Лондонской галерей и палаццо Питти, таков же всемирно известный под именем «Молчащего» портрет грустно смотрящего юноши в Лувре (№ 1644), ранее известный как произведение Франчиа, Рафаэля, Джорджоне и Себастьяно дель Пьомбо, пока, наконец, знатоки не признали его за произведение Франчабиджио. Во всяком случае, этот портрет — незабвенное, мастерское произведение.

Прочие товарищи, приверженцы и ученики Андреа, как, например, Доменико Пулиго (1492–1527), Франческо Убертини, прозванный Баккиакка (1494–1557), Россо Фиорентино (1494–1541), которого мы снова встретим во Франции, и Якопо Каруччи да Понтормо (1494–1557), действительный ученик Андреа, как живописцы библейских сюжетов принадлежат уже к мастерам, пользующимся чужими формами и мотивами, но как портретисты являются самостоятельными художниками своего времени. Одним из лучших портретистов столетия был Понтормо, которого Шеффер ставит во главе представителей «придворного портрета» во Флоренции, ставшей резиденцией после возведения Александра Медичи в сан герцога (1531). «Скульптор» Понтормо в Лувре еще напоминает портреты юношей Франчабиджио. Резко и откровенно охарактеризован, но строг по великолепию в лепке портрет герцога Козимо в музее св. Марка во Флоренции. Сохранилось около полутора дюжин отличных портретов его работы.

Ученик Понтормо Анджело Аллори, прозванный Бронзино (приблизительно 1502–1572), книгу о котором написал Шульце, был уже главным представителем холодной, истощающейся на мотивах Микеланджело флорентийской живописи последней четверти столетия. Картины его на сюжеты св. Писания вроде манерного в своей величественности «Христа в преддверии ада» (1552) в Уффици для нашего теперешнего чувства почти нестерпимы. Как портретный живописец, он, однако, владеет всем умением и всеми намерениями своего времени. До половины столетия его портреты еще обладают теплотой общего тона, благородством поз и выразительны в околечностях; позднее, следуя духу времени, они стали суше, холоднее, поверхностнее, с более намеренными позами и мелочными в деталях. Сравните, например, его портрет дамы в Петербургском Эрмитаже с портретом вдовы в трауре в Уффици! Бронзино был прежде всего придворным живописцем Медичи. Самый красивый портрет Козимо I находится в палаццо Питти, а лучший портрет его супруги, гордой испанки Элеоноры с маленьким сыном, в Уффици.

Истинным учеником Андреа дель Сарто, в более позднее время его жизни, был Джорджо Вазари (1511–1574), знаменитый биограф художников и архитекторов, рекомендованный ему самим Микеланджело. Как живописец св. Писания и он принадлежит к самым ярким последователям Микеланджело. Искусство его, как живописца, показывают семейные портреты в Бадии в Аретцо, замечательно выразительные, несмотря на сухую выписку, портреты Лоренцо и Алессандро де Медичи в Уффици. Вполне понятно, что его имя соединяется и с рисования Академией, основанной во Флоренции в 1561 г.

Флорентийские живописцы последней четверти XVI века, вроде Санто Тити (ум. в 1603 г.) и Алессандро Аллори (1535–1607), покончили совершенно с манерностью микеланджеловского направления и перешли к «академическому эклектизму», из которого вышли искусные, но безжизненные произведения.

3. Основные направления Сиены

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

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



Рис. 32. Мадонна между двумя святыми

Новую, действительно художественную жизнь принес в Сиену, свою вторую родину, Джованни Бацци из Верчелли, прозванный Иль-Содома (1477–1551). О нем писали Янсен, Юлий Мейер, Фриццони, Гобарт Кёст, Чезаре Фаччио, особенно авторитетно Якобсен.

Содома был плодовитый, богато одаренный художник. Получив образование в Верчелли, он до 1500 г. работал в миланской плеяде Леонардо, с 1501 до 1507 г. — в Сиене и ее окрестностях, а с 1507 г. попеременно — в Риме и в тосканских городах, но главным образом в Сиене, где и кончил свою жизнь. Произведения его первого сиенского времени являются леонардовскими в широком смысле слова; под влиянием римской школы Содома затем быстро усовершенствовал свой язык форм до самого полного выражения чувства красоты. Красоту юных чистых овалов лиц женщин и юношей с большими глазами, затем нежное совершенство обнаженных детских тел ни один художник не передавал привлекательнее, чем он. Большие композиции на библейские темы высшего порядка с перспективными планами, хотя и часто выходили из-под его кисти, никогда не были, однако, его сильной стороной.

К первому сиенскому времени относятся такие станковые картины, как алтарный образ «Снятия с креста» Сиенской академии, со знаменитыми скорбящими, написанный под влиянием Леонардо, серии фресок из жизни св. Бенедикта в Санта Анна ин Крета около Пиенцы (1503). К написанным Лукой Синьорелли девяти картинам в Монте-Оливето Содома прибавил еще 26, более непосредственных по наблюдению, более сильного рисунка и одаренных большей глубиной жизни, чем даже его позднейшие произведения. Самые лучшие картины — «Разбитый лоток» с великолепным портретом мастера, «Погребение» и «Искушение святых», обе с прекрасными юношескими фигурами.

В Риме Содома первый расписал (в 1508 г.) потолок Станца делла Сеньятура, на

котором Рафаэль сохранил лишь некоторые орнаменты, и только во время второго пребывания в Риме (1514) выполнил свои замечательные фрески из истории Александра Великого в одной из верхних комнат виллы Фарнезины. Самая роскошная композиция здесь «Бракосочетание Александра и Роксаны», написанная по тексту Лукиана, содержащему описание картины греческого мастера Аэтиона.

Между 1510 и 1514 гг. возник поразительный и прекрасный Христос у колонны Сиенской академии, которого Якобсен называет «прекраснейшим Се-Человеком» ренессанса. Около 1525 г. он написал своего замечательного «Св. Себастьяна» в Уффици во Флоренции.

Из позднейших сиенских фресок Содома, именно фрески из жизни св. Екатерины в Сан-Доменико (1526) обозначают дальнейшее его развитие. Обморок святой, получающей стигмы от парящего над ней Спасителя, затем моление ее при появлении ангела, принесшего с неба причастие, представляют состояние божественного экстаза в новом более выразительном понимании. Полным чувством красоты дышат также фрески этого мастера в палаццо Пубблико в Сиене (1529–1534): знаменитые святые Витторио и Ансано красивыми нагими детскими образами, святой Бернардо Толомеи и, в нижнем зале, радостное «Воскресение Христово». Фрески, написанные Содома для братства Санта Кроче в Сиене, «Христос в Гефсиманском саду» и «Христос в преддверии ада» принадлежат к прекраснейшим произведениям. Они были сняты со стен и перенесены в академию.

Не упоминавшиеся ранее станковые картины Содома показывают его с тех же сторон. Мужским святым его алтарных картин не достает иногда устойчивого костяка, женским лицам — глубины религиозного чувства, а общему тону — теплоты красочных сочетаний. Светскую станковую живопись его характеризуют такие картины, как «Милосердие» («Caritas») в Берлине, две Лукреции (около 1504 г.), в музее Кестнера в Ганновере и в галерее Вебера в Гамбурге. В прекрасном портрете дамы, одетой в зеленое, в институте Штеделя во Франкфурте, Кест, Фриццини и Якобсен до и после Морелли хотели видеть произведение руки Содома, но другие правильно это отрицают.

Упадок сил уже показывают более поздние картины в Сиенском соборе и в Санта Мария делла Спина (1540–1542) в Пизе. В Сиене и в Риме он стоял на своей высоте. Во всяком случае Содома оставил Сиену иным городом, сравнительно с тем, в который впервые явился.

4. Становление творчества Перуцци

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

Время после классиков в Сиене представлял Доменико Беккафуми (1486–1551). В соборе его мозаики пола «Жертвоприношение Авраама» представляют в своем роде все же нечто высшее, между тем как его плафонные картины в ратуше на сюжеты из древней истории (1529–1535) изысканными контурами и пестрыми тенями одежд склоняются к упадку. Скучный «эклектизм» последней четверти XVI столетия, однако, имел здесь своего довольно сносного представителя в лице Франческо Ванни (1565–1609).

Задушевная умбрийская школа в своем расцвете была бедна новыми начинаниями и силами. Орацио Альфани (1510–1583), первый руководитель академии в Перуджи (1573), был маньерист рафаэлевского направления. Известным умбрийским мастером второй половины столетия стал Федерико Бароччио из Урбино (1526–1612), которого огласили на весь свет еще Бальоне и Беллори, а в недавнее время Шмарсов основательно изучил и прославил его как представителя живописи барокко и посредника между Микеланджело и Рубенсом. Св. Себастьян в соборе в Урбино (1557) показывает, что первоначальное развитие этого художника совершилось в римской школе. Затем его озарило солнце Корреджо, как доказывает его «Мадонна ди Сан Симоне» в галерее Урбино (около 1564). Его дальнейшее развитие состояло во внутренней переработке воспринятых от Корреджио влияний, барочные стороны которого «Снятия с креста» Бароччи в соборе в Перуджи (1569) уже явственно подверглись дальнейшей переработке, а сияющая светотень и грациозные ракурсы великого пармского мастера он изумительно усвоил в своих главных и более поздних произведениях. Почти все галереи Европы обладают картинами этого мастера. Следует отметить «Мадонну дель Пополо» (1579) в Уффици с ее восхитительными детскими сценами, величественное, сияющее красками и рисунком «Положение во Гроб» в Санта Кроче в Синигалы (1582), поразительное, охваченное экстазом «Искушение св. Франциска» в Сан Франческо в Урбино и монументальное по композиции и проникнутое ясным светом и мягким чувством «Введение во Храм» в Санта Мария ин Валличелла в Риме. Его жизненное представление экстатических подъемов и состояний видения часто действительно приковывает нас к себе. В общем, вследствие несамостоятельности, преднамеренности и поверхностности его богатого прикрасами языка форм и напоенного розоватым светом колорита мы все же причисляем его к тем мастерам, искусство которых мы называем не стилем, а манерой. Художественной личностью он, однако, несомненно был.



Рис. 33. «Мадонна ди Сан Симоне»



Рис. 34. «Мадонна дель Пополо» (1579)

5. Новый виток развития Рима

Рим, вечно юный, вечно восприимчивый город на Тибре, благодаря живописи Микеланджело и Рафаэля, снова стал местом паломничества для молодых живописцев всего света. О собственной живописной школе Микеланджело, который все свои фрески исполнял всегда один, конечно, не может быть и речи. Все же должно назвать двух значительных художников, как представителей его круга. Важнейший — венецианец Себастьяно Лучиани, прозванный Себастьяно дель Пьомбо (около 1485–1547), о котором новый труд выпустил Акиарди. Мы встречаем его в Венеции в качестве превосходного ученика Беллини и Джорджоне. Но он оставил Венецию, чтобы в Риме примкнуть сначала (в 1511 г.) к Рафаэлю, а вскоре исключительно к Микеланджело. Его ранние римские работы в Фарнезине выдают венецианца, но уже неуверенного в самом себе. Влияние Рафаэля показывают особенно некоторые его прекрасные поясные портреты, прежде считавшиеся рафаэлевскими, а теперь большинством знатоков признаваемые за лучшие работы самого Себастьяно. К числу их относятся такие великолепные портреты, как «Прекрасная римлянка» Берлинского музея, так называемая «Форнарина» в Уффици, «Скрипач» в собрании барона Альфонса Ротшильда в Париже и «Юноша в шубе» в собрании князя Черторыйского в Кракове. Во главе работ Себастьяно, возникших в русле микеланджеловского направления, стоит великолепная, с легким венецианским оттенком «Пьета» в музее Витербо, задуманная в полном единстве с пейзажем, затем «Снятие с Креста» в С.-Петербурге, задуманное в совершенно иной композиции, но внутренне ей родственное, а выше всех — выразительное, но лишенное все же внутреннего единства «Воскрешение Лазаря» (1519) Лондонской галереи. В противоположность ему мощное «Мучение св. Агаты» (1520) в палаццо Питти больше

напоминает учеников Рафаэля вроде Джулио Романо. Поразительны в своем роде «Бичевание Христа» (по рисунку Микеланджело) в Сан Пьетро ин Монторио в Риме, «Христос в преддверии ада» и «Несение креста» в Мадриде. Наконец, позднейшую величавую портретную живопись Себастьяно представляют его спокойный и пронизательный Адриан VI в Неапольском музее, портрет дамы в собрании Хульчинского в Берлине, «Рыцарь» в музее Императора Фридриха в Берлине, и в особенности его портрет Андреа Дориа в палаццо Дориа в Риме, полный выражения непреклонности. Такое смешанное искусство, как у Себастьяно, могло, конечно, создать отдельные великолепные произведения, но не могло дать наследия.



Рис. 35. «Воскрешение Лазаря» (1519)

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

Из числа учеников Рафаэля и сотрудников его по мастерской мы уже познакомились с Франческо Пенни, прозванным «иль Фатторе» (1488–1540), и Джулио Пиппи, или Романо (1492–1546). Мы не будем возвращаться к их участию в исполнении позднейших серий фресок Рафаэля. Из числа картин, выполненных масляными красками и продававшихся, как мы полагаем вместе с Дольмайром, за картины Рафаэля, Пенни, более простой и более похожий на Рафаэля художник написал Мадонну дель Импанната в палаццо Питти, «Посещение Богоматерью св. Елизаветы» Мадридской галереи и большое «Коронование Богоматери» Ватиканского собрания, а Джулио Романо, мастер более самостоятельный, предпочитавший резкие формы, красноватые телесные тона и дымчатые тени, выполнил знаменитую «Жемчужину» Мадридской галереи, большого Архангела Михаила, св.

Маргариту и Иоанну Аррагонскую в Лувре. Самостоятельную деятельность Пенни можно опустить. Джулио Романо, которому еще граф д'Арко посвятил книгу, повел свое искусство к новым победам сначала в Риме после смерти Рафаэля, а затем в Северной Италии, и к большей самостоятельности, после того как Федерико Гонзага призвал его в 1524 г. в Мантую. Из его станковых картин «Избиение камнями св. Стефана» в Сан Стефано в Генуе стоит еще на высоте римской исторической живописи, а его «Мадонна с кошкой» в Неапольском музее уклоняется уже в сторону религиозного жанра такого порядка, как известная «Мадонна с тазом» Дрезденской галереи. Важнее деятельность Джулио в Мантуе. Фрески на сюжеты из троянской войны в герцогском замке обнаруживают его близкое отношение к археологическим работам этого времени. Смелым новатором в стиле барокко он является в последнем из расписанных им зал палаццо дель Тэ (1532–1534), плафон и стены которого без обрамления и перерыва покрыты одной большой, поразительно реалистической картиной «Падения гигантов», выполненной, впрочем, его учеником Ринальдо Мантовано. Положение Романо в среде преемников Рафаэля определяется его стремлением слить археологическое, реалистическое и барочное течения воедино.



Рис. 36. Картиной «Падения гигантов»

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

В связи с Микеланджело развивался в главного представителя фасадной живописи Полидоро да Караваджо (1495–1543). Распространенная в Риме Перуцци, эта живопись исполнялась или фреской, или «граффито» (т. е. выскабливанием белого рисунка на темном фоне, покрывающем штукатурку). Его росписи фасадов мы знаем только по гравюрам; из росписей Полидоро внутри помещений сохранились в Сан Сильвестро на Монте Кавалло два удостоверенных Вазари коричневых горных пейзажа с изображениями из жизни св. Екатерины и св. Магдалины, выполненные им с Матурино, его другом. Об этих самых ранних, возникших ранее 1527 г. церковных пейзажах я подробно говорил в другом месте. Они начинают собою новый развивающийся род пейзажей.

Более позднее поколение художников, воспринимавшее искусство Микеланджело и Рафаэля лишь из вторых рук, непомерно гордилось в самом Риме своими картинами, умело и ловко задуманными, в которых без рассуждений пользовалось унаследованными формами. Главные представители этого направления были — Таддео Цуккари (ум. в 1566 г.) и его брат и ученик Федерико Цуккари (ум. в 1609 г.) из Сант Анджело в Вадо, близ Урбино, а главными произведениями их являются фрески из истории семейства Фарнезе в Капрароле. К «Академии ди Сан Лука» в Риме Федерико стоял в самом близком отношении. При ее преобразовании (в 1505 г.) он стал ее первым «представителем». Новое «академическое» столетие получило свое начало.

6. Уникальные итальянские направления

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



Рис. 37. «Парнас» Рафаэля



Рис. 38. «Галатhea» Рафаэля

Искусство Верхней Италии — Предварительные замечания

1. Вступительное слово

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

1. Развитие зодчества в Верхней Италии

Самый старший из числа выдающихся среднеитальянских зодчих — Микеле Санмикели (1484–1559) из Вероны, развился в Риме в тесном единении с Браманте и перенес в верхнюю Италию сильный, выразительный стиль высокого ренессанса последнего времени этого мастера, а в Вероне самостоятельно подверг его дальнейшему развитию под непосредственным влиянием сохранившихся там древнеримских построек. От неоконченной наружной отделки веронского амфитеатра он полагал возможным заимствовать пилястры в рустик, с Porta Боргари он взял для обрамлений полуциркульных арок спиральные колонны, арочные плоские и треугольные фронтоны, поддерживаемые полуколоннами или пилястрами. Он применил эти частности уже в богатом фасаде палаццо Бевилаква в Вероне, первый этаж которого в рустик расчленен тоскано-дорическими рустиковыми пилястрами, между тем как пышный верхний этаж исчерпывается мотивами триумфальной арки. Более спокойное впечатление производит его палаццо Каносса, несмотря на свои полуэтажи внутри двух главных этажей. Нижний этаж в рустик совершенно не имеет делящих пилястров, верхний этаж расчленен парами коринфских пилястров, а крыша представляет мощную балюстраду. Наиболее строгим и благородным является его палаццо Помпеи, имеющий один внушительный этаж с тоскано-дорическими полуколоннами над более мощным нижним этажом в рустик. Ворота Вероны Санмикели также обратил в характерные художественные строения. В области же церковного зодчества он присоединил к своим ранним среднеитальянским церквям центрального типа в Монтефиасконе еще спокойную по внутренней законченности церковь Мадонна ди Кампанья близ самой Вероны. Снаружи она представляется круглым зданием с огибающей ее колоннадой из 28 дорических колонн, а внутри восьмиугольником, расчлененным нишами, обрамленными коринфскими пилястрами. Его прекраснейшие постройки соединяют силу и ясность со спокойным величием.

Только двумя годами моложе Санмикели был Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486–1570; книга о нем написана Л. Питтони), флорентинец по рождению, в качестве скульптора и архитектора работавший в средней Италии, пока не переселился в 1527 г. в Венецию, которая его приняла блистательным образом. Из его венецианских церковных построек скучная внутренняя отделка Сан Франческо делла Винья (1534) показывает шаг назад сравнительно с Сан Марчелло (1519) в Риме. Лучшее впечатление производит уже внутренний вид его пятинефной зальной церкви с куполом «Сан Джорджо деи Гречи», если снять мысленно греческий иконостас. Трехэтажный фасад ее возвращается, без сомнения, к мелким мотивам фасадов кватроченто.



Рис. 39. Сан Джорджо деи Гречи

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

Вместе с архитекторами, которые родились уже в блеске XVI столетия, и в верхней Италии началось новое понимание форм, однако и здесь, как в Риме, не сразу перешедшее в барокко, а давшее промежуточные формы, которые именно здесь могут быть названы «поздним ренессансом». Оно было выражено одновременно двумя значительными зодчими примкнувшими к нему, Галеаццо Алесси и Андреа Палладио, но, совершенно различным,

почти противоположным образом.

Галеаццо Алесси из Перуджи (1512–1572) развился в Риме под влиянием Микеланджело. О ранних и поздних его произведениях в Умбрии и Болонье собрал сведения Гурлитт. Мы остановимся на его главных постройках в Генуе и Милане, возникших после 1550 г. Генуя обязана ему не только своими старыми портовыми зданиями и их суровыми на вид воротами, с обращенными наружу дорическими колоннами в рустикку, но также своей знаменитой, зарисованной и изданной еще Рубенсом «Новой улицей» (Страда нуова, ныне улица Гарибальди), ряд дворцов которой стал образцовым для генуэзских жилых построек. Алесси удивительно умел приспособлять свои генуэзские городские и сельские дома к подъемам почвы, требовавшим устройства лестниц и террас, но из римского раннего барокко он применял только то, что отвечало вкусам делового, веселого приморского города. На главной улице он располагал дома один против другого таким образом, что из переднего портика одного был виден портик другого. Во дворах и галереях колонны еще представляют римские столбы. Фасады двух главных этажей, над которыми возвышаются более низкие полуэтажи (мезонины — *mezzanini*), расчленяются еще по общему правилу пилястрами или полуколоннами двух ордеров. Главная прелесть состоит в новом способе расположения и образования грациозных портиков, часто тесных колончатых дворов, удобных лестниц и просторных парадных зал, приспособленных к новым потребностям. Отдельным формам Алесси еще недостает внушительности, производимой барокко, хотя по многим прихотливо изобретенным частностям, рядом с которыми попадаются и старые меандровые или волнистые ленты, можно, однако, и в них проследить начальные шаги барокко. При этом оконные фронтоны с изломом сами собой подразумеваются.

Главные дома Алесси на «Новой улице» впоследствии были отчасти перестроены. Палаццо Кательди Карега, который достраивал Кастелли, представляет еще изящное расчленение посредством мраморных пилястров. В палаццо Спинола оно, подвергшись впоследствии изменению, превратилось уже в расписную декорацию. На трехэтажном палаццо Леркари, средняя часть которого скрывается за грациозным двором с колончатыми аркадами, боковые флигеля над грановитым в рустикку нижним этажом превращаются почти в открытые лоджии с колоннами, которым соответствует более низкая средняя лоджия перед двором. Палаццо Камбиазо, однако, впервые расчленено только близко друг к другу помещенными окнами. Превосходная вилла Саули, прекраснейший из его сельских домов, к сожалению, не сохранилась. Вилла Паллавичини в Пельи, близ Генуи, с барским домом, высоко стоящим на горных террасах, показывает его умение пользоваться условиями почвы, а вилла Имперали в Сан Пьер д'Арена, расположенная у подножия поднимающихся террас, показывает его со стороны садового художника, пролагающего новые пути.

2. Миланские строения, Андрил Палладио

Величественнее и свободнее, чем генуэзские городские постройки Алесси, разворачивается его палаццо Марини в Милане (1558), нынешняя ратуша. В его величественном дворе в нижнем этаже применен прием соединения парных колонн попеременно, то аркой, то простым гзымзом, принесенный Джулио Романо в Мантую и быстро распространившийся в верхней Италии, а в верхнем этаже уже взяты самые пышные и барочные мотивы. Подобным же богатством отличаются и внешние фасады этого здания, из чего несомненно вытекает, что и чрезмерно роскошный, хотя и не приведенный к полному единству, пышный фасад церкви Санта Мария близ Сан Чельсо в Милане принадлежит Алесси. Главной церковной постройкой его считается Санта Мария ди Кариньяно (1552–1588) в Генуе, для которой он, по-видимому, мог дать только план. Он отвечает плану Микеланджело для собора Св. Петра в Риме. Церковь внутри представляет очень эффектное, оживленное коринфскими пилястрами пятикупольное здание. Снаружи, ниже высоко поставленного купола, по сторонам главного фасада, господствуют четырехугольные башни и несоразмерно высокий треугольный фронтон над его средней

частью.

Следующим по возрасту был самый классический из классических зодчих третьей четверти XVI столетия, Андреа Палладио из Виченцы (1518–1580), по рождению, опять-таки, верхнеитальянец, но благодаря многократным посещениям Рима художественно развившийся в римлянина. Подражание римскому античному искусству в духе Витрувия было путеводной звездой, благодаря которой он написал «Четыре книги об архитектуре» и возводил свои сооружения. В противоположность микеланджеловскому субъективному пониманию и переработке античных форм Палладио заботился только о том, чтобы передать их в общем и в частностях верно и соответственно их внутренней закономерности; и он великолепно умел заставлять служить новым задачам свое новое, самостоятельное понимание пространства. Для достижения величественного вида сооружения у Палладио характерно его предпочтение «общего единства», охватывающего несколько этажей при посредстве высоких, проходящих через них пилястров, чем, впрочем, ранее пользовались Альберти, этот настоящий предшественник Палладио, в Сант Андреа в Мантуе, Браманте во внутренней отделке собора Св. Петра, Микеланджело в различных постройках.



Рис. 40. Дом «Базилика» Виченцы

К ранним работам Палладио (начиная с 1546 г.) принадлежит арочная двухэтажная галерея, окружающая древний городской дом «Базилику» Виченцы. В нижнем этаже аркады охвачены дорическими, в верхнем ионическими полуколоннами, несущими карниз, а сами покоятся на меньших двойных колоннах тех же ордеров, свободно стоящих и отодвинутых внутрь от делящих пилястров. Из числа всюду прославляемых частных дворцов Палладио в Виченце мощный, весь одетый рустикой палаццо Тиене, как и поздние постройки Браманте, только в главном этаже имеет отделку из пилястров. Из его дворцов, украшенных в стиле двух ордеров один над другим, палаццо Кьерегати (теперь Пинакотека) превращается в нижнем дорическом этаже в сплошную открытую галерею, а в верхнем ионическом лишь частью. Лучшим образцом его дворцов с одним величавым, коринфско-композитным ордером, является великолепный палаццо Вальмарана.

Из вилл Палладио самая известная «Ротонда» около Виченцы: на квадратном плане перекрестье с округлым средним куполом и угловыми комнатами, затем четыре одинаковых фасада с античным портиком о шести ионических колоннах перед каждым, мотив, совершенно не подходящий к стилю вилл, хотя и применявшийся столетиями и использованный самим Палладио богаче и разнообразнее в его вилле Барбаро в Мадере.

Палладиев «Олимпийский театр» в Виченце имеет важное значение как отлично удавшийся опыт возрождения античного театрального зодчества. Важнейшие церкви его, с благородным применением «общего единства», находятся в Венеции. Для церкви Сан Франческо делла Винья Сансовино он воздвиг эффектный фасад, и в то же время в Сан Джорджо Маджоре выполнил внутреннюю и наружную отделку трехнефной базилики на столбах, с куполом, с фасадом, составленным из поддерживаемых колоннами фронтонов и полуфронтонов. Но еще органичнее Палладио слил все эти мотивы в великолепной однефной с капеллами церкви Спасителя («Иль Реденторе»), хор которой обставлен колоннами. Фасад ее является образцом палладиевских в античном стиле выполненных церковных фасадов. Только полупилястры, служащие опорой для угловых пилястров, являются здесь как уступка римскому барочному стилю. Уже Гете писал о дворцах Палладио в Виченце: «Есть, действительно, нечто божественное в его архитектурных созданиях, совершенных так же, как форма у великого поэта, из вымысла и правды создающего третье бытие, нас чарующее».

3. Развитие архитектуры в Болонье, Генуе и Венеции

Кроме архитектурных созданий этих четырех главных мастеров, придавших новый вид итальянским городам XVI столетия, следует назвать еще несколько других.

Болонья, богатый и ученый университетский город, дольше, чем другие главные города, удерживала рассчитанный на эффект с близкого расстояния ранний ренессанс. Мы не должны, однако, забывать, что «великий теоретик» Себастьяно Серлио (1475–1552), направление которого в духе высокого и позднего ренессанса представляется более ясным из его сочинения об архитектуре, чем из его сохранившихся произведений, родился в Болонье, что родственник ему по духу Виньола приобрел себе имя в Болонье постройками с «барочными» чертами, вроде палаццо Бокки-Пиелла (1547), и что болонский переходный мастер Андреа Маркеше да Формиджине, хотя и начинает в духе раннего ренессанса, но уже выразительно и самостоятельно представляет стиль XVI века в таких постройках, как палаццо Фантуцци с его двумя этажами, украшенными дорическими и ионическими полуколоннами, разделанными под схему рустики. Решительнее проникнуты классическим духом высокого ренессанса Антонио Моранди, прозванный Террибилия (ум. в 1568 г.) и Бартоломмео Триаккини (1500–1565). В его палаццо Мальвецци-Медичи скучно и размеренно применены один над другим три ордера колонн, а в палаццо Рануцци верхние этажи лишены пилястров и имеют на окнах барочные раздвоенные фронтоны. Параллельно с Палладио, однако, не так последовательно, как он, развивался в Болонье во второй половине столетия живописец Пелегрини Тибальди (от 1527 г., по Болоньини, приблизительно до 1592 г.). Главная постройка его в родном городе великолепный, с раннебарочными особенностями университетский двор. В благородном классическом стиле позднего ренессанса с некоторыми барочными деталями выстроена его однефная купольная церковь Сан Феделе в Милане. Еще богаче его церковь Сан Гауденцио в Новаре. Классические церковные фасады его, однако, еще в два этажа, как у римлян, а не в один, как у Палладио.

Падуа, не менее ученая, хотя и менее промышленная университетская сестра Болоньи, получила в XVI столетии еще две большие купольные церкви, Санта Джустина и Собор, частью выстроенные местными силами. Их внешность осталась незаконченной, между тем внутри они принадлежат к самым мощным созданиям классического искусства пространственного стиля. Падуанской архитектуре дворцов указал новые пути, однако, веронский живописец, Джовани Мария Фальконетто (1458–1534), строительная деятельность которого прошла главным образом в Падуе. Его мощный колончатый портал палаццо дель Капитанио и прелестный палаццо Джустиниани, выстроенный в 1524 г. для Луиджи Корнаро, любившего широкую жизнь, являются созданиями чистого высокого ренессанса.

В Генуе, пышном, нагорном и приморском городе, где ученик Микеланджело Монторсоли руководил постройкой знаменитого палаццо Андреа Дория с его террасами,

галереями, стенами, предназначенными для живописи, действовал рядом с Алесси живописец Джованни Баттиста Кастелло, совместивший на фасадах и внутри своих построек, каковы дворцы Чентурионе (дель Подеста) и Имперiali, не только благородство общего расположения, но и пышную живописную и стукковую декорацию, барокко которой уже приближается к рококо. Но самый значительный последователь Алесси в Генуе был Рокко Лураго. Его величественно распланированный палаццо Дориа-Турси (теперь ратуша), в свое время приводившийся Буркгардтом, как пример проникающего даже в Геную одичания языка форм, уже Гурлиттом по праву был провозглашен самым мощным и несомненно самым эффектным зданием «Страда нуова». Во всяком случае, он стал образцом для тех красивых по расположению дворцовых вилл, украшенных более живописными террасами и более обширными колончатыми дворами, которые в XVII столетии выросли на почве Генуи. В церковном зодчестве Генуя также более долгое время оставалась верной колоннадам, чем какой бы то ни было другой город Италии. Даже Джакомо делла Порта выстроил здесь, в Аннунциате базилику с колоннами старого типа, а к ней примыкают такие благородные и своеобразные по расположению двойных колоннад церкви, как Сан Сиро (1576) и Мадонна делле Винье (1586).

Наконец, в Венеции, победоносной сопернице Генуи, зодчество в XVI столетии, вплоть до Якопо Сансовино совершенно не процветало. Вполне XVI столетию принадлежит Джованни да Понте (1512–1597), перекинувший через Канале-гранде мощную арку Понте Риальто, а своей тюрьмой (Carceri) давший менее суровое соответствие к Цекке Сансовино. Алессандро Витториа (1525–1608), ученик Сансовино, показавший себя в своем палаццо Бальби искусным в духе своего времени архитектором, жил до XVII столетия. Этот ряд заканчивает последний из «великих теоретиков», Виченцо Скамоцци (1552–1616), земляк и почитатель Палладио, оказавший без сомнения больше влияния сочинением «Всеобщая архитектура», чем своими постройками. Гурлитт приписывает ему великолепный сансовиновский палаццо Корнер делла Ка гранде в Венеции, Паули же вернее считает его произведением палаццо Контарини Сериньи, стоящий в зависимости от первого. Достоверно известно, что Скамоцци является строителем «Новых Прокураций», вытянутого в длину здания правительственных учреждений, продолжающего вдоль площади Святого Марка Библиотеку Сансовино и по стилю так тесно примыкающего к ней, насколько это позволяет его барочный третий этаж. Задача XVII-века искать более массивные и живописные архитектурные эффекты прослеживается и в Венеции.

Верхнеитальянская скульптура XVI века

1. Развитие ваяния в Верхней Италии

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

выражению Суиды, «ломбардский вкус в орнаменте с упрощенными формами стиля шестнадцатого столетия», была выполнена главным образом ломбардцами, Джованни Джакомо и его сыном Гульельмо делла Порта (ум. в 1577 г.). Однако вслед за Гульельмо, покинувшим Геную, чтобы поступить в Риме на службу к Микеланджело, сюда явился самый преданный ученик Микеланджело, тосканец Монторсоли и выполнил по поручению Андреа Дориа его колоссальную статую, впоследствии разрушенную, а в алтарной нише церкви Сан Маттео, кроме того, группу Пьета, между апостолами и пророками, затем полную силы фигуру Спасителя с рельефами пророков и евангелистов по сторонам. Среди скульпторов, украшавших дворец Андреа Дориа, выделился тосканец Джованни да Фьезоле, исполнивший не только прекрасный главный портал, но и два огромных и величественных камина большой залы со скульптурным декором. Таким образом, тосканская скульптура вполне завоевала и Геную.

В Милане старый ломбардский стиль проявлялся хотя и самостоятельно, но без особенного величия в изящных произведениях Агостино Бусты, прозванного Бамбайа (1480–1548). Блестящими представителями его при переходе к XVI столетию были Джованни Антонио Амадео и Кристофоро Солари или Гоббо. Главные произведения Бусты, вроде памятников Гастона де ла Фуа (1515–1522), или фамилии Бираго (после 1522 г.), к сожалению, разрушены, их части, как покашл Сант Амброджио, рассеяны по разным собраниям. Чистая по стилю надгробная фигура Гастона украшает музей Замка в Милане. В стиле Микеланджело и в духе Челлини работали в Милане также падуанцы Леоне Леони (1509–1590) и его сын Помпео Леони (ум. в 1610 г.), которым Плон посвятил отдельный труд. Мраморный надгробный памятник Джованни Джакомо Медичи в Миланском соборе является бледным подражанием Микеланджело. Более выразительна выполненная мастером сидящая бронзовая фигура Винченцо Гонзага на его памятнике в Сабийонетте. Свою главную деятельность, однако, отец и сын развили на поприще бронзовых бюстов, статуэток и медалей, которые они изготовляли не только для итальянских правителей, но также и для Карла V и Филиппа II Музей в Мадриде, Придворный музей в Вене и Виндзорский замок богаты произведениями их работы, через посредство которых старолломбардская скульптура ищет и находит соприкосновение с мировым барочным стилем в области прикладного искусства.

В Венеции рядом со стилем настоящего раннего ренессанса установили свой собственный, явно основанный на антике, не приведенный еще к внутреннему единству и преувеличенный стиль высокого ренессанса сыновья Пьетро Ломбарде, Туллио и Антонио Ломбарди, из которых Туллио работал до 1632 г. Истинный высокий ренессанс внес и в венецианскую скульптуру лишь флорентиец Якопо Сансовино. Подчиняясь свойству поставленных ей задач, скульптура Якопо в Венеции несомненно стала более поверхностной и декоративной, но еще и после 1550 г. она держалась вдали от преувеличений микеланджеловского стиля и довольно часто радуется свежей жизненностью своих фигур и их движений. К лучшим работам его принадлежат бронзовые статуи Аполлона, Меркурия, Минервы и богини Мира в нишах, затем мраморные рельефы мифологического содержания, например, рельеф с Фриксом и Геллой, находившийся на цоколе мраморной галереи (Лоджетты) подле обрушившейся колокольни Сан Марко. Великолепны также его рельефы и головки на обрамлениях бронзовой двери ризницы собора св. Марка. Из его надгробных памятников самый красивый памятник дожа Веньер в Сан Сальваторе, а на нем статуя «Упования», ничтожная по своей оригинальности, но самая известная в кругах классического направления. Более поздние колоссальные мраморные статуи Марса и Нептуна Якопо, давшие имя «Лестнице гигантов» во дворе дворца Дожей, производят впечатление пышных пластических фраз.



Рис. 41. Статуя «Упования»



Рис. 42. Лестница гигантов

Из многочисленных учеников, собравшихся около Якопо Сансовино в Венеции, которым он давал в своих более крупных предприятиях, например, в скульптурной отделке Библиотеки, дворца Дожей и Лоджетты, Данезе Каттанео из Каррары (1509–1573) является в своих портретных бюстах Бембо и Контарини собора св. Антония в Падуе менее приторным и рассчитанным, чем в своих идеальных произведениях, каковы статуи на гробнице Лоредано в Санти Джованни и Паоло в Венеции. Алессандро Витториа из Триента (1525–1608) производит более свежее и правдивое впечатление своим собственным бюстом в Сан Заккариа в Венеции, чем своими вытянутыми с манерными движениями церковными статуями, не исключая и прекрасной фигуры св. Себастьяна в Сан Сальваторе в Венеции. Наоборот, Венецию последней четверти XV столетия украсил для своего времени чистыми по стилю, хотя и рассчитанными на эффект, многочисленными мраморными и бронзовыми статуями талантливый мастер, ученик Каттанео, Джироламо Кампанья из Вероны (ум. около 1550 г.). Как религиозного мастера его показывает бронзовая группа в Сан Джордже Маджоре, представляющая Спасителя на земном шаре, поддерживаемом коленопреклоненными ангелами. Как светского мастера его характеризуют каминные фигуры Меркурия и Геракла в зале делль Колледжио дворца Дожей, а как о портретном мастере дает отличное понятие надгробная фигура дремлющего дожа Чиконья в церкви иезуитов. Джироламо Кампанья закончил также (в 1577 г.) последний из больших мраморных рельефов из жизни св. Антония в падуанской капелле святого, над которыми работали самые выдающиеся венецианские мастера с начала XVI столетия, сперва Антонио и Туллио Ломбардо, затем Якопо Сансовино, рельеф которого, представляющий воскресение мертвых, уступает подобному же рельефу Кампаньи в наглядности и естественности. В общем эти девять больших мраморных рельефов в Санто, в Падуе, принадлежат к важнейшим проявлениям повествовательной скульптуры XV и XVI столетий; только

близость бессмертных бронзовых рельефов Донателло на главном алтаре церкви заставляет их казаться холодными и пустыми, несмотря на их красоты.

Одним из самых самостоятельных верхнеитальянских скульпторов XVI столетия был, затем, Антонио Бегарелли из Модены (1479–1565), с самостоятельным пониманием натуры перенесший в область пластической красоты XVI столетия, лишенной красок, искусство пышных по разнообразной раскраске терракотовых групп Маццони, его учителя, по мнению Зигфрида Вебера. Его спокойно скомпанованное «Оплакивание тела Христа» (1544–1546) в Сан Пьетро, и отличный бюст Сигонио (1555) в Сант Агостино в Модене дают впечатление большей зрелости, чем начатый в 1524 г. патетический «Плач над телом Христа» в Сант Агостино (1531–1537) и богатое фигурами, но несколько беспомощно скомпанованное «Снятие с Креста» (1544–1547) в Сан Франческо. Влияние Корреджо, великого живописца соседней Пармы, отражается на выразительности его голов. Своими развевающимися одеждами Бегарелли, однако, предвещает уже более разметанное искусство будущего. Последователем Микеланджело в этих местах является Просперо Клементи из Реджио (1500–1584), статуи моденского замка которого уже дают поверхностные формы; однако, его лучшее произведение, надгробный памятник епископа Рангони в соборе Реджио, в величественной сидячей фигуре покойного обнаруживает еще непосредственное наблюдение и естественное чувство. Вскоре затем и скульптура верхней Италии была захвачена водоворотом нового стиля, полного движения.

Верхнеитальянская живопись XVI столетия

1. Становление верхнеитальянской живописи

Как в горных областях господствует пластическая форма, так в равнинах господствует воздушный тон и свет. Живопись верхнеитальянских равнин также расцвела красочными и световыми прелестями. Леонардо, великий изобретатель в области светотени, сам тосканец, образовал постоянную школу только в верхней Италии, а Фра Бартоломео, отец повышенного чувства красок, привел свой колорит к единству во Флоренции лишь после посещения Венеции. Именно, приведение к единству общего впечатления в духе расцвета совершилось в верхней Италии главным образом благодаря одухотворенному единству горячих красок, как у Джорджоне и Тициана, полной настроенной сияющей светотени, как у Корреджо, или путем живописи в общем тоне, как у Тинторетто, придавшей искусству кисти новую выразительность тем, что она растворила свойственный каждой вещи тон (местный тон) в световые и теневые соотношения.

Живопись местного происхождения в верхней Италии распадается в XVI веке в нашем мнении потомков на три главные области. Первая обнимает собственную Ломбардию и Пьемонт. Ко второй принадлежит Венеция со всей лежащей около нее областью. Третья простирается от Пармы и Феррары до Болоньи. Затем среднеитальянскими насаждениями являются Мантуя, принадлежащая Джулио Романо, и Генуя — Перино дель Вага. Но к концу столетия даже наиболее самостоятельные верхнеитальянские школы не могли вполне оградиться от влияний тосканской и римской манеры; как противодействие возник, прежде всего в Болонье, этот новый средний стиль XVII столетия, которому дольше всего оказывала сопротивление Венеция.

В Милане, всей Ломбардии и Пьемонте туземные школы отличались резкостью и сухостью еще долгое время в XVI столетии, если не шли за Браманте и Леонардо. Упомянутый уже Бартоломмео Суарди (с 1468 почти до 1536 г.), прозванный Брамантино, главный ученик Леонардо, как показали Суида и Фриццони, начал с серой резкости Бутиноне, позже попал в светлый круг Леонардо, но все-таки, всегда оставаясь настоящим ломбардцем, оказал сильное влияние на дальнейшее развитие живописи этих местностей. Настоящим властителем оставался все же Леонардо, образовавший ряд учеников уже в своей

первой миланской мастерской, которую он, как мы настаиваем вопреки Эррера, при случае называл «Академией». Произведения этих более молодых художников смешивались с его собственными, в период недостаточной критики. От его раннего любимого ученика Андреа Салаи (Салаино), которую Вазари называет только его «буршем» (creato), и от его главного позднего любимца, Франческо Мельци, упоминаемого Ломатто лишь как миниатюриста, не сохранилось достоверных картин. Вполне под его влияние попал временно Амброджио Преда или де'Предис, которому мы приписываем вместе с Зейдлицем и другими «Мадонну Литта» в Эрмитаже в С.-Петербурге и «Вознесение Господне» Берлинского музея.

Настоящими учениками первого миланского времени Леонардо являются Антонио Больтраффио (1467–1516) и Марко д'Оджонно (1470–1530). Только их Вазари и называет учениками (discipoli) мастера. Больтраффио, основательно изученный Каротти, обнаруживает в своей ранней берлинской Мадонне еще отголоски Боргоньоне, хотя и примыкает к Леонардо. Лишь внешним образом примыкают к Леонардо его старательно выписанные, блистающие слиянием красок Мадонны в Будапештской галерее, в Дворцовом музее и в собрании Польди-Пеццоли в Милане. Его самостоятельное дальнейшее развитие, в котором при всем чувстве красоты дело не обходилось без промахов и жесткости в языке форм и красок, говорит за себя, в его Богоматери со святыми и ктиторами в Лувре, в женственной Мадонне лондонской Национальной галереи и в его фресковой Мадонне с ктиторм в Сант Онофрио в Риме. Главная сила его проявилась во вновь расцветшем искусстве украшать комнаты станковыми картинами.



Рис. 43. «Падение Люцифера»

Подпись Марка д'Оджонно носят «Падение Люцифера» в Брере, при всей своей силе

сухо написанное, и полный выражения алтарь в собрании Креспи в Милане; Вазари упоминает его фрески из Санта Мария делла Паче, хранящиеся в Брере. Характерны его, лишенные гибкости, костлявые руки, зигзаги в складках одежд, густые тени и резкие света. Сливающая краски моделировка и нежное «сфумато» Леонардо у него также отсутствуют.

Настоящим своим учеником позднего времени Леонардо сам называет Джампетрино, собственно Джованни Пьетро Риццо. Ему приписывают прежде всего ряд сухих по рисунку и темных по краскам, но овеянных прелестью покорной улыбки женских поясных фигур, например Магдалины в Брере и в Замковом музее, затем Флоры в палаццо Борromeо в Милане. Морелли присоединяет к ним еще «Коломбину» Эрмитажа в Петербурге, а Паули Магдалину доктора Люрмана в Бремене.

Истинным учеником Леонардо Ломаццо называет также и Чезаре да Сесто (около 1480–1520), несомненно много раз менявшего Милан на Рим, где на него оказывал влияние Рафаэль. Полным настроением, роскошным по краскам главным произведением его леонардовского направления является Крещение в собрании герцога Скотти, а лучшим произведением рафаэлевской манеры считается его алтарь из шести частей герцога Мельци в Милане.

Однако три самых значительных мастера времени расцвета, выросших в самостоятельные величины при свете Брамантино и Леонардо, были Андреа Солари (Соларио), Бернардино Луини и Гауденцио Феррари, уроженцы старой Ломбардии.

Андреа Солари (от 1440 и позже 1515 г.) младший брат скульптора Кристофоро Солари, после Леонардо стал самым важным мастером новой старательной, слитной манеры письма. Хотя он и работал, начиная с 1490 г., несколько лет в Венеции, а с 1507 г. во Франции, но все же постоянно возвращался в Милан. Венецианским кажется его строгий по краскам портрет сенатора лондонской Национальной галереи. В написанном в 1499 г. для Сан Пьетро в Мурано алтарике Бреры чувствуется Леонардо. В полной зависимости от Леонардо, с блеском, плотностью и sfumato его живописи выполнены великолепный мужской портрет Андреа с пейзажным фоном Лондонской галереи (1505), его собственный портрет, Голова Иоанна Крестителя (1507) и «Мадонна с зеленой подушкой» в Лувре. Но наиболее непосредственное впечатление производят его «Отдых на пути в Египет» (1515) и его потрясающая, источающая капли крови и слез поясная фигура страждущего Христа в галерее Польди в Милане.

Очень обширную и самую счастливую деятельность в области великого церковного искусства развили Бернардино Луини (приблизительно 1475–1531 или 1532 гг.) из Луино и Гауденцио (Винчи) Феррари (1481–1546) из Вальдуджии. Первого изучали Брун, Фриццони, Бельтрами и другие, а второго — Коломбо, Эдита Гальсей, Паули, Фриццони, Марацца и Малагуцци. В своих ранних фресках Луини явно примыкает к полусвязанному стилю Боргоньоне. Таковы: «Поклонение волхвов» в Сан Пьетро около Луино, снятые со стен виллы Пелукка близ Монцы религиозные и мифологические фрески, из которых достойны упоминания «Кузница Вулкана» в Лувре и знаменитое «Положение во гроб св. Екатерины парящими ангелами» в Брере. Таковы и его ранние станковые картины, например «Положение во гроб Христа» в Санта Мария делла Пассионе в Милане, неправильно заподозренные Вильямсоном. Что он в среднем возрасте (1510–1520), рядом с Брамантино, стремился теснее примкнуть к зрелому искусству Леонардо, показывают его фрески из Санта Мария делла Паче в Брере, а также многочисленные станковые картины, как-то: «Христос среди учителей» лондонской Национальной галереи, «Тщеславие и Скромность» барона Эдмонда Ротшильда в Париже, «Ангел с Товием» в Амброзиане и прекрасная «Мадонна в беседке из роз» в Брере. Эти картины со спокойной, гармоничной красотой линий и красок передают, впрочем, язык форм и манеру письма Леонардо только в общем и слабо. В последние годы своей жизни, не забывая никогда Леонардо, Луини развивал свой собственный стиль, не сроднившийся с его личными переживаниями, но отличавшийся свободой и чистотой форм, светлой гармонией красок и приятным выражением; таким он является нам в своих прославленных фресках церкви паломников в Саронно и в Санта Мария

дельи Анджели в Лугано, а также во фресковой Мадонне (1521) в Брере, в мощной фресковой картине «Христос в терновом венце» (1522) в Амброзиане, и особенно ярко в своих, трех алтарных картинах (1526) в соборе города Комо.



Рис. 44. «Положение во гроб Христа»

2. Творчество Гауденцио Феррари

Сильнее, ярче, с большей любовью к правде явился пьемонтец Гауденцио Феррари, получивший свое первоначальное обучение в Верчелли у Макрино д'Альба, с которым нас ближе познакомил Флерес. В Милане, попавши благодаря Брамантино и Луини в леонардовское течение, он, по старому воззрению, вновь принятому Паули против Морелли, изучает также произведения Перуджино. В конце концов он развился в мастера, умеющего рассказывать с полной силой и преклонением пред чистой красотой, в произведениях которого угловатое и совершенное, резкое и нежное, светотень и радостная игра красок встречаются рядом, иногда почти в несглаженном виде. Начиная с 1507 г. он писал на Святой горе близ Варалло. Какое умбрийски невинное и благостное впечатление производят здесь картины из детства Спасителя в Санта Мария делле Грации! Как свежа и естественна его серия Страстей Господних 1513 г. с Распятием посередине! Сколько мощи в его Кальварии 1523 г., похожей на панораму из терракотовых фигур, дополненную фреской! Но к самым величественным созданиям Гауденцио принадлежат фрески из жизни Марии и Магдалины в Сан Кристофоро (1532–1538) в Верчелли, а самое великолепное Славословие ангелов в куполе Санта Мария деи Мираколи в Саронно, дышащее силой и жизнью и исполненное бесконечного ликования. Оно является первой цельной купольной росписью этой школы. Кроме того, его последние фрески, Бичевание и Распятие 1542 г. в Санта Мария

делле Грание в Милане, свидетельствуют, что он непрерывно стремился к великому и святому. Его станковые картины — почти исключительно запрестольные образа. Прелестная, поклоняющаяся своему младенцу Мадонна 1511 г. в главной церкви Ароны навеяна картиною Перуджино Лондонской галереи, тогда находившеюся в Чертозе в Павии. Большой алтарь 1515 г. в Сан Гауденцио в Новаре лишь наполовину проникнут умбрийской нежностью. Высшую силу его показывает напоенный светом алтарь в Сан Кристофоро в Верчелли. Пинакотека в Турине и Брера в Милане также богаты произведениями его сильной и нежной руки.

Для хода развития Луини и Гауденцио примечательно то, что они, ранее, чем осенил их дух Леонардо, разделявали околичности своих картин настоящим золотом или же рельефной стуковой накладкой. Их преемники, однако, как сын Луини Аврелио (ум. в 1593 г.) и ученик Гауденцио Бернардино Ланини (ум. около 1578 г.), уронили ломбардскую школу до маньеризма, игравшего всеми приемами живописи времени упадка.

В Генуе, где Пьерфранческо Сакки из Павии перенес щеголеватый реализм XV столетия (Алтарь трех святых 1426 г. в Санта Мария ди Кастелло) в чинквеченто, возник теперь в лице Луки Камбиазо (1527–1585, по Сопрани) своеобразный, сильный мастер, говорящий естественным языком форм, наблюдающий широкие проявления света и тени. Уже большое «Положение во гроб» в Санта Мария ди Кариньяно и собственный портрет в палаццо Спинола в Генуе, представляющий его пишущим портрет отца, ставят его в ряд значительных мастеров.

Напереходе к ломбардскому искусству XVII столетия, показавшему стремление к целям еще более величественным, и все же лишенному вдохновения, в Милане стоят Прокаччини, родоначальник которых болонец Эрколе Прокаччини Старший (1520–1591), принадлежал еще вполне XVI столетию.

3. Венецианская живопись

В Венеции живопись высокого ренессанса раскрывала богатейшую красоту свою, форм и роскошь своих сочных красок. Если ее формы, предпочитая не мускулы, а цветущее тело, иногда лишены анатомической правильности флорентийского искусства, то все же они всегда в прекрасных линиях возникают из омывающих их волн красок. Венецианская живопись обычно меньше заботилась об изображении действий, выражающихся в движениях, чем о передаче прекрасного, уверенного в себе человеческого существа. Ее религиозные картины — небесное блаженство в виде чистейшего земного счастья. Ее светские картины, окрыляемые поэзией, открывают нам новые миры чувственной и волшебной-сверхчувственной жизни. Однако ее полные жизни портреты, увековечивающие ее денежную и умственную аристократию, дополняются идеальными портретами или полупортретами, как их назвал Шеффер, которые стремятся только к возвеличению человеческой красоты в горячих красках.

Истинными пионерами были поздние ученики Джованни Беллини. Впереди всех шел Джорджоне из Кастельфранко (1478–1510), умерший молодым, огненный мастер, в руках которого живопись осознала наиболее свойственные ей задачи. Именно он облакал свои картины тем нежным, мечтательным, лирически-волшебным настроением, которое в буквальном смысле разлито в воздухе Венеции. Именно он заботился прежде всего о спокойном красочном впечатлении картины. Именно он соединял свои прекрасные пейзажи с изображенными происшествиями в неразрывное целое; и ему удавалось также наиболее чувственную красоту одушевлять с веянием самого чистого целомудрия. Новые работы о Джорджоне Конти, Моннере де Виллара, Бёна, в особенности Кука и Людвигу Юсти, существенным образом расширили наши сведения о его жизни и произведениях. Если Кроу и Кавальказелле признавали за собственноручные произведения только 11 картин, Морелли только 19, Беренсон только 17, а Шмидт после 1908 г. только 7, то Кук (в 1900 г.) назвал их 67, из которых 45 он признал, безусловно, собственноручными. Юсти, однако, ставит в более

или менее близкое отношение к Джорджоне 90 картин, но лишь 32 из них считает безусловно подлинными. Если исключить находящиеся под легким вопросительным знаком, то останется не более 25. Юсти в особенности наглядно очертил развитие Джорджоне из незрелого, но лирически-мягкого ученика Беллини, мастера XV столетия, в художника полных форм XVI столетия, живописной светотени и свободного движения, которое он приписал непосредственным флорентийским влияниям. Прославленные фрески Джорджоне на наружной стене торгового немецкого дома в Венеции уже в XVI веке стали жертвой влажного морского воздуха. Сохранились только его станковые картины. В техническом отношении Джорджоне поднялся выше беллиниевских приемов твердого сплава красок и достиг большей свободы и широты, — это показывает его ранний, тонко написанный портрет юноши в Берлинской галерее, по сравнению с которым более поздний юношеский портрет в Будапеште написан шире, плавнее и более выразителен по жестам рук, а также его раннее «Поклонение волхвов» Лондонской галереи при сравнении с широко написанным горячими красками «Сельским праздником» Лувра. Собственно говоря, четырех достоверных картин Джорджоне достаточно, чтобы показать нам его во всю величину и во всей разносторонности. Сидящая на высоком троне перед прекрасным пейзажем Мадонна со святым рыцарем Либерале и св. Франциском в соборе представляет запрестольный образ с изумительной простой задушевностью религиозного чувства. Две сказочно прекрасных картины в палаццо Джованелли в Венеции и в Придворном музее в Вене, с содержанием, как показал Викгоф, из римских героических поэм, производят впечатление прекрасных, как сновидения, пейзажей, в которых человеческие фигуры сопоставлены с такой полнотой настроения, что почти не нужно искать объяснений их действий. Относительно венской картины известно, что Себастьяно дель Пьомбо закончил ее после преждевременной смерти Джорджоне. Наконец, его Спящая Венера в Дрездене, ставшая образцом всех подобных более поздних изображений, лежит среди роскошного пейзажа, оконченного Тицианом, и представляет совершенно не одетую женщину с полным жизни нежным телом и идеальными чертами лица, дышащими целомудренным чувством.



Рис. 45. «Поклонение волхвов» Лондонской галереи

К несомненным произведениям Джорджоне более раннего времени мы причисляем не только прекрасную Юдифь в Петербурге, стоящую, опираясь на меч, в строгой позе, но и всю Алендальскую группу картин, названную так Юсти по картине «Поклонение волхвов» лорда Алендаля, замечательной по глубокому настроению. К этой группе принадлежат: самое «Поклонение волхвов» и так называемая «Тронная сцена» лондонской Национальной галереи, две картины из истории Моисея и Соломона в Уффици и Святое Семейство в собрании Бенсона в Лондоне. Тихая Мадонна со святыми Антонием и Рохом в Мадриде также еще близко стоит к ранним картинам мастера. Только младенец Христос и св. Рох более изменены в движениях. Из поздних картин мастера дрезденская Венера и олимпийски-идиллический «Сельский концерт» в Лувре уже были упомянуты. На почве этого концерта стоит «Прелюбодейная жена» Корпоративной галереи в Глазго и Мадонна со святыми (полуфигуры) в Лувре. Больше всего движения в Суде Соломона в Кингстон-Лэсси. Обе указанные последние картины, несмотря на некоторые сомнения, можно зачислить за Джорджоне. Из тех же картин, которые приписываются то Джорджоне, то Тициану в юности, как то: прекрасную с поясными фигурами картину в палаццо Питти, духовных лиц, занимающихся музыкой, мы могли бы оставить мастеру Кастельфранко. Все вещи Джорджоне проникают в нашу душу, точно музыка.



Рис. 46. «Тронная сцена» лондонской Национальной галереи

4. Работы Пальма Веккио

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

скромно одетые, одиночные поясные фигуры, например в Брере, в Милане, в Венской и Берлинской галереях. Через все портреты Пальмы можно проследить переход от пышной роскоши форм и красок его среднего периода к переливчатому, сияющему тону его позднего времени.

5. Живопись Тициана

Самой мощной художественной личностью между учениками Беллини был Тициано Вечеллио из Кадоре, родившийся, по-видимому, не в 1477 г., а позже, по Куку лишь в 1489 г., и умерший в 1576 г. в Венеции. Общие обзоры его деятельности дали Кроу и Кавальказелле, Филипс, Гронау и Фишель. Если он дожил не до 99 лет, а только до 87, то его творчество становится понятнее в своем развитии.

Тициан принадлежит к величайшим из великих. Он сливал в неразрывном единстве реальное и идеальное, формы и жгучие краски. Он одинаково был доступен лирике и драме, сказочной грезе и мощным действиям. Настроенный по земному и светски, он выразил свое наивысшее начало, быть может, в области портрета и в соединении роскошных пейзажей с чистой человеческой красотой. Тем не менее и свои религиозные образы, составляющие, как бы то ни было, половину его произведений, он оживил чистой, горячей человечностью и возвышенной, нежной божественностью. Он постиг все тайны живописи, как ни один живописец до него, и живописцы всех последующих времен проходили школу у него. Даже его художественное развитие стало образцовым. Его позднейшие произведения отличаются от более ранних усилением в них мотивов телесных движений и огромной свободой письма. От совершенства светящегося, слитного колорита они постепенно перешли к той свободе и широте исполнения и к той сложной по тонам, но единой по колориту светотени, которые прокладывали путь новой манере живописно видеть и писать.

Наиболее ранние сохранившиеся произведения Тициана похожи на произведения Джорджоне, привлечшего его в 1508 г. в качестве сотрудника для украшения немецкого торгового дома в Венеции. Опираясь на старинные свидетельства, мы считаем доказанным, что такие великолепно исполненные в духе Джорджоне произведения, как прелестная «Цыганская Мадонна» Венской галереи, строгий женский портрет галереи Креспи в Милане, представляют юношеские произведения Тициана.

Большого оживления драмы Тициан достиг, когда в 1511 г. в Падуе получил задачу написать фреской некоторые чудеса св. Антония в школе этого святого. Что Тициан попал в Венецию после 1512 г. под влияние Пальмы, которого, конечно, он быстро перерос, показывают некоторые картины «Святого собеседования» продольного размера, употребительного у Пальмы, хранящиеся в Мадридской, Дрезденской и Лондонской галереях, а также примыкающая к ним «Мадонна с вишнями» Венской галереи. Затем следуют две самые призрачно-прекрасные светские картины: «Три возраста жизни» Бриджватерской галереи в Лондоне и всемирно известная под названием «Небесная и земная любовь» картина галереи Боргезе в Риме, сюжет которой вместе с Викгоффом можно объяснить, как «Увещание Медеи Венерой полюбить Язона», хотя это и не вполне соответствует настроению. Нагая и одетая женщины сидят на краю колодца. Между ними амур, играя правой рукой в воде, перегибается через край. С мастерской широтой написано цветущее тело нагой женщины, пышные одежды одетой, горящий, дающий картине настроение пейзаж позади них. С недавнего времени вместе с Авенариусом эту картину обыкновенно называют «Призыв к любви».



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

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



Рис. 48. «Динария Кесаря» Дрезденской галереи

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

Алтарные образы Тициана характеризуют это изменение на разных его ступенях. Таковы, сидящий на троне св. Марк (1504) в Санта Мария делла Салюте и величественное, проникнутое бурным движением, изумительно сочное по краскам «Успение Богородицы» (1518) в Академии, затем скомпанованная уже в свободном равновесии, богатая портретами «Мадонна семейства Пезаро» (1526) во Фрари в Венеции, более выдержанное в тоне Успение Богоматери (1540) в соборе в Вероне, окутанный уже атмосферной дымкой распятый Христос (1561) в Пинакотеке в Анконе, рассчитанная всецело на эффекты искусственного света картина «Мучения св. Лаврентия» (1565) в церкви иезуитов в Венеции и, наконец, почти импрессионистское «Венчание Христа терновым венцом» (1570) в Мюнхенской Пинакотеке. То же самое развитие обнаруживают и пышные, избыточные нагим телом мифологические картины Тициана, начиная с «Вакханалии» Мадридского музея (1520), замечательной своим сильным движением, «Вакха» Лондонской галереи (1523) и кончая более выдержанными в тоне «Данаей» в Неаполе (1545), Мадриде и Петербурге, «Дианой» (1559) Бриджватерской галереи в Лондоне и роскошным пейзажем Лувра (около 1650), на котором Юпитер в виде сатира приближается к Антиопе. Большинство покоящихся Венер Тициана, образцом для которых послужила Дрезденская Венера Джорджоне, являются, очевидно, портретами или полупортретами. Нагая «Венера» в трибуне Уффици, одна из прекраснейших картин в мире, изображает герцогиню Элеонору Урбинскую со служанками на заднем плане, занятыми около сундука с платьями. У ног Венеры играет на органе молодой человек, поглядывающий на нее. У ног второй Венеры в Уффици лает модная собачка. К ним примыкают и стоящие полунагие по пояс женские фигуры Тициана, как-то: в стиле Пальмы, написанная «Флора» в Уффици, «Туалет» Лувра и «Тщеславие» Мюнхенской Пинакотеки, равно как и «Венера в мехах», перед которой амур держит зеркало (около 1565), в Петербургском Эрмитаже. Настоящей Венерой является «Анадиомена Апеллеса» в Бриджватерской галерее, в Лондоне. Из портретов Тициана женские, кроме восхитительного детского портрета Клариссы Строцци и портретов его собственной дочери Лавинии в Берлинской и Дрезденской галереях, по жизненности и одухотворенности не могут идти в сравнение с мужскими, соединяющими в высшей степени острую передачу характера с благородной осанкой и чрезвычайно живописным исполнением. Как под его руками мужской погрудный портрет вырастает в портрет во весь рост, показывает их непрерывный ряд: чрезвычайно живой поясной портрет юноши с левой рукой в перчатке (около 1518) в Лувре, портрет по колени Федерико Гонзага (около 1523) в Мадридском музее и там же портрет во весь рост императора Карла V (1533) с большой собакой. К наиболее зрелым портретам Тициана принадлежат затем портреты до колен «англичанина;» в палатце Питти, Якопо Страда в Венской галерее и портрет во весь рост императора Карла V (1548), который сидит на террасе с обширным видом, в Мюнхенской Пинакотеке; иные портреты непосредственно становились историческими картинами: такова исполненная движения, глубокая по замыслу группа папы Павла III с его наследниками в Неаполе, а в Мадриде мощное изображение генерала дель Васто, говорящего к войскам, и поразительный конный портрет 1548 г., представляющий Карла V после победоносного сражения при Мюльберге. Тициан в этом портрете становится творцом современного конного портрета. Он указал новые пути всей портретной живописи. Веласкес, Рубенс и Антонис ван Дик должны были идти по его следам.

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

6. Творчество Маркони и Кариани

Более слабыми учениками Беллини, перешедшими к Пальма, были Рокко Маркони и Джованни Бузи Кариани из Бергамо (около 1480–3541;). Достоверные картины второго не позволяют вместе с Морелли приписывать ему некоторые наиболее талантливые венецианские портреты этого времени. Более важным учеником Беллини, перешедшим к Джорджоне, был упомянутый уже Себастьяно Лучиани (1485–1547; о нем писали Бенкард и Акьярди), которого мы уже знаем среди друзей Микеланджело в Риме под именем Себастьяно дель Пьомбо. Здесь мы можем иметь дело только с его венецианским юношеским временем (до 1511 г.). В основе «Плача над телом Христа» с его подписью, лежит картина Чима да Конельяно, товарища его по школе у Беллини, но из этого вовсе не вытекает необходимости приписывать ему другие картины из мастерской Беллини, похожие на его. Более правильно судить о его венецианском раннем времени можно прежде всего по его знаменитому «Святому собеседованию» в Сан-Джованни Кризостомо в Венеции (около 1509), хотя и примыкающему к Джорджоне, но дышащему свободной, совершенной и нежной красотой золотого века. Три жены налево принадлежат к прекраснейшим женским образам, известным истории искусства. В том же стиле написаны святые в Сан Бартоломмео ди Риальто, и ту же руку обнаруживают Саломея в собрании Сольтинг в Лондоне и Магдалина собрания Кука в Ричмонде.

Из школы Альвизе Виварини, представлявшей контраст школе Беллини, вышел, однако, как показал Беренсон, такой крупный мастер, как венецианец Лоренцо Лотто (с 1480 до 1556 или 1557 г.), подобно многим своим соотечественникам, искавший счастья вне своего родного города лагун. Вслед за книгой Беренсона о Лотто и Бискаро признал с полным правом во фресках и других картинах, неправильно приписанных Морелли Барбари, юношеские произведения Лотто. Достоверные юношеские произведения его, например алтари в Санта-Кристина в Треviso и в ратуше в Реканати, отличаются от произведений учеников Беллини более холодной светотенью и более наивным проявлением жизни. Между 1508 и 1512 гг. Лотто был в Риме. Неудивительно, что он воспринял и отзвуки римского языка форм, так что его Мадонна 1518 г. в Дрезденской галерее, впервые ему приписанная Фриццони, долгое время считалась картиной римской школы. Между 1513 и 1525 гг. он выполнил в Бергамо прекрасные внутренне и внешне оживленные, охваченные ярким светом и прохладной тенью алтари в Сан Бартоломмео, Сан Бернардино и Сан Спирито напоминающие скорее Корреджо, которого он не знал, чем венецианцев. Начиная с 1526 г. Лотто делил свое время между Венецией и Марками. Произведениями в истинно венецианском духе являются его «Апофеоз св. Николая» в церкви Кармине (1529) и алтарь со св. Антонием в Санти Джованни э Паоло в Венеции. Его последние картины: «Жертвоприношение Мельхиседека» и «Сретение» в палаццо Апостолико в Лорето, при кудреватом рисунке и широком, легком исполнении, писаны в общем тоне с нежными красочными переливами. Беренсон, преувеличивая, сравнивает их с произведениями лучших

французских «импрессионистов». Сравнительно с обилием картин Лотто на христианские темы языческие сюжеты у него крайне редки, а в известных галереях Лондона, Мадрида, Вены, Берлина и Милана сохранились до двух дюжин портретов, выдающихся не столько своей духовной глубиной, сколько чуткостью психологического наблюдения и свежим естественным живописным исполнением. К лучшим принадлежит семейная группа в Лондоне. Чтобы стать великим, Лотто не хватает строгости и глубины, но он является художественной личностью, с которой нас роднит ее непосредственность и привлекательность.



Рис. 49. Жертвоприношение Мельхиседека

7. Ученики Веккио и Тициана

Из школы Пальма Веккио вышел его родственник, веронец Бонифацио Питати (1487–1533). Архивные изыскания Людвига, к которым Викгофф добавил умные пояснения, снова освободили нас от Мореллиевского, восходящего к Бернаскони разделения этого мастера на трех, так что вместо двойников являются его ученики. Бонифацио Питати определенно вступил в область декорации. С некоторыми своими учениками он выполнил после 1530 г., писанные на полотне стенные картины палаццо де Камерленги в Венеции, многочисленные отдельные экземпляры которых впоследствии были разрознены и распределены по церквям, дворцам и галереям. Он предпочитал продолговатые картины во вкусе Пальмы и проливал бездну сияющих красок на свои привлекательные картины, но большей частью ограничивался лишь красивой внешностью.

Его главным учеником был, как мы принимаем вместе с Беренсоном и Викгоффом, Жакопо да Понте из Бассано (1515–1592), отец которого Франческо да Понте Старший, писал еще грубоватых мадонн в духе Бартоломмео Монтанья. Наиболее подробные сведения о художественной семье Бассано дал Цоттманн. Жакопо Бассано, хорошо освещенный уже Ридольфи и Верчи, был в своем роде пролагателем новых путей, в руках которого библейские истории, преимущественно из Ветхого Завета, постепенно превращались в широко развернутые эпизоды из сельской жизни с реалистическим пейзажем, жанровой обстановкой и многочисленными стадами скота или вообще какими-нибудь животными. Его картины этого рода можно видеть в большинстве известных собраний, но в наибольшем количестве в галереях Бассано и Вены. Начавши довольно робко, он перешел к более смелой

и широкой живописи и к более резкому изображению световых эффектов, даже свойств ночного освещения, из которых отдельные цвета, как, например, красный и зеленый, он заставляет светиться точно драгоценные камни. Золотистый основной тон, унаследованный им от отца, он постепенно заменил серебристо-серым отливом. Из сыновей Жакопо, Франческо Бассано младший (1549–1592) тесно примыкает к нему, а Леандро Бассано (1551–1622) был особенно любим как портретист, но своим мягким, окутанным желтовато-серой дымкой «Видом Венеции» (в Мадриде) он становится основателем «живописи видов».

Главным учеником Тициана был Парис Бордоне из Тревизо (около 1500–1571; о нем книга Байло и Бискарро). Светские картины его производят большее впечатление, чем церковные. В его лучшем произведении Венецианской академии, роскошным по краскам изображением заседания Совета, во время которого рыбак подает дожу найденное кольцо, перед нами предстает повествовательная манера Карпаччо в ее наибольшей законченности рисунка и живописи. Прелестны также его полупортреты краснощеких женщин и яркие по краскам мужские портреты, из которых лучшие находятся в палаццо Бриньоле Сале в Генуе, в Уффици и в Лувре. Наконец, его «Игроки в шахматы» Берлинской галереи представляют двойной портрет, в духе жанра.

Влияние Тициана, смешанное с чуждыми ему элементами, является в картинах и гравюрах Андреа Мельдолла Скьявоне (ранее 1522–1563) из Зары, успешно работавшего в своем коричневатом тоне в области церковной и дворцовой венецианской живописи; он к тому же должен быть назван в числе основателей самостоятельной пейзажной живописи, если ему правильно приписываются два мифологических пейзажа Берлинской галереи. Во всяком случае, мы видим, как венецианская живопись всюду стремится к расширению и большей свободе области своих сюжетов.

8. Жакопо Робусти

Всех преемников Тициана превосходит Жакопо Робусти, прозванный Тинторетто, из Венеции (1518–1594), изящно увенчанный Тоде новыми лаврами. Учеником Тициана Тинторетто был лишь короткое время; глубже он примкнул к Скьявоне, затем вдохновился копиями лучших произведений Микеланджело и, наконец, с полным сознанием написал на своем знамени слияние языка форм великого флорентийца с горячими красками Тициана. Так как это слияние отвечало внутреннему художественному складу мастера, одаренного могучей силой воображения, которой к тому же с неслыханным в Венеции усердием отдавался изучению анатомии и перспективы, то оно произвело действительно новое, мощное искусство, несравненное по способности величественно овладевать пространством до бесконечных далей, жизнью атмосферы со всеми ее эффектами освещения и человеческими движениями в самых мощных соединениях масс. Даже побочные фигуры его картин берут начало в реальной народной жизни и стоят в теснейшей связи с драматическим изображением действия; и если стройные типы Тинторетто с небольшими головами в своем постоянном повторении и не свободны от манеры, то все же они органически соединяются с его новыми, никогда ранее не виданными произведениями, исполненными мощи движения и света. Его кисть сначала была дерзка и свободна, и лишь соприкасаясь с последней манерой Тициана она развилась в ту свободную, а при колоссальных задачах, иногда даже поверхностно широкую кисть, которая до тех пор была неслыханной, а его своеобразно интересный вначале колорит, часто мутный от почернения красок, лишь постепенно развился в ту новую живопись светотени, которая как будто обмакивает свою кисть не в краски, а в небесный свет и в земную тень. Тинторетто теперь считается многими отцом современного импрессионизма.



Рис. 50. «Омовение ног» в Санта Маркуола

Зрелыми и осмысленными работами Тинторетто являются уже в 1547 г. «Тайная Вечеря» и «Омовение ног» в Санта Маркуола. «Омовение ног», увезенное в Испанию, находится теперь в Эскориале. К зрелому раннему периоду его относят обыкновенно вслед за Ридольфом и две огромные картины в хоре Санта Мария делла Орто, относимые Тоде к более позднему времени, «Поклонение золотому тельцу» и «Страшный Суд», отмеченные замечательным умением владеть движением масс и светом. «Грехопадение» и «Первое убийство» Тинторетто в Венецианской академии показывают его своеобразный дар усиливать прелесть прекрасных нагих тел, написанных в живых движениях, настроением пейзажа, в котором они живут. Настоящим пейзажем с настроением являются его «Св. Георгий» в Лондоне. Всю силу своего умения убедительно рассказывать неслыханные истории, для которых приходилось заново находить каждый мотив, мощно заполняя пространство, обнаруживают его четыре картины из сказания о святом Марке. Из них одна принадлежит Академии, две палаццо Реале в Венеции, и одна Брере в Милане. Концу эпохи его сильных красок и света принадлежит колоссальный «Брак в Кане Галилейской» (1561) в Санта Мария делла Салюте, проникнутый глубокой духовностью, несмотря на всю свою жанровую концепцию.

После этого времени главную свою деятельность Тинторетто развернул в украшении церкви и школы Сан Рокко и Дворца Дожей в Венеции большими, написанными на холсте стенными картинами и плафонами. В школе Сан Рокко, увидевшей его переход к широкому «письму в тоне», картины в главной нижней зале из жизни Девы Марии и два поэтических ландшафта, написанные в новой манере, с Марией Магдалиной и Марией Египетской, принадлежат к самым сильным в смысле рассказа произведениям Тинторетто, а картины из жизни Спасителя в верхней зале обнаруживают его редкий дар наполнять новой, мощной жизнью тысячу раз изображенные события.

Исторические, мифологические и аллегорические картины и плафоны Тинторетто в различных залах Дворца Дожей, как ни искусно и интересно они задуманы и исполнены, не вызовут в нас такого восторга. Главное произведение его здесь, хотя и сохранившееся, но с потемневшими красками и сильно изменившееся — колоссальная, продолговатая картина Рая, представленного в виде обширного небесного пространства, наполненного бесконечными толпами бесчисленных блаженных. Его последний реалистический стиль видений, богатый по формам и по тонам, показывают большие картины в Сан Джордже в Венеции: «Воскресение Христово», задуманное как видение, являющееся

коленопреклоненному семейству Морозини, и огромные картины «Тайной Вечери» и «Сбора манны».

Тинторетто принадлежит также к числу величайших портретистов, на что давно указал Гаак и что доказывают его великолепные портреты в Дрезденской и Берлинской галереях, но главным образом в собраниях Венеции, Флоренции и Вены. С собственноручными картинами его смешиваются иногда работы его школы. Тинторетто действительно предоставлял исполнение многочисленных колоссальных картин своей мастерской, в которой выделяется его сын Доменико Робусти (1562–1637), но не сравнивается с ним. Сам Тинторетто был, несомненно, величайшим художником последней трети XVI столетия, очевидные слабые стороны которого превращались в его могучих руках довольно часто в сильные стороны.

9. Искусство других итальянских городов

Рядом со школой собственно Венеции, большая часть художников которой, впрочем, родились внутри страны, является континентальная школа самостоятельного и частью очень крупного значения в лице мастеров по преимуществу Фриуля, Вероны и Брешии.

Среди сильных сынов Фриульских гор, примкнувших к венецианской школе, выделяется между всеми Джованни Антонио де Сакки (1483–1539), личность, более определенно обрисованная Людвигом. По родному городу его обычно называют Порденоне. В своих первоначальных работах он является неловким, угловатым провинциалом. Под влиянием Джорджоне в Венеции около 1509 г. он достиг большей округленности и более радостного колорита, а затем развился в повествователя с сильным драматизмом, приобретшего такое имя своими смелыми сериями фресок в соборах Тревизо (1520), Кремоны (1522) и в Мадонна ди Кампанья около Пьяченцы (1529–1531), что совет Венеции в 1535 г. дал ему место подле Тициана во Дворце Дожей. Среди его учеников следует отметить только Бернардино Личинио (около 1490–1569), портретиста второстепенного значения, подпись которого имеет портрет галереи Боргезе в Риме из числа больших семейных, а из единоличных отмечены его именем дамы в красном Дрезденской галереи и портрет Оттавиано Гримани — Венской.

Более значительное развитие получила школа Брешии, которой занимались Фенароли в 1877 г., Якобсен в 1896 г. Савольдо, Романино и Моретто блещут ярким созвездием над благодатным приальпийским городом. Джан Джироламо Савольдо (около 1480 г. до времени после 1548 г.), переработавший кроме венецианских и флорентийские влияния, на что указывает его прекрасная Мадонна, являющаяся святым, в Брере, был мастером с благородным, хотя несколько холодным художественным настроением, любившим украшать вечерней или утренней зарей свои сочные пейзажные фоны. Джироламо Романино (около 1485–1566) согрел и смягчил свою старобрешианскую суровость близостью к Джорджоне. Наиболее знаменитые серии фресок он написал в соборе Кремоны и в Сан Джованни Эванджелиста в Брешии. Наиболее сильно его самобытность раскрылась в алтарях церквей Брешии и в картинах главных галерей в Падуе, Лондоне и Берлине. В них совершился переход от венецианского золотистого к брешианскому серебристому тону, отцом которого является Романино. Однако самый значительный из трех — Алессандро Бонвичини (1498–1555), прозванный иль Моретто ди Брешия, о котором писали Мольменти и Флерес. Примыкая к Романино и в то же время находясь под влиянием Тициана, он поднял брешианский стиль до свободной, своеобразной красоты, а серебристый тон этого стиля сделал более утонченным в красках. Церкви и собрания Брешии хранят еще свыше пятидесяти образов его работы. Потомство, однако, чтит Моретто главным образом как портретиста. Его выдающийся, спокойный в своей жизни портрет мужчины в рост 1526 г. в Лондонской галерей, где находится также прекрасный мужской портрет по колена, не говоря о более раннем единоличном портрете дамы, является первым известным портретом итальянской станковой живописи в полный рост и в натуральную величину. Все портреты

Моретто обладают естественной небрежностью позы, непринужденной правдивостью выражения и более плавной и широкой живописью, чем большинство других современных портретов; и все-таки именно в этой области его превосходил его ученик Джованни Баттиста Морони из Бергамо (около 1520–1578), как портретист принадлежащий к самым лучшим мастерам этой специальности. Любовью к портретам в полный рост, легкостью в передаче особенностей каждого лица, утонченностью своей кисти, с внешней стороны как бы холодной, он примыкает к Моретто, которого превосходит лишь естественной передачей не только нагого тела, но и драпировок, и бытовых черт, указывающих на род занятий. Достаточно Лондонской галереи, чтобы его узнать. К трем звездам Брешии он присоединяется как четвертая, соседняя звезда равного блеска.

10. Художники Вероны. Паоло Кольяди

Верона, город Витторе Пизано, в начале XV века в некоторых отношениях обогнала все прочие города Италии. Мастера переходного времени после 1470 г., здесь все еще принимавшие участие в обычной фасадной живописи, стремились к свободному, хотя и не всегда самостоятельному рисунку и более оригинальному колориту, который отличался от венецианского своим более холодным и пестрым тоном, иногда соединенным с блеском перламутра и дымчатыми тенями. Джованни Франческо Карото (1470–1546) уже является художником XVI столетия, без резкого характера, но своеобразным по краскам. Учениками Доменико Мороне были его сын Франческо Мороне (1474–1529), украсивший Санта Мария ин Органо в Вероне великолепными еще полумантьевскими работами, Джироламо даи Либри (1474–1556), «Мадонна с кроликом», которого в музее Вероны напоминает о его зависимости от книжной миниатюры, и Паоло Морандо, прозванный иль Каваццола (1486–1522), в своих многочисленных фресках и алтарях объединивший все хорошие черты школы, которому, впрочем, достаточно было бы написать только мужской портрет Дрезденской галереи, чтобы стать в ряду художников высокого значения. Самым значительным веронским мастером более молодого поколения был Доменико дель Риччио, прозванный Брузазорчи (1494–1557); «Большая Кавалькада» его в палаццо Ридольфи в Вероне, большое изображение проезда Климента VII и Карла V на конях через Болонью отводит ему почетное место в верхнеитальянской монументальной живописи. Как это молодое поколение Вероны вышло победителем из борьбы между среднеитальянскими влияниями и их собственными воззрениями, показывает Антонио Бадиале (1516–1560), которого можно проследить в Санти Назаро э Чельзо и в Веронском музее. Учеником Бадиале был Паоло Веронезе, которому Мейснер и Ириарте посвятили свои последние книги.



Рис. 51. «Мадонна с кроликом»

Паоло Кальяри, прозванный Веронезе (1528–1588), или попросту «Веронез», — великий мастер XVI столетия, которому и в Венеции выпали на долю такие задачи, что его можно считать почти венецианцем. Но его искусство, несмотря на то, что на него повлияло чувство красоты римской школы, овладевшее с половины века благодаря гравюре на меди всем светом, и несмотря на очевидную связь его с такими великими венецианцами, как Тициан и Тинторетто, сохраняет все же свою основную веронскую холодность изображения, в особенности ее нежный, слегка потухший и все-таки богатый красками колорит, в котором красно-желтые и желто-красные тона подле серо-синих и синевато-серых выступают резче, чем в ярком, истинно венецианском колорите. Паоло Веронезе был главным образом живописцем стен и плафонов, и потому является первостепенным декоративным мастером. Светские и священные события во дворцах и церквях он изображал в больших роскошных картинах, расчлененных по всем законам симметрии или более свободного равновесия, по-праздничному радостных и богатых фигурами, причем эти картины отличаются ясным, равномерным распределением форм, красок и световых эффектов. При этом своим фигурам, которые большей частью изображены в спокойных позах, несмотря на сознательную красоту их линий и заранее рассчитанную прелесть красок, он умеет придать вид непосредственной естественности и выразить духовное содержание своих замыслов, конечно, лишь приятным, внешним образом, без глубоких переживаний.

Самые ранние его произведения, остатки стенных росписей в виллах Соранца и Фанцоло, показывают его рядом с сотрудником его, Баттиста Фаринати, прозванным Зелотти (ум. около 1592 г.), веронцем чистейшей воды. В Венецию он был призван в 1555 г., чтобы там расписать прежде всего потолок ризницы церкви Сан Себастьяно, куда он снова не раз возвращался вплоть до 1570 г., и украсил ее все более зрелыми, более пышными по краскам картинами. Достаточно плафона главного нефа с тремя большими картинами из истории Эсфири (1556), фресок из жизни св. Себастьяна на главных стенах и большой картины в трапезной, поступившей в Бреру, с изображением пира у фарисея (1570), чтобы показать нам мастера в полном его развитии. Затем он украсил виллу Тиене около Виченцы, виллу Мазер около Тревизо, выстроенную Палладио в 1565 г., величественными орнаментальными фресками, ставшими на несколько столетий образцовыми для подобных задач. Мир греческих богов в своде залы виллы Мазер, восемь женщин с музыкальными инструментами в средней крестовой зале! Всюду являются реальные фигуры в современных одеждах! Нарисованные двери, через которые входят паж и крестьянская девушка, открывают ряд

подобных живописных шуток XVII и XVIII столетий. Настоящие пейзажные фрески двух передних, главная цель которых дать перспективный обман, устранить комнатные стены, удерживают за собой почетное место в истории декоративного пейзажа.

11. Развитие искусства Паоло

Позже Паоло вместе с Тинторетто принимал широкое участие в украшении библиотеки (теперешнего королевского дворца) и Дворца Дожей в Венеции. В последнем «Похищение Европы» в зале дель Антиколеджио прекраснейшая мифологическая картина Веронезе. Богатое фигурами изображение Апофеоза Венеции в большом зале Совета является, быть может, прекраснейшей в мире аллегорической картиной плафона.

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



Рис. 52. Веронезе «Семейство Дария»

Кроме Баттиста Зелотти, пережившего Паоло, его брат Бенедетто (ум. в 1598 г.) с сыновьями Карлетто (ум. в 1596 г.) и Габриэле Кальяри (ум. в 1631 г.), являются лишь слабыми подражателями его. Это те художники, которые продолжали вести мастерскую Веронезе под фирмой «Наследники Павла» — «Heredes Pauli». Рядом с ними работал Паоло Фаринати (1522–1606), вышедший из той же среды, что и первый, но старше Паоло Кальяри. Он внес в свою живопись начала пармской школы и без особенной силы и блеска довел веронский стиль до XVII столетия.

При дворе Альфонсо I из дома Эсте в Ферраре процветала не только поэзия, но и живопись, и на феррарской живописи эпохи расцвета лежит не только отблеск романтической поэзии Ариосто, но и отблеск горячих красок Джорджоне и Тициана. Нельзя

отрицать, что и язык форм Рафаэля также рано стал ей знаком. Однако в основе своей феррарские художники, изученные после Ладерки и Читаделла, после Вентури и Морелли подробнее всего Грюйером, остаются все-таки истинными отпрысками грубоватой староферрарской школы, из которой они вышли.

Джованни ди Никколо Лутери, прозванный Доссо-Досси (1479–1542), вышел из школы Лоренцо Коста. В главных своих произведениях, например в обольстительной «Волшебнице Цирцеи» галереи Боргезе, прекрасном св. Себастьяне Бреры, мощном, блещущем красками шестичастном алтаре в Атенео в Ферраре он является перед нами во всей силе своей романтически поэтической фантазии, окрыленной его другом Ариосто, со всем своим радостным чувством природы в пейзажных настроениях, со свойственной ему роскошью красок, среди которых иной раз резко выступает сопоставление холодного соломенно-желтого цвета с ярким зеленым и глубоким красным. Холоднее его более поздние, подписанные монограммой из костей картины вроде «Изгнание торговцев из храма» в палаццо Дориа в Риме. Декоративные овальные картины его в галерее Модены с группами пирующих, бражничающих и играющих на музыкальных инструментах показывают, что ему принадлежит известное место и в истории развития жанра. Из прежней Моденской галереи происходят его многочисленные дрезденские картины. От произведений Доссо-Досси Вентури с недавнего времени резче отличает картины его брата и помогавшего ему во многих отношениях сотрудника Баттиста Досси (ум. в 1546 г.), а Пацак даже делает его ответственным почти за всю пейзажную часть в картинах, написанных братьями сообща. Своей северной умеренной трактовкой деревьев, свежей зеленью и своим живописным светом она отличается от пейзажа тосканской и умбрийской школ. Самостоятельного значения пейзажная живопись Досси достигла в особенности во внутренней декорации различных зал виллы Империяле около Пезаро.

От Панетти в Ферраре, от Боккаччино в Кремоне и от Рафаэля в Риме вышел Бенвенуто Тизи да Гарофало (1481–1559), являющийся только в своих более ранних произведениях здоровым феррарцем, идущим рядом с Доссо. Его серовато-синие и голубовато-красные тона в соединении с оранжево-желтым и темно-зеленым дают своеобразные минорные аккорды. Работами еще незрелого раннего времени являются две его картины: «Самаритянка у колодца» галереи Боргезе и «Посейдон с Афиной» (1512) Дрезденской галереи. Всю жизнь ему сопутствовали заказы на большие религиозные картины, вроде тех, которые сохраняются в соборе и в Атенео в Ферраре, обозначая постепенный переход к его обычной манере. Небольшие картины на библейские сюжеты и мадонны, несмотря на их феррарский колорит заслужившие ему имя «Рафаэля в миниатюре», в большом числе находятся в римских собраниях. К северу от Альп в особенности Дрезденская галерея богата произведениями его умелой, полной настроения кисти.



Рис. 53. «Самаритянка у колодца» галереи Боргезе

Третьим в этом союзе был Людовико Маццолини (около 1480–1528 г.), писавший в общепринятом стиле, но в своеобразных, удивительно сильных горячих тонах небольшие картины на христианские сюжеты с сооружениями, обыкновенно украшенными мраморными в античном стиле рельефами. Чтобы познакомиться с ним, достаточно Уффици и римских собраний, а по сю сторону Альп Берлинской и Дрезденской галерей.

Переход от XVI к XVII столетию в Ферраре обозначает собственно Ипполито Скарселла, прозванный Скарселлино (1551–1620) сохраняющий полное фантазии феррарское основное настроение в своем вытощенном эклектическом языке форм и в своих тонах, которые становятся все холоднее и тяжелее. Главное произведение его — «Успение Богоматери» в своде хора Сан Паоло в Ферраре.

Феррарская школа XVI столетия занимает среднее положение между школами Венеции и Пармы, но не достигает истинного совершенства ни той ни другой.

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

12. Становление творчества Корреджо

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

Коста, это по меньшей мере вероятно. Произведения Доссо в Ферраре также могли иметь для него значение. В пребывание Корреджо в Милане, Венеции или Риме мы все же не верим. Лишь окольными путями он подвергся некоторому влиянию среднеитальянцев. Как и Микеланджело, Антонио обладал своей личной самобытностью и потому, как и Микеланджело, не был портретистом. После короткого феррарско-болонского юношеского периода он развернулся в самостоятельного мастера, отдельные очевидные слабые стороны которого не нарушают поразительной мощи его произведений в целом.

Во главе его достоверных произведений стоит законченный в 1515 г. алтарный образ Дрезденской галереи, представляющий сидящую на троне Мадонну над святыми Франциском и Антонием, Иоанном Крестителем и св. Екатериной, еще в строгой композиции XV столетия, проникнутой, однако, внутренним оживлением и выполненной в сильных, благородных и зрелых формах, в ярких, еще не погруженных в светотени тонах. Мощные ионические колонны заднего плана, однако, уже барочные, а прелестные бескрылые ангелочки, прилетающие с наполненного тающими головками серафимов сияющего неба, являются уже вполне принадлежащими XVI столетию. С недавнего времени свыше десятка небольших, неизвестных картин стали считать юношескими произведениями Корреджо. Как и В. Шмидт, некоторое время я относился к этому отрицательно, но сознаюсь, пересмотревши вопрос, вернулся к тому воззрению, что и некоторые из этих картин действительно принадлежат Корреджо, например, наверное, «Прощание Христа с матерью» в коллекции Бенсона в Лондоне, как показывают одинаковые ионические колонны на заднем плане, и восхитительная, проникнутая чудной поэзией пейзажа «Святая Ночь» собрания Креспи в Милане. Несколько позже следуют «Отдых на пути в Египет» в Уффици без особого настроения и картина на тот же сюжет, но более прочувствованная под названием «Мадонна с кроликом» в Неапольском музее.



Рис. 54. «Святая Ночь»

В Парме Корреджо в 1518 г. начал свою деятельность фресками пышной новой манеры. В приемной аббатиссы женского монастыря Сан Паоло он написал над камином девственную Диану, в шестнадцати тимпанах гризалью подходящие мифологические и аллегорические сюжеты, а в шестнадцати овальных люнетах среди зелени трельяжа в распалубках крыши столько же пар прелестных детей с охотничьими принадлежностями, как будто они действительно шалят сверху под голубым небом над лиственной крышей. Сколько разнообразия в повторении простого художественного мотива и какая бездна детской грации и красоты! Его станковые картины этого времени, например «Мадонна с корзиной» Лондонской галереи, производит впечатление грациозного жанра, а «Дева Мария, поклоняющаяся Младенцу», в Уффици, тронута мечтательностью.



Рис. 55. «Дева Мария, поклоняющаяся Младенцу»

Вторую значительную серию фресок Корреджо выполнил в 1520–1524 гг. в Сан Джованни Эванджелиста в Парме. Остатки великолепного, проникнутого воодушевлением «Венчания Девы Марии» в абсиде находятся теперь в тамошней библиотеке. Евангелист Иоанн над одной из боковых дверей церкви плохо сохранился. Главное произведение занимает купол. В парусах торжественно соединены попарно евангелисты и отцы церкви. В куполе престарелый Иоанн созерцает как бы апокалиптическое видение, т. е. апостолов нагих и полуодетых в мощных движениях вместе с ангелами на облаках, между тем как вверху Спаситель в смелом ракурсе возносится на небо. Способ изображать фигуры, видимые снизу, здесь, как и в более ранних плафонах Мантеньи и Мелоццо, уже ясен, но еще не доведен до совершенства. Из станковых картин этого времени выделяется незаконченная по композиции, но полная светлой готовности на муки, картина казни св. Плакиды и св. Флавии в Пармской галерее, полное настроения «Noli me tangere» в Прадо в Мадриде и

нежное, мечтательное «Обручение св. Екатерины» в Лувре, а затем мифологические картины «Школа Амура» в Лондоне и «Антиопа» в Лувре. Единичным является мастерство, с которым Корреджио написал здесь обнаженное тело освещенным в свету.

Между 1524 и 1530 гг. Корреджо, все более утверждаясь в усвоенном им направлении, выполнил в куполе Пармского собора огромную фреску Успения Богородицы. Действительно, здесь, как утверждает Стрыговский, живописный барочный стиль выступает в своем наиболее резком проявлении. Это произведение для целых столетий наложило печать на судьбу купольных росписей своей точкой зрения снизу, проведенной с чрезвычайной последовательностью. В четырех парусах сидят святые-покровители Пармы, окруженные летающими ангелами. Перед балюстрадой, изображенной по краю купола, стоят, глядя на небо, с мощными жестами, апостолы среди юношей, возжигающих фимиам. В центре купола Спаситель стремится навстречу Своей возносящейся кверху Матери. В юношах-ангелах, видимых снизу и заполняющих пространство, естественно прежде всего поражает множество переплетающихся ног. Какой-то шутник уже тогда сравнил их с «рагу из лягушек». Написано, однако, все это мастерски, ясно и воздушно.

13. Архитектурные работы Корреджо

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



Рис. 56. «Мадонна со св. Георгием»

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

Рано окончил Корреджо свой творческий жизненный путь. Влияние, им оказанное, возросло после его смерти со столетия на столетие. Не только Карраччи при переходе к XVII столетию, но и Менгсы в конце XVIII столетия ставили его во главе всех художников.

Его ближайшие подражатели и ученики в Парме, как Франческо Мария Рондани (с 1490 и позднее 1548 г.) и Микеланджело Ансельми (1491–1554), хотя и более старые, чем он, тем менее приковывают нас к себе, чем безграничнее они обращались к нему, после начинаний в другом роде. Равным образом и более молодые мастера этого направления как Джироламо Маццуола Бедулла (около 1500–1569) и Джордже Гандино дель Градо (ум. в 1538 г.), не могут нас здесь занимать. Даже менее односторонние последователи Корреджо в Модене, как то: Никколо Абати (1512–1571), снова ожививший его стиль во Франции, и Бартоломмео Скедони (ум. в 1615 г.), самостоятельно переработавший его в Италии и не без таланта перенесший его в XVII век, могут здесь быть лишь упомянуты.

Несколько дольше нас займет Франческо Маццуола, прозванный иль Пармиджанино (1504–1540), испытавший влияние Корреджо в самой Парме. В вечном городе он слил это влияние с воздействиями римской школы в более или менее своеобразный, но несомненно манерный стиль, который пользовался всеобщим успехом у современников, несмотря на его удлиненные фигуры с длинными шеями, невыразительные лица, холодный, хотя и не лишенный привлекательности колорит, соединенный, однако, с добросовестным, хотя сухим письмом. С его религиозными картинами можно познакомиться по «Явлению Богоматери

над святыми» и «Мадонне с розами» Дрезденской галереи, а с его мифологическими картинками по привлекательному «Амуру, приготовляющему лук» Венской галереи. Как многие манерные художники, однако, Пармиджанино всю свою силу обнаруживает только в портретах, лучших для своего времени, в чем легко убедиться в галереях Неаполя, Вены, Флоренции и Рима. Наконец, как основатель гравюры на меди в Италии Пармиджанино заслуживает определенного места в истории репродукционных искусств.



Рис. 57. «Мадонна с розой» Дрезденской галереи

Какую вообще роль верхнеитальянские художники играли в истории итальянской гравюры на меди, показала нам уже римская школа граверов. Однако не только сам Маркантонио был болонцем, но и все его главные ученики от Агостино Венециано до Джан-Джакомо Каральо были верхнеитальянцами по рождению, а Агостино в 1527 г. отправился к Джулио Романо в Мантую, где теперь вторая мантуанская школа граверов примкнула к мантеньевской первой. Ее главным мастером был Джордже Гизи (1520–1580), обогативший технику гравирования применением точек для полутонов, между тем как одновременно Энеа Вико из Пармы, все еще работавший для римских издателей по римским оригиналам, достиг более живописного впечатления путем сужения рядов штрихов. Однако Пармиджанино, за которым последовал Андреа Скьявоне в Венеции, гравировал на меди собственные произведения, и какое бы впечатление манерных и грубых ни производили его листы, уже это было шагом вперед в истории итальянской гравюры на меди.

Средоточием книгопечатания и гравюры на дереве оставалась по-прежнему Венеция. Мы можем здесь только отметить, что Уго да Карпи (ум. в 1523 г.) в 1516 г. получил от Совета Венеции привилегию на особую технику гравюры на дереве, передававшей светотень при посредстве досок с различными оттенками тонов и с оставлением белых мест, которая несомненно уже раньше процветала в Германии. И Уго также перерабатывал главным

образом римские оригиналы. Большинство верхнеитальянских граверов и резчиков воспроизводили рисунки среднеитальянских мастеров, и это обстоятельство, несомненно, больше всего содействовало тому, что другие страны познакомились с итальянским искусством XVI века прежде всего в том облике, которое дали ему римские мастера.

14. Основы живописи Болоньи

Возвратимся снова к живописи Болоньи, города Маркантиона. В болонской живописи отражается наиболее ясно упадок, приведший к маньеризму, и новый подъем, создавший стиль XVII века, поэтому она представляет лучшее заключение истории итальянской живописи XVI столетия. Из феррарской области, подобно многим прежним мастерам Болоньи, вышел и Бартоломмео Раменги да Баньякавалло, ученик Франчия, перешедший сперва к Доссо, а затем к Рафаэлю. Его «Распятый Христос» в Сан Пьетро больше всего напоминает Франчия, а «Мадонна» в Пинакотеке в Болонье — Рафаэля. Еще легче вошел в русло Рафаэля Инноченцо Франкуччи да Имола (около 1494–1550). Под знаменем Микеланджело стоят картины великого зодчего Пеллегрини Тибальди (1527–1591). Из школы Инноченцо происходит Просперо Фонтана (1512–1597), многочисленным стенным и алтарным картинам которого, уже затронутым Корреджо, нельзя отказать в известном декоративном размахе. Школе Просперо принадлежит антверпенец Диониджо Кальварт, прозванный Фиамминго (ум. в 1619 г.), который возвысился в Болонье до положения влиятельного главы школы, но в своих произведениях, как ни «корректно» и искусно они написаны, обнаруживает отсутствие художественности и несамостоятельность. Было ясно, что дело так дальше не пойдет. И вот в Болонье, как следствие, своевременно явились новаторы, представители фамилии Каррачи, Людовик Карраччи (1555–1619) со своими троюродными братьями Агостино и Аннибалле, развитие которых, завершенное еще в XVI столетии, нам не хочется отделять от развития их школы, принадлежащей XVII веку. Безличность, которую воспитывают академии, следует, конечно, за их школой, но все-таки было прогрессом, что у них искусство снова научилось братья серьезно за свои задачи.

Искусство XVI столетия в нижней Италии

1. Искусство Сицилии и Южной Италии

Пышные, согреваемые небесным и подземным огнем земли Южной Италии и Сицилии в XVI веке, под властью испанских наместников, принимали лишь небольшое участие в мощном художественном движении, увлекшем за собой, начиная с остальной Италии, всю Европу.

Относительно зодчества высокого и позднего ренессанса в Сицилии ничего не говорит даже ди Марцо, историк сицилийского искусства. Только в Южной Италии можно отметить лишь отдельные здания этого столетия. Аквила, прохладный городок в Абруццах, только что стала испанской, когда Кола делл Аматриче выполнил здесь для церкви Сан Бернардино (1527) фасад раннего микеланджеловского стиля. Неаполь уже привык к испанскому господству, когда здесь (в 1516 г.) церковь Сан Джованни а Карбонара получила свою круглую, расчлененную внутри дорическими пилястрами капеллу Караччиоли. Несколько позже (1517–1524) возникла здесь покрытая плоской кровлей однефная церковь Санта Мария делле Грацие, оживляемая «похожими на триумфальные арки входами в капеллы» (Буркгардт). Затем нас снова может порадовать церковь Джезу Нуово (1584), выстроенная Пьетро Проведо в стиле благородного позднего ренессанса, в которой вместе с Гурлиттом мы видим центрального типа здание в стиле Тибальди, удлиненное в духе римской иезуитской церкви Виньолы. Еще несколько позже (в 1592 г.) Дионисио ди Бартоломмео построил оригинальную крестообразную базилику с колоннами Сан Филиппо Нери в

Неаполе, с продольным корпусом, разделенным двенадцатью порфировыми колоннами на три нефа. Новое столетие открыл здесь ломбардиец Доменико Фонтана своим новым прозаическим королевским дворцом.

В архитектуре, и только для нее, в продолжение всего XVI столетия в Сицилии и в Неаполе главную роль играет декоративная мраморная пластика, наряду с которой независимой скульптуры здесь и не было. В сицилийской декоративной скульптуре по-прежнему господствовали Гаджини. Потомки и последователи Антонелло Гаджини (1478 до 1538), именам которых здесь не место, равно как и их работам, переходя из одного города в другой, в течение целого столетия заполняли снаружи и внутри сицилийские церкви своими не особенно глубокими, но привлекательными скульптурными произведениями, впрочем и здесь постепенно впадавшими в рассчитанность движений. В Неаполе скульптор Джованни Мерлиано из Нолы (1478–1558), искусство которого изучил Фриццони, играл теперь ту же роль со своими учениками и последователями, и лучшим из них Джованни Доменико д'Ауриа, что Гаджини в Палермо. Главным произведением этой школы является изящно выполненное украшение упомянутой уже капеллы Караччиоли с многочисленными скульптурами круглой пластики и в полурельефе. Из алтарей Нолы наиболее известен алтарь Мадонны в Сан Доменико, выполненный в спокойных формах, но проникнутый внутренним оживлением, а из надгробных памятников манерный, но сильный по исполнению памятник наместника Педро де Толедо в Сан Джироламо дельи Спаньоли. Со своим соперником Джироламо ди Санта Кроче (1502–1537) Нола состязался в Санта Мария делле Грации, где каждый из них исполнил алтарь и несколько рельефов, без существенных различий в стиле между ними.

Если эту декоративную скульптуру Сицилии и Неаполя можно все-таки считать художественным продуктом местной почвы, то живопись может поставить рядом с ним лишь очень немногое, свое местное. Все, что можно было извлечь из книги «Мессинские живописцы» и большого труда ди Марцо о сицилийской живописи, очищенное от шлаков плохо понятого местного патриотизма, было научно обработано Яничеком, а в недавнее время для Палермо вновь ди Марцо. Выделяется только личность Винченцо ди Павиа, прозванного Романо (ум. в 1557 г.), раньше ошибочно носившего имя Винченцо Айнемоло. Под этим именем подробно говорил о нем Яничек, ди Марцо же, установивший его настоящее имя, обещает о нем новый труд. Винченцо Романо, работавший в Палермо с 1518 г., решительный рафаэлист, хотя и не может быть причислен к ученикам Рафаэля. Во всяком случае он получил подготовку на материке. Его картины в Палермо, как, например, «Несение Креста» (1530), «Вознесение Господне» (1533) в Пинакотеке, «Мадонна дель Розарио» (1540) в Сан Доменико, показывают постепенное возрастание индивидуальных черт в пределах традиционного рафаэлевского направления, удержанного здесь до конца столетия его учениками и последователями, из которых следует отметить Антонио Спатафора.



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



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

Более значительным, чем этот палермитанский живописец, был все же Андреа Сабатини из Салерно (около 1485–1530), старшего товарища которого в Мессине, Джироламо Алибранди, или, как иные пишут, Алипранди, мы уже знаем. Сабатини работал в своем родном городе, в Эболи и в Сицилии, но главным образом в Неаполе. Обыкновенно его считают учеником Рафаэля в Риме. Но Фриццони, сопоставивший научно его живописные произведения, указал на более близкие отношения между ним и Чезаре да Сесто, точно так же работавшим в Неаполе и в Сицилии. По непосредственности замыслов, ясности языка форм и свежести красок он в известной степени является счастливым представителем золотого века на юге. Его фрески из жизни св. Януария в Сан Дженнаро де Повери в Неаполе и многочисленные церковные образа, например «Поклонение волхвов» в Неапольском музее, могут действительно стать рядом с большей частью картин последователей Рафаэля, к числу которых он все же принадлежал. Другой художественный оттенок дал известный ученик Рафаэля, ломбардиец Полидоро да Караваджо, переехавший в 1527 г. после разгрома Рима в Неаполь и наконец в Мессину. В Неаполе пробудилось его ломбардское чувство реального. Его большое «Несение креста» в музее этого города является предвестником реализма неаполитанской школы XVII столетия.

Различить последователей Андреа и Полидоро в Неаполе не особенно трудно, но для

нас бесполезно. Замечательно, однако, что на переходе к новому веку близкий земляк Полидоро, великий Микеланджело да Караваджо (1569–1609) также принес в Неаполь свой реализм, проникнутый новыми исканиями, выработанный им уже в Риме.

Заключение

1. Национальные аспекты итальянского искусства

Классическое итальянское искусство расцвета XVI столетия было несомненно национальным искусством. Даже его античные составные части вышли буквально из итальянской почвы, а все остальное состояло из черт, заимствованных у итальянского населения, итальянского пейзажа, из итальянских народных верований и итальянского народного духа. Развитие искусства отдельных областей Италии быстро получило общее художественное значение для всей Италии. Вазари мог предпочитать флорентийцев, Пьетро Аретино и Людовико Дольчи могли прославлять венецианцев, Ломаццо мог превозносить до небес миланцев, но в художественном сознании народа великие художники жили для всей Италии. Если те или другие из великих мастеров создавали художественные произведения для крайнего севера или крайнего юга Италии, то другие, творя и поучая, сами разносили свое искусство из одного места в другое. Действительное смешение местных стилей происходило при этом, однако, лишь в определенных границах и, кроме того, не всегда к выгоде искусства. Так как искусство каждой области имело свои собственные корни, то искусство всей Италии было национально, и именно наиболее субъективные из великих итальянских мастеров, вроде Микеланджело и Корреджо, не могли бы появиться ни на какой другой почве, кроме итальянской.

Ослепленные и увлеченные смотрели другие народы на свет нового, классического итальянского национального искусства. Если мы под классическим будем понимать общепризнанное и вечное, то является вопрос, насколько искусство одного народа может быть классическим для всех народов. Об этом я высказался в другом месте. На итальянской почве не удастся ни бордо, ни рейнвейн. Северная почва не дает ни кианти, ни фалернского. Конечно, народы могут взаимно пользоваться своими произведениями. Но несомненно, что с пересаживанием дело обстоит несколько иначе. Только в тех случаях, когда чужая почва подходит чуждому растению, получится успех. Общепризнанность классического итальянского искусства прежде всего в наслаждении, сопровождающем его восприятие, а не в творческой переработке его иначе одаренными народами, у которых есть свое национальное искусство. Ослепленные и увлеченные, остальные народы не тотчас сознали границы, в пределах которых они могут усвоить классическое итальянское искусство, и поучительная борьба за это усвоение наполняет значительную часть истории искусства XVI века остальных народов.

Немецкое искусство XVI столетия

Развитие немецкого искусства

В начале нового столетия и над Германией занялась заря нового, более полного содержанием существования. На колесах торговца через Альпы проникло благосостояние, без которого искусства чахнут, а на крыльях слова проник гуманизм, возродивший в свое время духовную жизнь древних греков и римлян. Из глубин немецкого народного сознания пробилось то бурное движение, которое привело к освобождению умов от духовной опеки Рима: на местной почве укоренились промыслы и кустарный труд, с золотой почвой которых

тесно срослись изобразительные искусства в Германии. Немецкое искусство первой цветущей трети XVI столетия, душой и телом немецкое, не могло, да и не хотело противиться проникновению итальянского ренессанса не только в свои орнаментальные мотивы, но, ослепленное блеском южных форм, оно старательно усваивало себе из них то, что подходило к его природным силам, по наружному виду грубоватым и резким, а внутри очень задушевным и живым. Развитие немецкого искусства всего XVI века было борьбой за усвоение или отклонение итализма. К сожалению, эта борьба окончилась временным поражением немецкого искусства, и насколько слабее были его отклики к концу столетия, настолько сильнее был их подъем в начале его.

Обстоятельства того времени в Германии были не особенно благоприятны для искусства. Религиозная борьба отвлекала наибольшую часть духовных сил народа, — а у немецких императоров не было ни силы, ни средств, чтобы отличаться на поприще поощрения искусств. Не забудется все то, что сделал для лучших художников своего времени император Максимилиан (1493–1519), обеспечивший пенсией Дюрера, созданием своих больших серий гравюр на дереве, заказами портретистам и постановкой своего огромного надгробного памятника в Инсбруке. При его наследниках уже не было художников равного значения. Когда Рудольф II (1576 до 1612) в продолжение последних десятилетий века старался поощрять искусства в Праге, он мог этого достичь главным образом лишь путем привлечения иностранных художников и их произведений. Во главе отдельных государей, расположенных к искусствам, стоял, как подтвердили исследования Гурлитта и Брука, в первой половине столетия друг Лютера в Виттенберге, курфюрст саксонский Фридрих Мудрый. Со стороны католиков ему соревновал кардинал Альбрехт Бранденбургский в Галле, Майнце и Ашаффенбурге. Позднее курфюрсты Фридрих II и Отто-Генрих Пфальцский принадлежали к наиболее решительным друзьям искусства в Германии. Разумным поощрителем искусства среди протестантов второй половины столетия явился маркграф Бранденбург-Ансбахский Георг Фридрих, а в католическом мире — баварские герцоги Альбрехт V и Вильгельм V. Главным средоточием изобразительных искусств оставались все-таки имперские города, и впереди всех Нюрнберг и Аугсбург, где власти и товарищества были, конечно, менее способны тратить средства для искусств, чем богатые граждане. Из них Фуггеры в Аугсбурге более остальных проявляли свой интерес к искусству чисто по-княжески. Больших заказов, однако, не бывало и у величайших немецких мастеров, не было даже у самого Дюрера. Некоторые, как Гольбейн, живописец, и Мейт, скульптор, нашли работу за границей. Те, которые оставались дома, были принуждены обратиться к малому искусству и к производству репродукций, для которых скорее можно было найти сбыт и окупить издержки на предприятие; и именно эти отрасли искусства, так хорошо встреченные домашними привычками в жизни немецкого народа, именно гравюра на дереве и гравюра на меди, заслужили главную славу немецкому искусству XVI века. Его главных мастеров, Дюрера и Гольбейна, даже сами итальянцы и испанцы называют непосредственно после великих мастеров Италии, прокладывавших новые пути.

Немецкая архитектура XVI столетия

1. Особенности зодчества Германии

Архитектура «немецкого ренессанса», значением которой мы обязаны обширным изысканиям Любке, Доме, Бецоляда и Гофмана, затем снимкам и публикациям Ортвейна и Шеффера, Фритша и других, не может равняться со своей итальянской сестрой ни величиим, ни логичностью и ясностью. В распланировке и в корпусе здания она сохраняла сложившиеся формы. Готический крестовый свод с нервюрами и готическая сквозная резьба господствовали в большинстве немногих вновь строившихся церквей, возникавших теперь в Германии. Крайние угловые башни, при переходе от средневековых замков к современным дворцам, еще часто обозначали наружное обрамление великолепных, снабженных

обширными внутренними дворами княжеских жилых построек, лестницы которых внутри надворных башен, не говоря об исключениях, в течение всего столетия были еще винтовые. Дома горожан сохраняли снаружи свои фронтоны, а в северной Германии внутри имели сени, указывающие на их происхождение от нижнесаксонского крестьянского дома, в верхней же Германии при более богатых постройках сохранили двор, через который идет по крайней мере одна арочная галерея, соединяющая переднюю часть дома с задней. Произведениями немецкого ренессанса все эти постройки становятся главным образом благодаря украшениям, подражающим античным, благодаря пилястрам и фризам, украшенным симметричными растительными завитками, вазами, амурами и баснословными животными в духе верхнеитальянского раннего возрождения и благодаря произвольно переработанным греко-римским капителям, носителями которых нередко являются вздутые внизу «белясные» или «канделябровые» колонны. Эти новые формы украшений выступают прежде всего на порталах, фонарях, лестничных башнях, фронтонах. В немецком ренессансе, однако, с самого начала нет недостатка и в сложных многоэтажных фасадах с пилястрами и полуколоннами; к сожалению, с самого начала ему недостает только чувства чистых пропорций и органических расчленений, проявляющегося лишь во второй половине столетия.

Строже и органичнее всего подражают античному искусству, понятно, те немецкие зодчие, которые сами побывали в Италии. Собственно, к немецкому ренессансу не принадлежат здания, возведенные в Германии итальянцами, как, например, окруженный галереей с полуциркульными аркадами прелестный увеселительный дворец Бельведера в Праге (1536), затем двор дворца в Ландсгуте (1536–1547) в стиле классического высокого ренессанса, а также тогдашний чистый по формам дворцовый портал (1555) на Юденгофе в Дрездене, постройки Джованни-Мария Носсени, описанный Маковским, в особенности его пышная княжеская капелла (1585) в соборе во Фрейберге и великолепный дворец Пястов в Бреге (1547), верхнеитальянские строители которого, однако, при содействии, конечно, немецких рабочих, сделали столько уступок немецкому вкусу, что мы можем причислить его к немецкому ренессансу.

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

2. Развитие немецкого орнамента

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

бесконечными сплетениями лент и цветочных стеблей. Начиная с 1580 г. с выступлением Нидерландов «мореск» превратился в лентовидную, накладную «оковку», которая благодаря насаженным шляпкам, как у гвоздей, часто действительно кажется прибитой гвоздями. Наконец, концы этих накладных лент утончаются и утолщаются, и таким образом дают начало как бы «качающимся разводам», снова напоминаям позднего готический пламенеющий сквозной переплет, так что по мере того как остальные искусства все сильнее подпадают под итальянское влияние, орнаментика как раз принимает самостоятельный северный характер, несколько беспокойный, но часто проведенный с хорошим равновесием.

Начиная с 90-х годов XV столетия на порталах, на обрамлениях надгробных памятников и в гравюрах на дереве в Германии встречаются отдельные мотивы ренессанса. Кроме Дюрера, на первом итальянском путешествии (1495) которого мы настаиваем, в Италии побывали Петр Фишер младший, затем, вероятно, до 1520 г. также Ганс Бургкмайр, Петер Флеттнер и Лой Геринг. Эти живописцы и скульпторы, увидевшие прекрасный юг собственными глазами, были во всяком случае ближайшими посредниками между итальянским ранним ренессансом и немецким искусством. На самом деле, Дюрер уже во второй гравюре на дереве своего Апокалипсиса (1498) украсил некоторые из больших подсвечников орнаментами в стиле ренессанса.

Древнейшая постройка «немецкого ренессанса» есть капелла Фуггеров (1509–1512) в церкви св. Анны в Аугсбурге. Своды — готические, но мраморная облицовка стен, к скульптурам которых мы еще вернемся, щеголяет стилем настоящего венецианского раннего ренессанса. Еще яснее передает впечатление этого стиля украшенный выцветшей росписью двор дома Фуггеров (1515). Настоящими архитектурными произведениями ренессанса Петера Флеттнера являются изящный, совершенно в духе времени выполненный треугольный фонтан на рыночной площади в Майнце (1526), тонкие каменные украшения портала и фриз, камин и пол (1534) зала в доме Гиршфогелей в Нюрнберге, а также фонарь, портал и некоторые частности в отделке комнат дома Тухеров, расположенного по соседству, наружная отделка которого отражает французский переходный стиль. Как медленно распространялись в южной Германии подлинные формы ренессанса, показывают кудреватый смешанный стиль башни церкви св. Килиана в Гейльбронне (1529) и более благородный переходный стиль ратуши (1535) в Энзисгейме в Эльзасе, украшенный над готической галереей с аркадами нижнего этажа простыми пилястрами в стиле ренессанса.

В полном развитии «немецкий ранний ренессанс» является нам преимущественно в Саксонии. Богато расчлененный рядами пилястров фасад с фронтоном Георгиевского флигеля Дрезденского дворца, построенного после 1530 г. Гансом Шикентанцем, не сохранился. Дошли до нас лишь переставленные на другое место, ясно расчлененные и богато украшенные Георгиевские ворота этого здания, художественно-историческое происхождение которых устанавливается с совершенной ясностью из сравнения с Порталом Рана собора в Комо. Затем следует возведенный Конрадом Кребсом внушительный восточный корпус замка в Торгау (1532–1536; монография Леви), двойные окна которого все еще имеют позднеготические гардинные арки, между тем как украшения в стиле ренессанса развертывают все свои прелести на перилах, фонарях и башенных балконах главного двора и в особенности на величественной, с гигантскими окнами, пристройке перед винтовой лестницей, снабженной еще готическим сводом. Менее внушительным, но более цельным является построенное Каспаром Фогтом новое здание Дрезденского дворца, самой парадной частью которого является опять-таки большой двор. Средний выступ в виде башни украшен во всех четырех этажах открытыми, колончатыми галереями с аркадами, а угловые башни, скрывающие винтовые лестницы, имеют на пилястрах богатую орнаментацию в стиле раннего ренессанса. Сохранившийся только на рисунках, построенный около 1538 г. Каспаром Тейсом Берлинский дворец просто и благородно развивал тот же стиль.

В архитектуре городских домов северной Германии в первой половине века перегородчатые постройки продолжают быть в художественном отношении более интересными, чем каменные, являясь самыми конструктивными среди всех строительных

немецких стилей. Их резьба на косяках, порогах, выступающих концах балок и на перилах соответствует строительному значению этих частей, так что, например, веерообразная пальметта или раковина, закрывая раскосы, появляется здесь всегда у подошвы косяков или заполняет подоконные стены. Гильдесгейм, фронтонные фасады которого иногда обращают наружу лишь резные и раскрашенные деревянные части, и Брауншвейг и Гальберштадт, дома которых обращены на улицу своими длинными сторонами, самые богатые этого рода зданиями, дающими художественное впечатление. В Гильдесгейме выделяется дом мясников (1529), а в Брауншвейге дом «Старые весы» (1534).



Рис. 59а — дом «Старые весы» (1534).

3. Немецкий ренессанс XVI века

Лишь во второй половине XVI века немецкий ренессанс празднует свои лучшие победы, хотя в северной Германии он находится теперь под очевидным нидерландским влиянием, а в южной вновь подпадает под верхнеитальянские влияния. Во всяком случае многое из того, что кажется заимствованием, следует считать самостоятельным параллельным развитием; и во всяком случае наиболее пышные здания немецкого ренессанса этого времени путем усвоения выработали себе самостоятельность не только по отношению к Италии, но и по отношению к родственным Нидерландам.

Церковное зодчество все еще оставалось почти без движения. Дворцовые капеллы протестантских князей, и старейшая между ними капелла в Торгау (1544), были однефными церквами с эмпорами, с готическими сетчатыми сводами. Украшенные орнаментами в стиле ренессанса эмпоры позднеготической церкви Богородицы в Галле (1530) зальной системы, построенной кардиналом Альбрехтом Бранденбургским, также протестантского происхождения (1554). Дворцовая капелла в Аугсбурге (1570), как

здание, крытое коробовым сводом, снабженное тосканскими полуколоннами с эмпорами, Эргарда ван дер Меера, показывает, как нидерландский ренессанс появился в верхней Саксонии. Стиль католического ренессанса контрреформации начинает университетская церковь в Вюрцбурге, построенная в 1582–1597 гг. епископом Юлием (Юлиев стиль), внутренность которой, несмотря на готические окна со сквозным переплетом, представляет двухэтажную церковь с эмпорами и аркадами классических орденов Первой церковью Германии чистого стиля ренессанса и вместе самым мощным церковным сооружением немецкого ренессанса является одновременная иезуитская придворная церковь св. Михаила в Мюнхене, цельное внутри здание, покрытое мощным коробовым сводом. Вместо боковых нефов оно охвачено боковыми капеллами, высокий трансепт впереди хора расчленяет его в плане нижнего, основания эмпорами над боковыми капеллами оно расчленено в высоту и изящно украшено статуями в нишах между коринфскими двойными пилястрами в нижней части продольного корпуса.

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

Мотив дворовых аркад гейдельбергского «зального здания», подвергаясь различным видоизменениям, придает главную прелесть и другим княжеским замкам того же времени в южной Германии, замку Отто-Генриха в Нейбурге на Дунае, старому замку герцога Христофора в Штутгарте (1553), главному созданию зодчего Аберлина Третша, равно как начатому в 1555 г. маркграфом Георгом-Фридрихом при содействии Каспара Фишера мощному Плассенбургу близ Кульмбаха, аркады которого сплошь оплетены орнаментами в духе раннего ренессанса. Конюшенное здание Альбрехта V в Мюнхене (теперь Монетный Двор) производит впечатление собственно своим огромным двором с арочными галереями. В новой мюнхенской резиденции, явившейся во всем своем великолепии только в XVII столетии, некоторые части относятся уже ко времени Вильгельма V, например двор с гротами Фридриха Сустриса, этого разностороннего нидерландца.

Самым самостоятельным и прекрасным зданием ренессанса, по-видимому, был сломанный в 1846 г. «увеселительный дом» герцога Людвиг в Штутгарте (после 1575 г.), отдельно выстроенное здание с фронтоном, с бассейнами прохладной воды в нижнем этаже, главный строитель которого назывался Георгом Бером. Сотрудником его был ученик Генрих Шикгардт (1558–1634), самостоятельные постройки которого, вполне последовательно подражающие итальянским, относятся уже к XVII столетию.

В северной Германии строение замков развернуло теперь своеобразные красоты особенно в Мекленбурге под властью художественно-настроенных герцогов Иоганна-Альбрехта и Ульриха. Замок герцога Ульриха в Гюстрове (после 1558-г.), массивное расчленение которого достигается только благодаря выступам и углублениям, угловым башням и полосам фриз, является образцом современного кирпичного здания с художественной штукатурной отделкой. Наоборот, описанный Зарре Княжий Двор герцога Альбрехта в Висмаре (1555) представляет образец нештукатуренного, обшитого терракотовыми плитками кирпичного здания; его терракоты фабрики Стация фон Дюрена в Любеке встречаются и на других зданиях, но здесь они особенно утонченно усиливают общее впечатление. Из небольших замков северо-западной Германии, далеко уступающих этим пышным постройкам, некоторые, например замок в Вольбеке около Мюнстера, поучительны в смысле исторического развития. Замечательны фронтоны лестниц у домов этих местностей. Их ступени увенчаны теми полукруглыми в очертаниях веерами, которые деревянная архитектура применяла в качестве подножий. На ратуше в Рингельне они, однако, служат верхними оконными наличниками. Дальнейшее развитие, отлично очерченное Паули, показывает затем, как эти частности украшения постепенно уступают место волутам, к которым пригоняются сначала их части, пока, наконец, завитки и накладной орнамент не становятся сплошными.

4. Типы построек

Немецким ратушам ренессанса новейший труд посвятил Гризебах. Между верхнерейнскими ратушами второй половины XVI-столетия ратуша в Мюльгаузене в Эльзасе (1552) представляет главный пример верхненемецкой фасадной росписи, не всегда стилистически заменяющей действительную архитектуру перспективной ложной, а бывшая ратуша в Страсбурге (1585) блистала пластической роскошью Гейдельбергского замка. На Нижнем Рейне прекрасный портик ратуши в Кёльне, мастерское произведение Вильгельма Вернике (1569), возвышается в виде двух этажей «павильонов» с независимо поставленными ринфскими колоннами. В сердце Германии мощные ратуши в Ротенбурге на Таубере (1572), в Швейнфурте (1570) и в Альтенбурге (1562) производят впечатление именно своим замкнутым общим расположением, вытекающим из житейской потребности, своими живописными формами и башнями. Изящная ратуша в Лемго принадлежит более новому времени (1589), а прежняя ратуша в Лейпциге, о строителе которой Иерониме Лоттере мы знаем из указаний Вустмана, была древнее (1556). Любекская ратуша в 1570 г. была изменена более поздней пристройкой в стиле нидерландского ренессанса. Построенная в 1574–1576 гг. Мартеном Аренсом из Дельфта, богатая окнами ратуша в Эмдене имеет вполне голландский характер, а возведенная в 1585 г. Антоном ван Оббергеном из Мехельна старая ратуша в Данциге, в которой Вредеман де Врис из Лейвардена (1596) выполнил богатое украшение летнего зала совета, — чисто фламандский. Другие северно-немецкие ратуши и торговые ряды также имеют комнаты с необыкновенно богатыми панелями и резьбой. Начиная с половины столетия, к которой относится прекрасная обшивка панелями зала Капитула в Мюнстере, можно проследить развитие от применения настоящих обрамлений до подражания настоящим архитектурным формам. Главными произведениями этого рода являются «Зал Мира» в ратуше в Мюнстере, великолепные панели Ганса Греге в Фреденгагенской комнате (1573–1585) в доме торговцев в Любеке и «Зал Совета» Гердта Суттмейера в Люнебурге (1568) с пышными дверями резчика Альберта из Зёста (1568–1584), о котором сообщает Бенке.

Частные жилища этого периода в южной Германии отмечены лишь медленным прогрессом. Если эффектный дом Топлеров (1590) в Нюрнберге имеет еще позднегоготические формы, то рыцарский дом в Гейдельберге (1592) развертывает все очарование тамошнего замкового стиля. Однако итальянскими созданиями на немецкой почве являются рыцарский дом в Люцерне (1557), «дом цеха ведерников» в Базеле и много раз описанные, украшенные

Понцано в стиле гротеско комнаты 1570 и 1572-гг. в доме Фуггеров в Аугсбурге. Наоборот, дом с белым орлом в Штейне на Рейне и расписанный в 1570-г. Тобиасом Штиммером рыцарский дом в Шаффгаузене характеризуют верхненемецкую манеру фасадной росписи, в которой с успехом принимал участие Гольбейн.

В северной Германии деревянное зодчество продолжает развиваться по описанным уже путям. Каменное строительство, в некоторых приморских областях применявшее пиленый камень для обшивки кирпичных построек по голландскому образцу, дало теперь ряд своеобразно пышных, богато расчлененных системами пилястров или полуколонн городских домов, из которых мы назовем только «одежный дом» с высоким фронтоном на Остерштрассе в Гамельне (1576). Гамельн представлял особую, небольшую область своеобразного стиля, отмеченную Паули. Наконец в Данциге, улицы которого живописно оживляются «крылечками», с высокими лестницами-балкончиками перед входной дверью, и в особенности его длинный переулок дает ряд интересных, хотя узких домов в стиле ренессанса этого времени, причем дом Штеффенов, построенный, вероятно, каким-нибудь нидерландцем, является одним из самых последовательных и роскошных. Нидерландский стиль расцвел именно в Данциге.

Общая картина немецкого зодчества XVI столетия представляется довольно пестрой и замысловатой. Однако удобные для жилья помещения, с живым чувством приспособленные к различным целям и отражающие многие дорогие сердцу немецкого народа потребности и даже их декоративные формы, по-прежнему полны свежести и оригинальности, покуда старое искусство дает им направление, а не заполняет их. Мы увидим, что немецкий ренессанс, как таковой, переходит еще за порог XVII столетия, но затем быстро впадает в строго классическую или же близкую к барокко манеру.

Немецкая скульптура XVI столетия

1. Становление немецкой скульптуры

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

Во главе ее стоят скульптурные украшения (1510–1512) капеллы Фуггеров в церкви св. Анны в Аугсбурге. Роберт Фишер показал, что картоны для двух больших рельефов, «Избиения филистимлян» и «Воскресения мертвых», с фигурами умерших Фуггеров, покоящихся на своих постаментах, рисовал не кто иной, как Дюрер. Обыкновенно их исполнителем считался скульптор Адольф Даухер (или Дауер), родившийся в 1460 г. в Ульме и умерший в 1523 или 1524 г., пока против этого не высказался Отто Виганд, а затем Феликс Мадер, по-видимому, правильно приписавший их исполнение Лой Герингу. Достоверно принадлежат Адольфу Даухеру и его сыну Гансу-Адольфу сильно, резко и уверенно резанные в дереве полуфигуры ветхозаветных лиц с чертами Фуггеров, на сиденьях хора их капеллы. Теперь пятнадцать из них принадлежат Берлинскому музею императора Фридриха, а одна украшает Фигдоровское собрание в Вене. Достоверным произведением

Адо́льфа Даухера является также каменный, в стиле ренессанса алтарь (1518–1522) с предками Христа в городской церкви в Аннаберге.



Рис. 60. «Избиения филистимлян».



Рис. 61. «Воскресения мертвых».

Главным произведением немецкой скульптуры ренессанса после гробницы св. Зебальда работы Фишера — является памятник Императора Максимилиана в придворной церкви в Инсбруке, историю которого подробно изложил Шёнгерр Первоначальный проект принадлежал Конраду Певтингеру, ученому секретарю города Аугсбурга. Вокруг саркофага, украшенного 24 рельефами из жизни Максимилиана с коленопреклоненной бронзовой фигурой императора на крышке его и сидячими, бронзовыми же, очень живыми статуями добродетелей, по углам стоят с четырех сторон 28 (вместо намеченных 40) бронзовых статуй в натуральную величину предков императора, из которых две самые красивые принадлежат мастерской Питера Фишера. Остальные, исполненные живописцами, Гильгом Зессельшрейбером, Кристофом Амбергером и Йёргом Кольдерером (ум. в 1540 г.) и отлитые литейщиками, как Стефан Годль (ум. в 1534 г.) и Питер и Грегор Лёффлеры, неравного достоинства. Фигуры Зессельшрейбера грубоватые и сухие по формам, отличаются старательной передачей деталей одежд и вооружений. Самые чистые по формам фигуры эрцгерцога Сигизмунда (1523) и императрицы Марии Бланки (1525) нарисованы Кольдерером и отлиты Годлем. Для изготовления мраморного саркофага были приглашены в 1561 г. трое братьев Абель из Кельна. Флориан Абель (ум. в 1565 г.), придворный живописец в Праге, сделал эскиз драматически задуманных рельефов, а Бернгард Абель (ум. в 1563 г.) и Арнольд Абель (ум. в 1564 г.) взяли на себя исполнение в мраморе, но не довели его до конца, а передали в 1562 г. Александру Колину из Мехельна, который и закончил его, технически великолепно, но упрощенным языком форм. Затем Колин вылепил четыре добродетели по углам, отлитые в 1570 г. Гансом Ленденштрейхом из Мюнхена, и великолепную, чрезвычайно живую фигуру молящегося императора, отливка которой была исполнена в 1582–1584 гг. итальянцем Людовико де Дука.

Из остальных аугсбургских скульпторов первой половины этого века сыновья Адольфа

Даухера, упомянутый уже Ганс-Адольф и Ганс, обладали, по-видимому, большими задатками самостоятельного творчества, чем их отец. Ганс Даухер, о котором писали Боде и Габах, является отличным мастером с ясным языком форм в своих каменных рельефах, например в Суде Париса Амбрасовского собрания в Вене, юмористическом состязании между Дюрером и Шпенглером в Берлинском музее, эпитафии рыцаря Функ-Герварта в церкви св. Магдалины в Аугсбурге и в статуе императора Максимилиана в виде св. Георгия собрания Ланна в Праге. Лой Геринг (ум. около 1554 г.), надгробная плита которого для могилы Эльца в приходской церкви в Боппарте заимствует свой рельеф с гравюры Дюрера, изображающей Троицу, был учеником умершего уже в 1508 или 1509 г. Ганса Бейрлина (Бейерлейна). Его памятник Цоллерна в соборе в Аугсбурге, как мы видели, сиял светом нового времени. Надгробия Геринга в соборах Бамберга, Вюрцбурга Эйхштетта и его алтари в Эйхштетте и других местах украшены рельефами большей частью по рисункам других мастеров, но портреты на них выполнены им самостоятельно, а орнамент передан в непосредственно перенятой верхнеитальянской манере ренессанса.

Когда затем в конце столетия надо было украсить Аугсбург фонтанами, то пригласили, что довольно характерно, нидерландских мастеров. Губерт Гергард из Герцогенбуша выполнил в 1589–1594 гг. под разными влияниями фонтаны Августа в духе Джованни да Болонья, Адриан де Врис из Гааги (около 1560–1627), с которым мы еще встретимся, закончил в 1599 г. фонтан Меркурия, а в 1602 г. роскошный фонтан Геркулеса, с его еще довольно простыми по формам наядами. Бронзовые фигуры этих фонтанов были отлиты в Аугсбурге. Техника удержалась здесь дольше, чем искусство.

2. Дюрер и скульптуры

В нюрнбергской художественной жизни, начиная с 1500 г., наряду с упомянутыми старшими великими скульпторами, господствовала благородная, величавая личность Альбрехта Дюрера (1471–1528). Занимался ли Дюрер также скульптурой, этот спорный вопрос теперь решен таким образом, что к его почину относятся знаменитый, описанный в последний раз Гальмом, известный по частым повторениям рельеф стоящей обнаженной женской фигуры, обращенной спиной к зрителю, оригинал которой в камне находится в Саут-Кенсингтонском музее в Лондоне, а затем три медали с мужскими портретами и женская голова. В одной превосходной, вырезанной из букового дерева обнаженной женской фигуре, в частном владении в Берлине, Фридлендер даже думает видеть собственноручную работу Дюрера. Мы станем, однако, на более прочную почву, если возвратимся к мастерской Питера Фишера. Три большие бронзовые надгробные плиты, в исполнении которых сотрудничали его сыновья Питер Фишер-младший (1487–1528) и Ганс Фишер (с 1488. и после 1549 г.), мы уже знаем. Следовало бы еще добавить принадлежащий Гансу Фишеру уже совершенно плоский надгробный памятник епископа Сигизмунда в соборе в Мерзебурге (1540). Небольшие бронзовые скульптурные произведения обоих братьев принадлежат к лучшим работам немецкого ренессанса. Четыре пластины Питера Фишера-младшего с изображениями Орфея и Эвридики полны внутренней жизни. Три из них, принадлежащие Берлинскому музею, Гамбургской художественной галерее и монастырю св. Павла в Каринтии, изображают Эвридику, когда она готовится последовать за своим отстающим супругом, а четвертая, в собрании Дрейфуса в Париже, представляет ее уже готовой возвратиться в Аид. В круглой отливке из бронзы следуют две известные чернильницы с изображением обнаженной женщины в символическом контрасте с черепом у ее ног, одна у м-ра Фортнума в Стэнморе, другая в музее Ашмолеан в Оксфорде. Руке Питера Фишера младшего принадлежат далее три медали, из них одна 1507 г. с изображением Германа Фишера, его рано умершего брата, старейшие из всех немецких медалей.

Символический рисунок его работы в музее Гёте в Веймаре является самым ранним художественным произведением реформации. Наконец, Зеегер приписывает Питеру Фишеру младшему еще изящную деревянную статую Мадонны, стоящей со сложенными руками и

задумчиво возводящей взоры к небу в Германском музее, представляющую во всяком случае прекраснейшее произведение скульптуры ренессанса нюрнбергского расцвета. Ганс Фишер является также утонченным мастером небольших бронз, например небольшого Аполлона-лучника (1534) двора ратуши (теперь в Германском музее), навеянного одной гравюрой Барбари, которому представляет соответствие нагой юноша Мюнхенского национального музея.

Разносторонний, много странствовавший и умерший в 1546 г. Питер Флеттнер, поселившийся в Нюрнберге около 1522 г., не был природным нюрнбержцем, а по предположению Гаупта скорее швейцарцем с Боденского озера. Небольшая статуя Адама из букового дерева с его подписью в художественно-историческом придворном музее в Вене задумана резко реалистично. Его многочисленные свинцовые и бронзовые пластины с мифологическими и символическими изображениями, замечательные своими пейзажами, большей частью как оригиналы, предназначались для ювелирных работ, а не менее многочисленные медали с резко жизненными профильными портретами показывают в нем разностороннего скульптора ренессанса. Фамилии Гольцшюэра в Аугсбурге принадлежит его отделанный серебром бокал из кокосового ореха, ножка которого представляет виноградную лозу с веселыми группами, брюшко — вакхические сцены, а крышка — сцены из жизни рудокопов. Если со времени Нейдёрфера главнейшим мастером немецкого ювелирного искусства считался превознесенный им венец Венцель Ямницер (1508–1588), то Ланге полагает, что немецким Бенвенуто Челлини следует считать Флеттнера. Все же изящный столовый прибор Ямницера 1549 г., принадлежащий франкфуртским Ротшильдам, является лучшим произведением нюрнбергского ювелирного искусства. Роскошные сосуды Люнебургской сокровищницы в Берлинском художественно-промышленном музее дают представление о всех недостатках и достоинствах немецкого ювелирного искусства, работавшего главным образом по гравированным, рисованным или резным оригиналам живописцев и формовщиков пластин.

Над серебряным алтарем Краковского собора, богато украшенным рельефами, рядом с Флеттнером работал нюрнбержец Панкратий Лабенвольф, давший в своем знаменитом бронзовом «Человеке с гусями» на нюрнбергском фонтане (1557) непосредственное по замыслу произведение настоящего народного искусства; между тем как «Фонтан Добродетелей» Бенедикта Вурцельбауэра (1589), водяные струи которого льются из грудей женских фигур «Добродетелей», дает впечатление уже преднамеренной вылощенности.

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

3. Нижнерейнская школа

Во второй половине столетия, однако, подле упомянутых уже братьев Абель из Кёльна, исполнивших здесь надгробные памятники Отто-Генриха и Филиппа Пфальцского, к сожалению, разрушенные французами, мы находим за работой упомянутого уже нидерландца Александра Колина, выполнившего после 1558 г. большую часть очень неглубокого по замыслу скульптурного украшения здания Отто-Генриха и переехавшего затем в Австрию, где по окончании работ над памятником Максимилиана в Инсбруке выполнил отличные, хотя и не особенно глубокие по впечатлению надгробные памятники императоров в Пражском соборе (1564–1589) и статуи, украшающие памятники Филиппины Вельзерс и ее мужа в придворной церкви в Инсбруке (1580–1596).

Дальнейшее развитие нижнерейнской школы скульпторов в Калькаре в лице Генриха Доувермана, впервые упоминаемого в 1510 г., его сына Иоанна Доувермана и их ученика Арнольда Трихта, в последний раз упоминаемого в 1561 г., представил Бейссель. Именно в 1510 и 1561 гг. в скульптурных произведениях этих мастеров в Клеве, Калькаре и Ксантене совершился переход от поздней готики к ренессансу.

В Саксонии упомянутый уже даухеровский алтарь 1522 г. в городской церкви в Аннаберге стоит в начале скульптурного ренессанса. Сотня рельефов библейского и символического содержания на перилах той же церкви, исполненных Теофилом Эренфридом вместе со своими учениками, носят еще вполне позднеготический характер. Мы не можем здесь проследить дальше верхнесаксонские деревянные резные алтари, в большинстве принадлежащие лишь XVI столетию, тем более что исследование их развития, предпринятое Флексигом, еще не закончено. Сильной художественной личностью выделяется только один нижнесаксонский мастер, Ганс Брюггеман из Вальсроде, воспитавшийся, вероятно, на нидерландских резных алтарях с небольшими фигурами, наводнившими тогда северную Германию. Михельсен и Дёбнер ближе познакомили нас с ним. Его главное произведение — большой резной алтарь (1515–1521) в соборе в Шлезвиге с нераскрашенными изображениями Страстей Господних в кудрявых позднеготических рамах отличается не столько чистотой форм отдельных фигур и законченностью групп, сколько передачей жизненной драмы изображенных происшествий.



Рис. 62. Церковь св. Зебальда в Нюрнберге

Каменная пластика как в верхней, так и в нижней Саксонии уже во второй половине XVI века попала под влияние италянизированного нидерландского искусства. Это показывает красивый, богатый фигурами надгробный памятник курфюрста Морица в соборе во Фрайбурге (1588–1594), над которым работали различные нидерландские художники; об этом же свидетельствуют надгробные памятники фрисландского герцога Энно II в главной церкви в Эмдене, архиепископа Адольфа фон-Шауэнберга (после 1556 г.) и его брата в Кёльнском соборе, короля датского Фридриха I в соборе в Шлезвиге (1555), произведение знаменитого антверпенца Корнелиса Флориса и более поверхностный и манерный по виду надгробный памятник фрисландского герцога Эдо Вимкена (1561–1564) в церкви в Иевере. Напряженно вытянутый вид, принимаемый усопшими, лежащими на красивых саркофагах, часто несомых кариатидами, напоминает всюду нидерландское искусство. Гендке обнаружил, что и в Силезии подобное же развитие каменной надгробной скульптуры вошло в нидерландское течение.

Истинно немецкими скульптурными произведениями в течение всего XVI века оставались упомянутые уже произведения мелкого искусства, между которыми играют роль медали, например Ганса Шварца и Фридриха Гагенауэра, исследованные Эрманом. Чем больше немецкий вкус в конце века тяготел к величественному, чем больше он требовал блестящих и чистых форм, тем шире открывались ворота навстречу иностранщине и иностранцам.

Немецкая живопись XVI столетия

1. Развитие немецкой живописи

Немецкая живопись XVI столетия была в стране основным направлением искусства, рисовали мастера практически во всех направлениях, рисунки могли наноситься на дерефо, офорт, медь — каждая работа была действительно уникальна.

Руководящим искусством этого периода и в Германии была живопись, которая именно здесь включила в свою область «графику» рисунок, гравюру на дереве, на меди и офорт. Именно в области этих рисовальных работ немецкое искусство давало все, что хотело и что могло: свою серьезность и свой юмор, свою близость к народному быту и свою ученость, свой убедительный реализм и свою огненную фантазию, свою внутреннюю сердечную теплоту и свое техническое мастерство. Именно рисовальщики, граверы на меди и на дереве расширили обычную область сюжетов в светскую сторону. В рисунках и акварелях пейзажная живопись и домашняя жизнь пробудились для самостоятельного существования. В гравюрах на меди и офортах языческая мифология в своем романтическом одеянии получила немецкий характер. В гравюре на дереве, для которой крупные живописцы большей частью только уделяли рисунок, вместе с сериями сильных и глубоких по смыслу идиллистически религиозных картин, явились прежде всего серии символических и жанровых изображений из придворной и народной жизни. Во всех отраслях графики более глубокими стали религиозные изображения, на которые, как показали Пельцер и Гаупт, во многих отношениях плодотворно действовала средневековая мистика. Страсти Господни стали излюбленной темой немецкого искусства в рисунках, гравюрах на дереве и на меди. В Германии, где условия климата и жизненных привычек не благоприятствовали появлению большого общественного искусства, воспроизведение листов во многих сотнях отпечатков, переходивших из рук в руки, из дома в дом, чтобы в тихой комнатке присоединиться к двум или трем другим, стало необходимым условием всякого общественного воздействия художественных работ.

При всем том произведения живописи XVI столетия, каковы стенные росписи зал в ратушах, от которых, к сожалению, сохранилось лишь немного, играли в Германии большую роль, чем это можно думать по их остаткам. Более заметно развивалась в Аугсбурге, на Верхнем Рейне и в Швейцарии декоративная фасадная живопись, покрывавшая, не заботясь о собственно архитектурном расчленении домов, их фасады своими декоративными архитектурными росписями, к которым примешивались отдельные фигуры и исторические или символические изображения. Аугсбургскую фасадную живопись изучил Буфф.

Немецкая живопись на стекле в течение XVI столетия шла к упадку. Прежняя плоская живопись при помощи цветных стекол уже давно превратилась в перспективную живопись посредством кисти. О поздних, удачных еще окнах соборов в Кёльне и Ксантене упоминалось ранее. В верхней Германии, кроме нескольких описанных Бруком плохо сохранившихся окон приходской церкви в Цауберне, сюда относятся в особенности окна 1515 г. по проектам Бальдунга во Фрайбургском соборе, максимилиановское окно (1514) и украшенное по рисункам Ганса фон-Кульмбаха изображениями святых и портретными фигурами на белом фоне маркграфское окно (1527) церкви св. Зебальда в Нюрнберге, лучшее произведение живописца по стеклу Фейта Гирсфогеля старшего (1466–1525). Новый подъем живопись по стеклу получила, только служа для украшения комнат. В Швейцарии перед чистыми окнами ставились снимающиеся цветные круги, расписанные по светлому фону семейными гербами с ограниченным применением цветного стекла. Некоторые из величайших художников юго-западной Германии XVI столетия, даже Гольбейн, делали проекты для оконных стекол этого рода. Напротив, книжная миниатюра, как мы ее знаем в XVI веке, даже в верхней Германии, по исследованию фон-дер Габеленца, хотя и не умирает, но, лишенная всякой самостоятельности, хиреет от подражания великим мастерам. Даже самые известные нюрнбергские миниатюристы этого времени Альбрехт (ум. около 1547 г.), Николай (ум. в 1560 г.) и более молодой Георг Глокендон (ум. в 1553 г.) находились вполне под влиянием Дюрера.



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

2. Первые работы Дюрера

Уже на пороге нового столетия возвышается сильная художественная личность Альбрехта Дюрера (1471–1528), славного немецкого мастера, уже в XVI столетии в Германии и за границей славившегося за великого даже между самыми великими. Он сам с гордостью называл себя немцем или нюрнбержцем на некоторых из своих лучших произведений; несмотря на сильное впечатление, полученное им от произведений итальянского искусства, он всю жизнь оставался правдивым, глубоко чувствующим, но в то же время простым, доискивающимся до всего немцем. Весь его художественный жизненный путь был развитием и ростом, борьбой с самим собою, с природой и красотой, которые он, неудовлетворенный своими первыми этюдами с моделей и срисовыванием обнаженного тела с итальянских гравюр, надеялся достичь путем измерений и изучения пропорций. Его собственные сочинения, из которых, например, «Руководство к измерению» появилось в печати еще при его жизни, а «Четыре книги о человеческих пропорциях», переведенные на многие языки вскоре после его смерти, были в последнее время изданы Ланге и Фузе; свод всех сочинений о Дюрере составил в 1903 г. Зингер. К сочинениям о Дюрере Таузинга, Шпрингера и Цуккера присоединилась талантливая книга Вёльфлина. Для рисунков Дюрера незабвенные заслуги оказали Эфрусси и Липпман. Кроме того, в более новых исследованиях о Дюрере после Викгоффа, Тоде и Ланге принимали участие Гендке, Людвиг Юсти, Лоренц, Шерер, Суида, Варбург, Пауль Вебер, Вейсбах и Винтерберг. Картины Дюрера маслом или темперой, кроме «Геркулеса» Германского музея и «Лукреции» в Мюнхене, являются только портретами или религиозными изображениями. Вся его многосторонность сказывается в небольших по размерам, но важных по внутреннему содержанию листах его графики. И там, и здесь он остался, однако, при всех переменах стиля самим собою. Сила жизни, которую он умел придать каждому своему штриху, находится в зародыше уже в «Автопортрете» серебряным карандашом (1484) в Альбертине в Вене, сделанном, когда ему было тринадцать лет, и наполняет рисунок пером Благовещения (1526) в Шантильи, сделанный в возрасте пятидесяти шести лет. В его иногда еще несколько кудреватых с виду, но ясных по замыслу и одаренных сильной жизнью изображениях перед нами выступает сильнейшая художественная индивидуальность, обладающая силой непосредственного убеждения.

Из золотых дел мастерской своего отца в Нюрнберге Дюрер поступил в 1486 г. учеником к Вольгемуту. Свои годы странствий, начатые еще в 1490 г., он провел большей частью на Верхнем Рейне, куда его привлекала школа Шонгауэра. В 1494 г. в Нюрнберге он женился. Свою первую поездку в Венецию, на которой мы настаиваем, он предпринял в 1495 г. вторую — в 1505–1506 гг., а свое нидерландское путешествие — лишь в 1520–1521 гг. За исключением этого он, получая с 1515 г. содержание от императора Максимилиана, работал, почти без перерыва, в своем родном городе, с кружками гуманистов которого он вступил в тесные отношения.

Юношеские работы Дюрера собственно приходятся еще на последнее десятилетие XV столетия. Насколько одухотвореннее и устойчивее по штриху упомянутого автопортрета 1484 г. открытый Зейдлицем, поразительный по рисунку автопортрет собрания Эрлангенского университета, однако и он мог возникнуть не раньше 1490 г. Какие успехи он сделал по сравнению с наиболее ранними жанровыми рисунками пером, вроде «Прогулки верхом» 1489 г. Бременского собрания и трех ландскнехтов Берлинского, показывают подобные же рисунки девяностых годов, например, пара, едущая верхом на лошадях, в Берлине, и всадник (Липпман № 209) в Британском музее. Из его рисунков нагих фигур, сделанных по итальянским гравюрам на меди, следует отметить «Смерть Орфея» (1494) Гамбургской художественной галереи, Вакханалию и битву морских центавров по Мантенье в Альбертине. В ранних рисунках, раскрашенных водяными красками, Дюрер является новатором-пейзажистом: виды Тироля и венецианская тюрьма в Лувре, виды Триента в Бремене, Инсбруке в Альбертине по цельности восприятия изображаемого пейзажа являются откровениями нового взгляда на природу. Позднейшие пейзажи Дюрера написаны, конечно, более широкой кистью, но не с большой цельностью восприятия. К самым ранним жанровым рисункам Дюрера относится своеобразное по множеству обнаженных тел «Купание женщин» в Бремене, которое в общем отнюдь не является картиной, взятой из действительной жизни.



Рис. 64. Мученичество десяти тысяч христиан

Гравюры Дюрера на меди, относящиеся к этому десятилетию, также овладевают уже всеми областями сюжетов. Притом какой прогресс в спокойствии поз и в мастерстве замечается между «Мадонной с кузнечиком» еще шонгауэровского характера и «Мадонной с обезьяной» Британского музея, для пейзажа которой Дюрер воспользовался своей собственной акварелью с домиком у пруда. Такие гравюры, как «Любовное предложение» и «Прогулка» показывают Дюрера стоящим также во главе немецких жанристов. Его стремление изображать женское тело показывает гравюра с четырьмя ведьмами, причем одна из них заимствована с гравюры Барбари «Победа и Слава». Теперь вернулись к тому воззрению, что Барбари повлиял на Дюрера, а не наоборот, как полагал Людвиг Юсти. Дюрер считал, что Барбари владеет секретом пропорций, в который его не посвящает, это побудило его углубиться в то изучение пропорций, которое его больше не оставляло. Наиболее сильными произведениями Дюрера девяностых годов являются гравюры на дереве. Если такие листы, как «Купание мужчин» и «Мадонна с зайцем» в сравнении с его базельским св. Иеронимом 1492 г. показывают полный успех в телесности отдельных фигур и в красочных сочетаниях черного и белого, достигнутых Дюрером после первого итальянского путешествия, то в 15 больших гравюрах на дереве к Апокалипсису 1498 г. он является перед нами уже великим мастером. Некоторые видения основаны на более ранних композициях, например Кёльнской Библии 1480 г., но это еще в более выгодном свете показывает огромную силу и величие Дюрера. Мы не станем осуждать этих могучих листов за их немецкую загроможденность деталями, за жесткость и угловатость, встречающиеся в языке форм, и за некоторую невероятность их замысла. Нас покоряет и захватывает страстная, полная движения выразительность этих видений. Величав и торжествен Иоанн, видящий семь светильников! Неотразимы в своей давящей мощи четыре всадника, устремляющиеся по телам смертного рода! Как величественны и в то же время поразительны четыре ангела, повелевающие ветрами! Битва ангелов, жена, облеченная в солнце, вавилонская блудница, зверь с агнчими рогами, как телесны эти образы, созданные фантазией! В то же время Дюрер работал над семью самыми ранними гравюрами на дереве своих больших Страстей Господних. Какая непосредственность в душевном переживании трагических событий! Какая страстность драматического повествования при такой суровой грубости языка форм.

Из картин Дюрера масляными красками девяностых годов приходится рассмотреть главным образом портреты, по большей части поясные в три четверти, но с руками. Портрет его старого отца 1490 г. в Уффици показывает еще старательно обозначаемые отдельные черты, портрет 1497 г. в Мюнхенской Пинакотеке, без сомнения старая копия, передает сходство уже в целом. Проникнутые самосознанием собственные портреты Дюрера 1493 г. у наследников Леопольда Гольдшмидта в Париже и 1498 г. в Мадридском музее выполнены живописно; его портрет темперой Фридриха Мудрого (около 1496 г.) в Берлинской галерее сухе и неподвижнее. Его портреты членов семьи Тухеров в Касселе и Веймаре, портрет Освальда Крелля 1499 г. в Мюнхене вместо пейзажных фонов снова дают те пейзажные просветы, которые получили начало в нидерландском искусстве.

Технику берлинского портрета курфюрста, выполненного темперой, мы видим также в нюрнбергской картине Дюрера с изображением Геркулеса, убивающего стимфалийских птиц, а также в главной большой картине этого времени, его трехчастном алтаре Виттенбергеров в Дрездене, подлинность которого, после защиты Людвиг Юсти, снова признал даже Вёльфлин: в средней части Мария в своей комнате у подоконника поклоняется Младенцу, ангелы держат над ее головой венец, или хлопочут позади нее, в глубине картины — Иосиф в своей мастерской; на боковых створках поясные изображения святых Антония и Себастьяна. Сухая моделировка главных фигур средней картины навеяна верхнеитальянской мантеньевской живописью; боковые створки, написанные очень живо и тепло по немецким

образцам, в манере наиболее свойственной Дюреру, едва ли возникли позже средней картины. Хоровод ангелов тянется одинаково по всем трем доскам. Вся вещь остается сокровищем сдержанного, но интимного раннего немецкого искусства.

3. Изменение искусства Дюрера

Вскоре после 1500 г. в искусстве Дюрера произошел решительный поворот. Из его рисунков в Альбертине обнаженная лежащая женщина 1501 г. обнаруживает уже изучение пропорций; исполненный водяными красками заяц 1502 г. изумителен по тонкости живописи, а двенадцать листов «Зеленых страстей» (т. е. в зеленых тонах) являются самой эффектной из нарисованных им серий. События рассказаны здесь спокойнее, архитектура, обнаруживающая здесь уже формы ренессанса, введена с большей ясностью, чем в упомянутой ранее большой серии гравюр на дереве Страстей Господних. Но мощная страстность прежней серии уступает здесь место уже более буржуазному выражению. Гравировальное искусство Дюрера, сохраняя металлический блеск медной пластинки и к тому же владея всеми средствами для передачи материальной стороны изображения, теперь достигает невиданной ранее степени технического совершенства, доходящего до высшего предела в романтически-античных листах «Морского чудовища». «Ревности», в большой «Немезиде», в «Гербе смерти» и в идиллическом по-немецки «Рождестве Христове» (1504). Если обнаженное тело большой «Немезиды» нарисовано еще по немецкому образцу, а в «Аполлоне и Диане» выступает еще близость к Барбари, то главная гравюра Дюрера 1504 г. «Адам и Ева», применяет уже самостоятельно изученные пропорции.

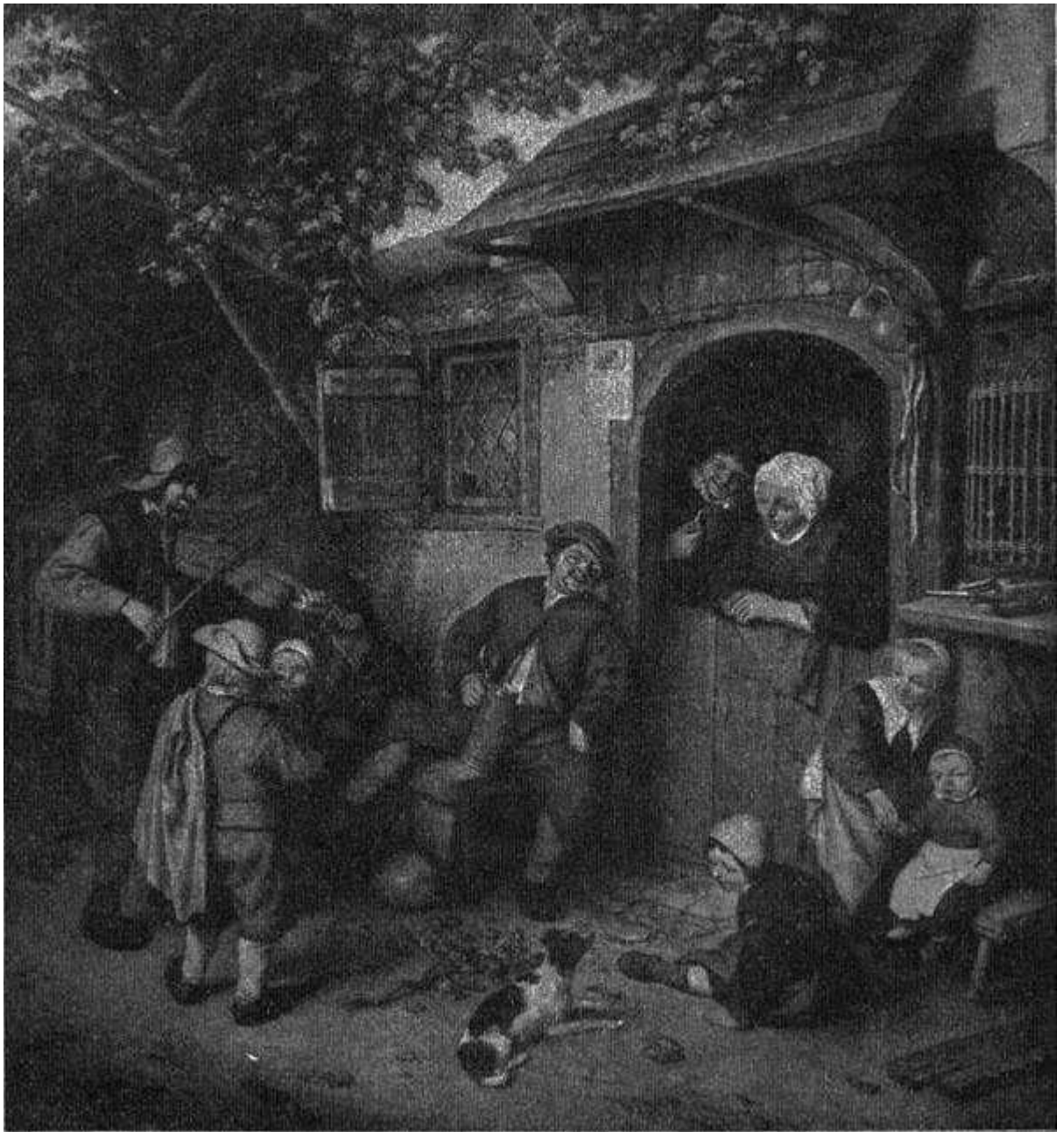


Рис. 65. «Рождество Христово» (1504).

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

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

впечатление создания кватроченто и, как таковое, стоит рядом с окружающими его лучшими итальянскими произведениями.

Когда Дюрер в 1505 г. вторично прибыл в Венецию, родину живописности в живописи, он окончательно перенес центр тяжести своей деятельности с графики на живопись. Если только на него имело влияние искусство какого-нибудь иностранного мастера, то это творчество Джованни Беллини, отразившееся в главном венецианском произведении Дюрера, «Праздник розовых венков» (1506), теперь, к сожалению, в испорченном виде висащем в Рудольфинуме в Праге. Главная группа Марии на троне — с папой и императором, преклоняющими колени на этой картине, построена пирамидально, в остальном она, быть может, несколько загромождена деталями сравнительно с картинами Беллини и несколько пестра по колориту, но в каждой части этой сильно написанной, торжественно-радостной картины видна сила законченного большого мастера. Одновременно Дюрер написал великолепную «Мадонну с чижиком» Берлинской галереи и очень выразительное, исполненное настроения в пейзаже небольшое Распятие Дрезденской галереи, на подлинности которого мы настаиваем. Рядом с этими произведениями идут портрет молодого человека в Хэмптон-Корт и портрет молодой женщины в Берлине. Не раньше этих картин, несмотря на свою (поддельную) дату 1500 г., возник и его величавый идеальный автопортрет в Мюнхене; выразительная голова мессии с чертами немецкого живописца, отражающая его самое интимное я.

Следующее десятилетие показывает Дюрера в Нюрнберге в полном обладании своей силой, очистившейся итальянским огнем, но не уклонившейся в сторону.

Его акварельные пейзажи, например виды городов в Бремене и Берлине, мельница-толчея в Национальной библиотеке в Париже, замок на скале в Бремене, поразительный этюд восхода солнца в Британском музее и картинки этого времени с изображениями животных, как, например, молодой сыч, куропатка и разная пернатая дичь в Альбертине в Вене, своей свободной красочностью производят впечатление почти современных.

Из серий деревянных гравюр, кроме вдохновенной малой серии Страстей, Дюрер закончил в 1511 г. упомянутые уже «три большие книги» (Апокалипсис, Страсти Господни и Жизнь Девы Марии), прибавивши к ним картины на выходных листах и несколько новых внутри листов, яснее всех других позволяющих определить то изменение стиля, которое не всегда в пользу произошло у него в Италии, когда он стремился к более спокойному и совершенному языку форм. Техника гравюр на меди Дюрера достигла теперь наивысшей степени живописной законченности. Некоторое время он заменял грабштихель иглой, медные пластинки железными и прибегал к помощи офорта. Иглой исполнен, например, нежный в тоне св. Иероним у ивы, офортами на железных досках должны считаться Христос на Масличной Горе 1515 г., как бы беклиновское «Похищение на единороге» 1516 г., остроумно введенные в обширный пейзаж «Каноны» 1518 г. Главным произведением Дюрера в области гравюры была его последняя серия Страстей Господних (1509–1512), придавшая излюбленным трагическим представлениям немецкой фантазии еще раз новое, потрясающее выражение. По техническому совершенству и духовному настроению выше всего стоят три знаменитые большие гравюры на меди, представляющие рыцаря-христианина, презирающего смерть и дьявола (1513), св. Иеронима, пишущего в озаренной солнцем келье свои боговдохновенные писания (1514), «Меланхолию» (1514), крылатую фигуру с венком на голове, сидящую в тяжком раздумье среди всевозможных вспомогательных орудий мирской науки. При этом веселые, взятые прямо из народной жизни гравюры, вроде танцующей крестьянской пары и волынщика (1514), крестьян на базаре (1519), показывают всю свежесть наблюдательности мастера.

К первому десятилетию после возвращения Дюрера домой относятся также его большие картины масляными красками, своей уравновешенной композицией и зрелой выпиской отдельных фигур достигающие совершенства XVI столетия. Большие, целомудренные фигуры Адама и Евы (1507) в Мадридском музее и повторения их в Палаццо Питти, возникшие, несомненно, на глазах у мастера, показывают, что его изучение

пропорций и обнаженного тела коснулось немецки-классической красоты. В «Мучении десяти тысяч» (1508) в Вене, написанном также для Фридриха Мудрого, он не мог придать полного единства своим превосходно наблюденным деталям. Его большой франкфуртский алтарь (1509), средняя часть которого, к сожалению сгоревшая, изображала венчание Марии, представлял, по-видимому, более цельное и законченное произведение. Совершенной, хотя и несколько намеренной законченностью отличается Поклонение Пресвятой Троице красиво расположенных сонмов святых, Венской галереи, причем действие происходит на небе, покрытом легкими облаками. Наконец, к наиболее жизненным портретам Дюрера этого времени принадлежит выразительная голова старого Вольгемута (1516) в Мюнхенской Пинакотеке.

4. Работа Дюрера для Максимилиана

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

Во время своего нидерландского путешествия (1520–1521) Дюрер набросал множество портретов, но лишь изредка принимался писать. Потреты 1520 г. в Лувре, 1521 г. в Мадриде написаны шире и живописнее, чем его Бернгард ван-Орлей (1521) в Дрездене. Новое воззрение на природу, направленное с одинаковой силой как на целое, так и на детали, заметно в особенности в его величественном рисунке старика (1521) в Альбергине в Вене, который является этюдом для его св. Иеронима Лиссабонской галереи.

Последним годам жизни Дюрера в Нюрнберге, кроме величественных рисунков к неисполненным картинам, принадлежат еще и такие гравюры на дереве, как благоуханное «Святое семейство у дерновой скамьи» (1526) такие гравюры на меди, как спокойная и величественная «Мария у ворот двора» (1522) и выразительные портреты кардинала Альбрехта Брандебургского (1523), Фридриха Мудрого (1524), Пиркгеймера (1524), Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Далее следуют портреты масляными красками, в высшей степени тщательно выписанные в подробностях и поразительные по общему замыслу, например портрет Клеебергера Венской галереи и Муффеля и Гольцшюэра Берлинской. Удивительная техника их, разрабатывающая каждый отдельный волосок, сохраняет свое очарование даже рядом с широкой живописной манерой, которая, начиная с Тициана, быстро покорила европейскую живопись. Последнее важное произведение Дюрера — две высокие доски Мюнхенской Пинакотеки, одна с изображением апостолов Иоанна и Петра, другая апостолов Марка и Павла — отличается истинным величием и простотой.

Изображения апостолов, написанные в натуральную величину, облаченные в спокойно падающие одежды, имеют определенные характеры, выразительные позы и глядят одухотворенным взором. Они представляют религиозное и художественное завещание, оставленное Дюрером своему родному городу и своему народу. Пусть же природа и «тайное сокровище сердца», которые, по его собственному выражению, были путеводной звездой его искусства, снова соединят свой свет, когда понадобится обновить немецкое искусство!

5. Дюрер — влияние на искусство

Влияние, оказанное искусством Дюрера в Германии и далеко за пределами Германии, было очень велико. Действительно, мы видели, что даже Маркантонио, знаменитый итальянский гравёр на меди, воспитался на гравюрах Дюрера. В Германии под его знамением естественным образом стало прежде всего нюрнбергское искусство. Настоящими учениками Дюрера были во всяком случае гравёры на дереве Ганс Шпрингинкле, принимавший участие в некоторых сериях гравюр на дереве для императора Максимилиана, брат Альбрехта Ганс Дюрер (род. в 1490 г.), о котором известно, что в 1526–1538 гг. он был польским придворным живописцем в Кракове, и Вольф Траут (около 1478–1520; монография о нем Рауха), сын одного из учеников Вольгемута, Ганса Траута из Шпейра. Главные произведения Траута, алтарь нюрнбергской Иоанновской капеллы (1511) и Артельсгофенский алтарь (1541) в Мюнхенском Национальном музее производят, однако, впечатление сухих работ второстепенного мастера. Ганс Зюс из Кульмба (около 1476–1522) и Ганс Леонгард Шейфелин (около 1485–1540), по внутренней значительности ближе всего стоящие к Дюреру, провели свои годы учения еще у Вольгемута, на что указывают их биографы Келиц и Тиме. Ганс из Кульмбаха перешел затем к Барбари, учеником которого называет его Нейдерфер. Во всяком случае его близкие отношения к Дюреру доказываются тем, что последний набросал ему в 1511 г. свой проект, хранящийся в Берлинском кабинете эстампов, для оконченного в 1513 г. Тухеровского алтаря церкви св. Зебальда в Нюрнберге с Богоматерью, увенчиваемой ангелами. Как эта картина, так и Поклонение Волхвов в Берлине, его портреты у Вебера в Гамбург и св. Георгий в Германском музее обнаруживают приятную нежность в передаче характеров и теплую прозрачность красок Барбари. С 1514 по 1518 г. Ганс Зюс принадлежал к нюрнбергской художественной колонии в Кракове, где еще и теперь хранятся в различных местах тринадцать картин его работы, сопоставленных Соколовским, взятых с различных алтарей. По жизненности и скрытой силе он нигде не может сравниться с Дюрером, но по зрелости рисунка и письма он занимает первое место между последователями Дюрера. Ганс Шейфелин, разносторонний и плодовитый художник, переселившийся в 1515 г. в Нёрдлинген, перерабатывал мотивы мастерской Дюрера в более ремесленном духе. Для его мужских голов характерны высокие, гладкие лбы, пушистые, курчавые волосы и выдающиеся вперед бороды. Его вначале неровное письмо получило в Нёрдлингене швабскую мягкость и теплоту, под влиянием возврата к золотому фону. Важнейшими нюрнбергскими работами его являются своеобразно расположенная Тайная Вечеря 1511 г. Берлинской галереи и роскошный алтарь с Венчанием Богоматери в приходской церкви в Ангаузенен. Большие алтари нёрдлингенского времени, из которых сохранился алтарь с выразительным Распятием в церкви св. Георгия в Тюбингене, частью были рознаты и распределены по частям. Картины в собрании ратуши в Нёрдлингене, в Мюнхенской Пинакотеке и в Германском музее обнаруживают его лучшие силы. Лашицер установил его участие в украшении гравюрами на дереве «Тейерданка», т. е. сделанного по приказу Максимилиана поэтического описания его свадебного путешествия. Именно его ремесленная добросовестность доставила ему многочисленные заказы, но он не был самостоятельной художественной личностью.



Рис. 66. Иоановские ворота

За Кульмбахом и Шейфелином следуют три «безбожных» живописца, Пенц и двое Бегамов, попавших в историю гравюры на меди под именем «малых немецких мастеров» за малый размер их листов. К несомненному влиянию Дюрера у них присоединяется вновь явившееся стремление к чистоте форм, самостоятельно приобретенное ими в Италии. Георг Пенц (приблизительно 1500–1550), изученный Стяссным и Курцвелли, участвовал в 1521 г. в росписи стен залы нюрнбергской ратуши по эскизам Дюрера, к сожалению оставшейся в подмалевках. Эскиз для средней картины, изображающей нюрнбергский «стул флейтистов», т. е. балкон с музыкантами, Пенц сделал, вероятно, сам. Свежий, развившийся на Дюрере ранний стиль мастера показывают фрагменты его Поклонения волхвов в Дрездене. Наоборот, его муза Урания (1545) в Поммерсфельдене является примером его холодного италиянизированного стиля. Наиболее непосредственное впечатление производят его портреты, начиная от погрудного портрета Фердинанда I (1531) в Стокгольмской галерее до живописносвободных портретов супругов Шветцер (1544 и 1545) в Берлинской галерее и какого-то золотых дел мастера (1545) в галерее в Карлсруэ. Но главную славу Пенца составляют его небольшие гравюры, наряду с наследием Дюрера показывающие влияние Маркантонио. Его 125 библейских и мифологических листов, из которых следует отметить «Дела милосердия» и историю Ветхого Завета, несмотря на усиливающийся в них римский язык форм, живо рассказаны и нежно гравированы.

6. Искусство Ганс-Зебальда Бегама

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

Его брат Бартель Бегам (1502–1540) перенес нюрнбергское искусство в Баварию, где он работал для герцогского двора в Мюнхене и Ландсгуте. Как гравер на меди, Бартель примыкал сперва к своему брату, а затем в особенности к Маркантонио. Его гравюры с детьми, гениями и орнаментами также превращают итальянский ренессанс в немецкий. Его картина масляными красками с изображением чуда Св. Креста (1530) в Пинакотеке есть церемониальный образ с совершенно итальянским эпохи возрождения языком форм. Многочисленные портреты государей в Штейсгейме, Аугсбурге и т. д. сделаны поверхностно. Другие картины, раньше ему приписанные, Кетшау справедливо считал за работы особого «мастера из Мескирха».

Соседняя баварская или «дунайская школа» в Регенсбурге, связь которой с более старым верхнерейнским, верхнешвабским, австрийским, баварским и тирольским искусством подробно изучил Герман Фосс, развивалась под меньшим влиянием Дюрера и Нюрнберга, чем принималось раньше. При грубом или поверхностном письме отдельных человеческих форм, при богатстве и роскоши красок, сильной фантазии и романтической чувствительности она, как и в ранних миниатюрах, отличалась ясно выраженным чувством пространства и ясным обозначением пейзажа; общее впечатление от этой школы, обусловленное не только гармоничной плавностью линий, но также и сильными, часто необыкновенными световыми эффектами, помнится дольше, чем живописные частности.

Главный мастер ее Альбрехт Альтдорфер (около 1480–1538), с которым нас познакомили Вильгельм Шмидт и Фридлендер, хотя и не является очень выдающейся величиной, принадлежит, однако, по своей немецкой оригинальности к наиболее привлекательным мастерам этого времени. Уже в маленьком пейзаже с семьей сатиров 1507 г. в Берлине и в св. Георгии 1510 г. в Мюнхене преобладает пейзажное настроение. За ними следует ряд поэтично задуманных, но несколько грубо исполненных, скорее живописных, чем твердых по рисунку картин, которые по выражению Фридлендера изображают события как состояния, а не как происшествия. Между 1511 и 1521 гг. Альтдорфер старался приблизиться к более пластичному рисунку и более определенной повествовательной манере Дюрера, вместе с которым он, по Шмидту и Реттингеру, участвовал не только в изготовлении рисунков для бордюров молитвенника Максимилиана (именно в той части, которая принадлежит городской библиотеке в Безансоне), но также и в больших сериях гравюр на дереве. Его картины масляными красками, относящиеся к этому времени, однако, вовсе не напоминают Дюрера, а являются вполне самостоятельными произведениями. В пяти картинах с легендой о св. Квирине, из которых три принадлежат Германскому музею, а две Сиенской академии, действие усиливается грозными эффектами света. Между 1521 и 1528 гг. Альтдорфер спокойнее и прозаичнее. К 1521 г. относится исполненное благородства «Благовещение» галереи Вебера в Гамбурге, к 1526 г. грациозная «Сусанна» Мюнхенской Пинакотеки. Более оригинальны все же такие картины, как эффектно скомпонованная «Битва Александра» (1529) со множеством фигур в Мюнхене и изящное и фантастичное «Рождество Богородицы» (1530) в Аугсбурге, переносящее это событие в залитое солнцем помещение вроде церкви, в вышине которого кружится хоровод ангелов. Простой небольшой лесной пейзаж Мюнхенской Пинакотеки с видом на озеро и на голубые горы является первой, истинно пейзажной картиной в немецком искусстве. В области гравюры на дереве Альтдорфер в одном большом листе с Мадонной является главным мастером цветной деревянной гравюры, применяющей печатание красками при посредстве нескольких досок, а как гравер на меди он принадлежит к «меньшим мастерам». Следует отметить гравюры с такими народными типами, как барабанщик, флейтист, знаменщик, и десять выполненных офортом пейзажей, в которых он снова выступает в качестве пионера самостоятельного обособления этой отрасли.

Самым значительным последователем Альтдорфера был Вольф Губер из Фельдкирха (работал между 1510 и 1545 гг.), личность которого выступила еще яснее в работах Фосса и Риггенбаха, чем в работе Вильгельма Шмидта. Раньше он был известен только по своим интимным и вместе величественным рисункам пейзажей, которые попадают во всех

главных немецких собраниях, и по некоторым гравюрам на дереве, из которых Распятие с Христом в страдальческом движении с Иоанном у Его ног и Марией в некотором отдалении является образцовым примером гармонии пейзажа и человеческих фигур, в нем движущихся, с полным магических эффектов освещением. С тех пор как Шмидт признал его автором прекрасного Плача над Христом в приходской церкви в Фельдкирхе, стало возможным приписать ему еще некоторые другие картины, например отмеченную грубоватостью народной жизни установку Креста и полную простора Аллегорию Креста в Венском придворном музее. Михаэль Остендорфер (ум. в 1554 г.) более сух; Мюнхенская Пинакотекa владеет апокалиптической картиной его работы, Шлейсгейм — Пригвождением ко Кресту, Будапешт — Юдифью.

7 Мельхиор Фезелейн

Родственным мастером, умершим в 1538 г. в Ингольштадте, был Мельхиор Фезелейн (монография о нем Георга М. Рихтера), выполнивший в соответствии «Битве» Александра Альтдорфера две менее художественно расчлененные картины осады в Мюнхенской Пинакотекe. Он начал, по-видимому, с Шейфелина, чтобы в более поздних картинах перейти к Губеру и к дунайскому стилю. Пейзажная манера Альтдорфера продолжает жить в гравюрах на меди Августина Гирсфогеля и Ганса Зебальда Лаутензака (1524–1563), которые оба окончили свои дни в Вене, дунайской столице.

Мюнхенским учеником Бартеля Бегамы был Людвиг Рефингер, резкий итальянец в своем «Марке Курции» (1540) в Пинакотекe, между 1536 и 1543 гг. по Бассерману-Иордану участвовавший в качестве помощника итальянских мастеров в украшении новой резиденции в Ландсгуте.

К юго-востоку от Мюнхена картины интальяской школы, например Себастьяна Шееля, и пустертальской школы, например Андрея Коллера в Фердинандеуме в Инсбруке, отличаются мантеньевской пластической выпиской фигур и охотой к эффектам освещения горной природы, входящей в их состав. С другой стороны, как в XV веке с Мульчером, так теперь, с Гансом Малером из Ульма, прочной ногой становится швабская школа в Тироле, как увидим ниже.

Швабская живопись первой половины XVI века отличается от нюрнбергской более спокойной плавностью линий, большей мягкостью письма и большей утонченностью красок. По характеру она ближе к итальянской живописи, хотя непосредственные итальянские влияния в ней не столь заметны, как в нюрнбергской.

В ульмской школе Цеблома мастером переходного времени является упомянутый ранее Бернгард Штригель, церковные образа которого великолепием сочных красок на золотом фоне в существенных чертах стоят еще на почве XV века. До свободы нового столетия Штригель подымался только в своей портретной живописи. Он собственно и был придворным портретистом Максимилиана. Выразительные портреты императора его работы имеются в Венской галерее и Мюнхенской Пинакотекe. К несколько жесткому еще портрету императорской семьи в Вене примыкают удивительно легко и красочно написанные в 1517 г. аугсбургские семейные портреты Конрада Релингера в Мюнхене. Портрет самого Релингера есть в то же время один из наиболее ранних портретов в натуральный рост.

С Бернгардом Штригелем ранее смешивали Ганса Малера из Ульма. Однако благодаря разысканиям Шейблера, Фриммеля, Фридлендера и Глюка Малер был возвращен для истории искусства. Он работал в Шварце в Тироле и является родственником Штригелю, но более сухим портретистом. От него сохранилось около 30 погрудных портретов с годами, начиная с 1519 (Дрезден) по 1529 (Мюнхен) гг.

Самым известным ульмским живописцем времени расцвета XVI столетия является Мартин Шаффнер (около 1480–1540). Относительно школы, из которой он вышел, мнения разделились. Граф Пюкклер-Лимбург; его биограф, полагает, что в нем скрещиваются различные влияния, а его учителя видит в некоем родственном так называемому «мастеру из

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



Рис. 67. «Святой род» (1521)

8. Развитие искусства в Аугсбурге

Разностороннее и пышнее, чем в Ульме, живопись развивалась в более богатом духовными силами имперском городе Аугсбурге. миниатюра и с ней вместе гравюра на дереве также были в большом ходу в богатом швабском торговом городе, зато гравюра на меди здесь в противоположность Нюрнбергу не привилась. В Аугсбурге процветали художественные семьи Бургкмайров и Гольбейнов. Рядом с ними много работали Гумпольд Гильтлингер (ум. в 1522 г.) и Ульрих Апт, (ум. в 1532 г.), как это видно из работ Гаака и Альфр. Шмидта, которым возражал В. Шмидт, но не выработались в более ясные художественные личности. По-видимому, можно считать достоверным, что Апт является мастером отличного Распятия Аугсбургской галереи, ранее приписывавшегося Альтдорферу. Томан Бургкмайр (ум. в 1923 г.), от которого не сохранилось ни одной достоверно принадлежащей ему картины, был отцом и учителем Ганса Бургкмайра Старшего (1473–1531), которому Вольтман, Мутер и Альфред Шмид посвятили большие работы. Лучшим, что мог дать Бургкмайр, он, как и Дюрер, обязан школе Шонгауэра в Эльзасе и своим итальянским путешествиям, но прежде всего, как и Дюрер, свойственной ему особенности получать впечатления, передавать формы и силу красочных сочетаний. Его художественная деятельность, за исключением ранних портретов, начинается с «Базилики» Аугсбургской галереи. Монахи монастыря св. Екатерины поручили написать в галерее семь главных

церквей Рима, с посещением которых было связано отпущение грехов. Три картины исполнил Ханс Бургкмайр, две друше старший Ханс Гольбейн; шестая, с двумя базиликами, принадлежит неизвестному мастеру. Наиболее подробную оценку этих картин дал Вейс-Либерсдорф. Их верхние поля со стрельчатыми арками заняты большей частью сценами Страстей Господних, ниже изображены базилики произвольного вида. Кроме того, заключенные в позднеготические обрамления поля этих картин украшены событиями из житий святых. В 1501 г. Бургкмайр написал базилику св. Петра, перед которой восседает на троне выразительная фигура первоверховного апостола, в 1502 г. Латеранскую базилику на пейзажном фоне, замечательном по настроению, в 1504 г. картину с изображением базилики Санта Кроче, на боковых полях которой живо рассказано житие св. Урсулы. Стройные фигуры с высоким, гладким лбом, изогнутыми бровями, резко обозначенным ртом очень подходят к лишенному перспективной глубины стилю этих картин, написанных в коричневатом тоне, богато разукрашенных золотом. Изображение золотых юбилейных ворот 1500 г. в соборе св. Петра впервые дает настоящий ренессанс на немецкой картине. Ренессанс и поздняя готика сочетаются еще в 1507 г. на знаменитой картине Аугсбургской галереи, которая изображает восседающих на небесах Иисуса Христа и Деву Марию с венцами на головах, кроткие и задушевные образы. Между 1509 и 1512 гг. следуют мадонны Бургкмайра в Германском и Берлинском музеях, зрелые, свежие по краскам произведения, проникнутые формами ренессанса. Затем он выполнил стенные росписи в различных домах Фугтеров в Аугсбурге, сохранившиеся лишь в ничтожных остатках, и только начиная с 1518 г. снова встречаются станковые картины его работы. В Иоанне на Патмосе (1518) в Мюнхене душевное настроение прекрасно слито с настроением пейзажа.

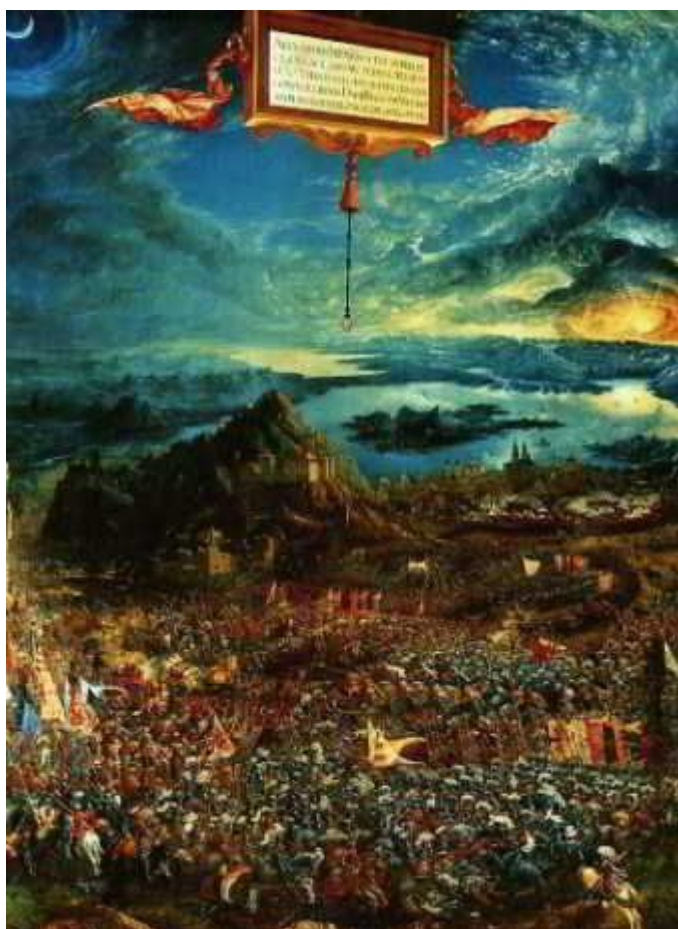


Рис. 68. Битва Александра

Драматическое распятие (1519) Аугсбургской галереи и великолепная Мадонна (1520)

провинциального музея в Ганновере блистают глубокими красками. Тяжелее по формам кажутся его последние картины масляными красками (1529), например «Битва при Каннах», написанная соответственно «Битва Александра» работы Альтдорфера в Аугсбурге, и зловещий портрет в Вене, представляющий художника и его жену, отраженных в зеркале с мертвыми головами. Рядом с деятельностью Бургкмайра в области живописи шла также его работа и по гравюре на дереве, которая показывает в нем то занимательного, то драматического рассказчика. «Мадонна у окна» раннего времени дышит северным интимным настроением, «Смерть-убийца» лучшего времени (1510) является самой драматичной во всем ряде картин смерти, а также одной из самых ранних гравюр на дереве со светотенью, как знает история искусства. Из многочисленных гравюр Бургкмайра на буковом дереве важнейшие принадлежат произведениям императора Максимилиана и изданы Шестагом, Кмеларцем, Лашицером и Фриммелем. Для стихотворной хроники «Дорогой дар» («Teuredank») Бургкмайр дал около 12 листов, для «Белого Короля» («Weisskunig»), романа в прозе, свыше 100, для триумфального шествия 67 листов, представляющих торжественное ликование. 177 листов предков он только нарисовал. Простые происшествия он передает грациозно и наглядно, а праздники и торжества богато и оживленно. Его стройные фигуры движутся очень естественно. Лица его мужчин костистые с глубоко лежащими глазами, а лица женщин и юношей нежнее и круглее. Ганс Бургкмайр старший — мастер не особенно глубокий и страстный, но жизнерадостный, свежо и правдиво чувствующий и превосходно владеющий декоративными приемами, теснейшим образом связан с историей немецкого ренессанса.



Рис. 69. «Мадонна у окна»

Между его преемниками его сын Ганс Бургкмайр младший (между 1506–1556 гг.) и Леонгард Бек (1483–1542) были любимыми граверами по дереву, Бек нарисовал все листы

«Австрийских святых», 76 гравюр на дереве для «Дорогого дара», 125 листов для «Белого Короля» и довольно много для триумфального шествия. К наиболее разносторонним последователям Бургкмайра принадлежат два Йерга Брея, из которых отец умер в 1536 г., а сын в 1547 г. Определением их не особенно тонко сделанных картин и гравюр занимались Г. А. Шмид, В. Шмидт, Стясный, Дёрнгефер, Доджсон и, в общем труде, Реттингер. Известные картины Бреев, например, Мадонны 1512 г. в музее императора Фридриха, 1521 г. у Кауфманна в Берлине, 1523 г. в Венском придворном музее, органные створки церкви св. Анны в Аугсбурге, Алтарь св. Урсулы в Дрезденской галерее и «Битва при Заме» в Аугсбургской галерее принадлежат старшему Брею. Из работ младшего известны только гравюры на дереве и миниатюры.

Наконец, под влиянием Бургкмайра, а также Гольбейна развивался Кристоф Амбергер (около 1500–1561), придавший аугсбургской живописи более ясный, итальянский отпечаток второй половины XVI столетия. Вольтман, а затем Гааслер занялись им очень основательно. В Венеции Амбергер был, по-видимому, в 1520-х годах. Влияние колористов Венеции XVI века сделало его самым богатым и плавным по краскам немецким живописцем своего времени. Портретом в рост супружеской четы 1525 г. в Вене (прекрасный погрудный портрет Антона Вельзера 1527 г.), барона Вельзера в Мюнхене начинает ряд свободно написанных, разительно схожих портретов, прелестных по краскам, но не глубоких по выражению, которым он обязан своей славой. Наиболее зрелыми являются портреты императора Карла V и Себастьяна Мюнстера в Берлине, Вильгельма Мерца и Афры Рем в Максимилианеуме в Аугсбурге, Иеронима Зульцера и его жены в Готе, Кристофа Баумгартена и Мартина Вейса в Вене. Лучший алтарь, в сравнении с которым его картины в церкви св. Анны кажутся напыщенными, украшает Аугсбургский собор. При всей мягкости своих красок, исполненных идеального сияния, эта трехчастная картина с Девой Марией посередине, сохраняет еще в своих честных, прямодушных фигурах и лицах некоторые черты доброго старого аугсбургского художника.

Главными мастерами семьи живописцев Гольбейнов, процветавшей в Аугсбурге наряду с Бургкмайрами, были Ганс Гольбейн Старший (ум. в 1524 г.) и Ганс Гольбейн Младший (1497–1543); брат старшего Зигмунд и брат младшего Амвросий также были живописцами. Раньше предполагали, что Ганс Гольбейн старший родился около 1460 г. Утверждение Штедгнера, основанное на архивных данных, но далеко не бесспорное, что он не мог родиться ранее 1473 г., мы никак не можем считать опровергнутым возражениями Шмида и Глазера, его новыми биографами. Во всяком случае считать годом его рождения 1460 г. было бы слишком рано. У кого он учился, куда отправился странствовать, мы не знаем, но убеждены, что нидерландские и эльзасские влияния перекрещиваются с его швабскими свойствами. Уже в 1493 г. Ганс Гольбейн Старший является готовым молодым мастером в четырех створках удостоверенного Вейнгартеновского алтаря Аугсбургского собора. «Жертвоприношение Иоакима» и «Рождество Богородицы» происходят под натуральным голубым небом, а «Введение во храм» и «Сретение» еще под золотым. Старые типы переданы в позднеготическом стиле, по наружному виду еще принужденно и несвободно, но внутренне с глубиной и движением. Живописно использованные краски приведены к единству и горят полной силой света. Алтарь св. Афры Базельского музея (1495) стоит еще на той же почве. Небольшая в поздне-готическом стиле Мадонна на золотом фоне Германского музея была написана в 1499 г.; одновременно с ней явилась и первая «Базилика» Санта Мария Маджоре Аугсбургской галереи, средневековая по композиции и неровно написанная. Несколько позднее, по-видимому, была написана его вторая, более живописная Мадонна Германского музея на золотом фоне с радугой и с надписью, по поводу которой теперь снова возник старый вопрос, различно решаемый Даниелем Буркгардтом и Альфредом Шмидом: относится ли она к Гансу Гольбейну, как мы принимаем, или к Зигмунду, тогдашнему его главному помощнику. Глазер считает, что этот вопрос еще не выяснен.

9. Ганс Гольбейн Старший

Около 1501 и 1502 гг. мы встречаем Ганса Гольбейна Старшего во Франкфурте-на-Майне в Кайсгейме, где ему были поручены большие церковные заказы. Его грубоватые, но полные выражения франкфуртские картины на дереве находятся в городском музее и в церкви св. Леонарда во Франкфурте. Кайсгеймский алтарь с восемью досками Страстей Христовых и семью другими со сценами из жизни Марии принадлежит Мюнхенской Пинакотеке. Только четыре картины этой серии, Сретение, Обрезание, Поклонение волхвов и Успение Богородицы, показывают силу кисти мастера и обещают дальнейшие успехи величественной правдой жизни, выраженной в его прелестных женских и типичных мужских фигурах.

Мастер вернулся в Аугсбург в 1502 г. Преображение 1502 г. (Вальтеровский триптих) в Аугсбурге и исполненный минеральными красками алтарь Страстей Господних в Донауэшингене (1500–1503) обнаруживают сотрудничество менее умелых товарищеских рук. Последней собственноручной позднеготической картиной старшего Гольбейна, дошедшей до нашего времени, является большая «Базилика» св. Павла (1508) Аугсбургской галереи, в которой мы снова узнаем автора упомянутых ранних картин Аугсбургского собора, истинного живописца, но на более высокой ступени. Как талантливо отделил он Проповедь ап. Павла от расположенного на переднем плане Усекновения главы апостола фигурой женщины, сидящей на стуле спиной к зрителю. При всей устарелости композиции, как свежо глядят в новое время огромная свобода в исполнении частностей и более утонченное единство в сочетании красок!

Переход к самому свободному времени Гольбейна обозначают также его знаменитые рисунки серебряным карандашом. Некоторые из них, быть может, однако, принадлежат его брату Зигмунду Гольбейну. Большинство находится в Берлинском и Копенгагенском кабинетах эстампов, в Базельском музее и в Бамбергской библиотеке. Это портреты и этюды голов знаменитых лиц и простых горожан, схваченные и закрепленные с удивительной силой и непосредственностью.

Около 1512 г. Ганс Гольбейн старший, очевидно, соблазненный Бургкмайром, является уже как будущий живописец ренессанса. В четырех картинах на дереве Аугсбургской галереи, представляющих св. Анну с Богоматерью и Младенцем, Распятие ап. Петра, Чудо св. Ульриха и Усекновение главы св. Екатерины, рядом с сухой орнаментикой ренессанса верхних частей видно преднамеренное округление форм. Дальнейшие успехи в этом отношении показывает знаменитый алтарь св. Себастьяна 1516 г. в Мюнхене. Выполненная живописью декорация в стиле ренессанса отличается чистотой и ясностью, фигура нагого Себастьяна, хотя и не безупречна в смысле анатомии, но моделирована широко и мягко. Очень жизненно и правдиво написаны нищие у ног благородной фигуры св. Елизаветы на правой боковой картине. Три года спустя после пребывания мастера в Эльзасе, в 1517 г., возник «Источник жизни» Лиссабонского дворца. С тех пор как Шейблер угадал на этой замечательной картине надпись Гольбейна старшего, ее считают за позднее произведение мастера, так как она является дальнейшей ступенью развития алтаря св. Себастьяна с возобновлением нидерландского влияния. И несмотря на веские возражения Зееманна, приписавшего ее Гансу Гольбейну младшему, мы настаиваем на ее аугсбургских и нидерландских заимствованиях. Благодаря этим поздним картинам Ганс Гольбейн принадлежит к развитию стиля не Цейтблома, а Бургкмайра.

Его сыновья, Амвросий и Ганс, причем первый был старший, около 1515 г. переехали в Базель, где стали помощниками известного эльзасского живописца Ганса Гербстера. Амвросий вступил в цех в 1517 г., в 1518 г. получил право гражданства в Базеле, а Ганс Гольбейн младший только в 1519 г. стал мастером, а в 1520 г. гражданином.

Амвросий Гольбейн получил работу впервые от базельских книготорговцев как рисовальщик для гравюр на дереве. Выделением его книжных иллюстраций от таковых его брата занялся вслед за Вольтманом Альфред Шмид, а Эдуард Гис еще в 1903 г. старательно

собрал его портреты масляными красками, раньше приписанные его отцу или его знаменитому брату. Судя по подписи погрудного портрета юноши под роскошной аркой в стиле ренессанса в Эрмитаже в Петербурге, некоторые портреты Базельского музея, например Ганса Гербстера, и прекрасный портрет молодого человека 1515 г. в Дармштадской галерее, должны принадлежать ему. Амвросий, упоминаемый в последний раз в 1518 г., является во всех этих произведениях старательным швабским мастером без проникающей силы своего брата.

Настоящим великим мастером швабской школы XVI столетия, а также одним из величайших художников всех времен и народов был Ганс Гольбейн младший (с 1497 до 1543 г.), старые биографии которого, написанные Вельтманом, Ворнумом и Мантцем, еще не превзойдены. В более ранних исследованиях о Гольбейне вместе с Вольтманом принимали участие Гис, Фегелин, Цан и В. Шмидт; новейшие исследования о Гольбейне принадлежат главным образом А. Шмидту и П. Ганцу. Искусство Гольбейна такое же немецкое, как и Дюрера. Если, однако, Дюрер и Гольбейн кажутся почти противоположностями, то это объясняется не только различием их темпераментов, не только старым различием между нюрнбергским и аугсбургским искусством, но и разницей во времени.

Действительно, Гольбейн всосал уже с молоком матери тот более совершенный язык форм, знание перспективы и понимание ренессанса, которых Дюрер добивался всю жизнь. Формы ренессанса были распространены в Германии в столь многочисленных образцах, что едва ли еще была нужда в путешествии в Италию, чтобы познакомиться с ними, по крайней мере в немецкой переработке, в которой их тонко применял и Гольбейн. До 1515 г. Гольбейн работал в своем родном городе Аугсбурге, затем до 1517 г. в Базеле, до 1519 г. в Люцерне, до 1526 г. снова в Базеле, до 1528 г. в Лондоне. В 1528–1532 гг. он еще раз был в Базеле, а с 1532 до 1543 г. снова в Лондоне, где пользовался большим почетом, как придворный живописец Генриха VIII. Если он посетил Италию, на что недавно с вероятностью указали Даниэль Буркгардт и Пауль Ганц, то только между 1517 и 1519 гг. из Люцерна. Он, несомненно, не проник дальше верхней Италии. Он воспринял и подверг дальнейшей переработке только архитектурные фоны верхнеитальянской живописи.

Конечно, у Гольбейна не было глубины духа Дюрера. Но он обладал даром в высшей степени острой наблюдательности, сделавшим его величайшим портретистом и великим сатириком; у него была необычайно легкая декоративная фантазия, сделавшая его величайшим немецким стенным живописцем и крупным мастером в области художественных производств, а безмятежная полнота сердечной теплоты сказалась особенно в его мастерских станковых картинах. Его усовершенствованная живописная техника передает красочный рельеф при посредстве натуральных тонов, без особого изменения их при освещении. Сохранившихся рисунков, гравюр на дереве и на металле для украшения книг было бы уже достаточно, чтобы обеспечить ему бессмертие.

Свежими юношескими работами Гольбейна являются Несение Креста 1515 г. в Карлсруэ, приписанное ему Любке, и юношески задорные рисунки обрамлений для одного экземпляра «Похвалы глупости» Эразма (1515) в Базельском музее; там же находятся живые портреты бургомистра Мейера и его жены (1516) на фоне голубого неба, вставленные в золоченые рамы во вкусе ренессанса, и грубо натуральные погрудные изображения нагих Адама и Евы (1517), высокие лбы которых долгое время оставались типичными для библейских фигур Гольбейна.

В Люцерне Гольбейн после 1517 г. украсил стенописью дом Гергенштейна из Шультейса, изданную Либенау по старым копиям. На наружных стенах, расчлененных живописно (а не рельефно) был изображен триумф Цезаря, а внутри находились христианские изображения и народные картины, в роде «Источника юности». Возвратившись в Базель, мастер развернул в полноте свою юношескую силу (1519–1526) сначала в портретах. Таковы выразительный погрудный портрет в профиль Бонифация Амербаха (1519) Базельского музея, три подобным же образом написанных портрета Эразма (1523) в Лонгфорд-Кастл, в Лувре и в Базельском музее и двух живописных, тепло

лессированных портрета куртизанки, носившей прозвище «Коринфской Лаисы» (1526) того же собрания. Некоторые религиозные станковые картины этого времени также показывают заметное движение вперед. Патетической передачей обычных композиций и величавой широтой форм превосходят все прежние работы Гольбейна восемь картин Страстей Христовых в Базеле, нижней доской для которых, вероятно, служило знаменитое, поразительное по верной передаче смерти и потрясающе написанное Тело Христово, лежащее навзничь (1524). Тело Христово, с открытым ртом и откинувшимися назад волосами, лежащее на спине, является положительным чудом натуралистической передачи мертвого тела. Еще более зрелыми являются большие мадонны Гольбейна: проникнутая спокойным, истинно человеческим чувством картина (1522) Золотурнского музея представляет Богоматерь между святыми Урсом и Георгием, и известная Мадонна бургомистра Мейере (1525) в Дормштадте, оригиналом которой до исследований Цана, Вольтмана, Байерсдорфера и автора этой книги считалась прекрасная, слегка измененная копия Дрезденской галереи. Оставшийся в католичестве бургомистр поручил написать себя и своих домашних на коленях у ног стоящей в нише стиля ренессанса, ласково глядящей вниз, увенчанной короной Девы Марии, которая нежно прижимает к себе голого младенца. Мадонна является первым изображением нежной белокурой немецкой матери. Шесть членов семьи являются портретными фигурами поразительной силы и правды и внутренне одухотворены интимным религиозным чувством. Поразительна плавность простой лепки голов и рук, осязательная материальность передачи ковра и платьев, а также связь самой непосредственной жизненной правды с дыханием божественного мира и покоя, проникающих картину.

От одновременной деятельности Гольбейна, в качестве базельского живописца фасадов сохранились только проекты, например музейная копия с оригинального проекта «Дома танцев», на котором к живописным галереям и ложам добавлен фриз с лихим крестьянским танцем. Но наиболее важные стенные росписи Гольбейна украшали новую большую залу совета в Базеле. Кроме нескольких плохой сохранности остатков росписи до нас дошли некоторые оригинальные проекты и копии в тамошнем музее. Шмид, однако, сумел все наглядно восстановить. Большая часть картин, послуживших для украшения стен (1521–1522), принадлежит времени до отъезда Гольбейна в Англию. Безразличные прообразы древнего мира были расположены среди красивых галерей и площадей с видами на обширные дали. Листовое золото придавало околичностям настоящий блеск золота. Одновременные «пробы» Гольбейна исполнять картины на стекле для домов горожан описал Ганц. Старые стильные ковровые фоны оконных стекол постепенно превратились в пейзажи. Гербы стали все более помещать между ландскнехтами, держащими щиты Гольбейн, однако, умел делать старому плоскому стилю по крайней мере кажущиеся уступки. Базельский музей и Берлинский кабинет эстампов владеют лучшими проектами Гольбейна этого рода.

10. Гравюры Гольбейна

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

почти исключительно портреты. Уже многочисленные, слегка пройденные красками, портретные рисунки мелом или углем, из которых 87 находятся в Виндзоре, показывают удивительную уверенность его глаза и руки. Из множества портретов масляными красками, выполненных в это время Гольбейном, за утратой большого семейного портрета Томаса Мора, следует особенно указать на портреты сэра Генри Гильдфорда в Виндзоре и архиепископа Кентерберийского в Ламберт-Хаусе, написанные с утонченным художественным чувством и отличающиеся всем очарованием его солидной и вместе нежной живописи, а затем на портреты, астронома Кретцера в Мюнхене, человека со свитком в Мадриде, и талантливый двойной портрет Томаса Годсальве с сыном в Дрездене.



Рис. 70. Картина «Танец смерти».

Во время своего третьего пребывания в Базеле (1528–1532) Гольбейн написал в той же манере портрет своих домашних Базельского музея, а затем достиг славы величайшего немецкого стенового живописца, закончив украшение стен залы совета двумя огромными, сохранившимися в оригинальных эскизах композициями «Гнев Ровоама» и «Саул перед Самуилом». Величавая замкнутая композиция соединяется в них с самостоятельной манерой представления отдельных фигур.



Рис. 71. «Саул перед Самуилом».

В свой последний лондонский период (1532–1545) Гольбейн выполнил на «Стальном Дворе», немецкой бирже в Лондоне, две знаменитые, к сожалению погибшие, фрески с изображением Богатства и Бедности, и в то же время развился в сильнейшего портретиста по эту сторону Альп. Его лепка и колорит становились все увереннее, проще и правдивее, все поразительнее становилась неподкупная художественная правдивость, с которой он передавал весь высший свет Лондона. Более теплым личным чувством отличаются портреты Дерика Борна в Виндзоре и сокольничьего Чизмена в Гааге. Большинство изображенных лиц выражают присущий им характер поразительно свободно, совершенно как бы не заботясь об окружающем.

Своими портретными миниатюрами, например Генриха VIII в Альторне и Катерины Говард в Виндзоре, Гольбейн оказал значительное содействие развитию этой новой художественной отрасли, сохранившей название старых книжных портретов. Рядом с величайшими итальянскими портретистами, но как немец по манере, он стал благодаря большой портретной группе Генриха VIII с Джэйн Сеймур и его родителями, к сожалению сгоревшей вместе с дворцом в Уайтхолле. Своей картиной вручения патента короля Генриха VIII гильдии хирургов, хотя и законченной более слабыми его учениками и хранящейся в Барберс-Холле в Лондоне, он указал новый путь для изображения тех северных гильдий, которые предпочли нидерландцы XVII столетия. Как двойные портреты в натуральный рост, общеизвестны отлично написанные «Два посланника» Лондонской национальной галереи. Наиболее замечательны портреты последнего времени творчества Гольбейна из цикла упомянутого уже «Стального Двора» со сложной бытовой обстановкой, например, портреты какого-то золотых дел мастера в Виндзоре и Георга Гиссе в Берлине, а из придворных — портреты Джэйн Сеймур в Вене, Анны Клеве в Лувре, герцога Норфолка в Виндзоре, сэра Ричарда Саутвелла в Уффици и сэра Чарльза Моретта в Дрездене. В

последней картине поразительно выступает самая поздняя манера Гольбейна, холодная ясность его старательно слитых тельных тонов без теней, широко и свободно проложенные тоны одежд, простая, «лапидарная» передача сложной личности.

Связующей нитью всех разнообразных произведений Гольбейна, начиная с его восхитительных проектов для художественной промышленности, кончая самыми сильными его портретами и лучшими фресками, служит одинаковая, беспощадная острота наблюдения и технического совершенства. Великая художественная личность Гольбейна уходит на задний план во всех его произведениях, и потому они так же понятны сами по себе, как и произведения природы.

11. Неотмеченные немецкие мастера

Наряду с Гольбейном в немецкой Швейцарии, о живописи которой XVII века дал понятие Гендке, процветал ряд менее значительных мастеров, в произведениях которых мы последовательно встречаемся со следами Шонгауэра, Дюрера и Гольбейна. Значительнее всего развиваются теперь фасадная живопись, живопись на стекле и резьба на буковом дереве; содержанием их являются прежде всего и выступают на первый план сцены из жизни ландскнехтов и бродячей бедноты.

В Базеле после Ганса Гербстера (приблизительно 1470–1550), принадлежавшего, вероятно, к школе Шонгауэра, выделяется Урс Граф из Золотурна (около 1485–1530), выработавшийся в плодовитого рисовальщика для гравюр на дереве и для оконных стекол Шонгауэра и Дюрера. Уже его бойко и уверенно сделанные рисунки Базельского собрания показывают, что он вращался в кругах военной жизни и среди разгульных женщин, которых он и изображал с несравненной свежестью и правдоподобием. Николай Мануэль из Берна, прозванный Дейчем (1484–1530), изображал подобные сюжеты с большим нравственным благородством. Художник, поэт, военный и государственный человек, он был по существу живописцем. Его самое известное произведение «Танец Смерти» (1517–1521) — фреска в саду монастыря доминиканцев в Берне. В своих окнах с гербами в зале базельской ратуши он является живописцем по стеклу, обладающим большой силой красок. Из картин, писанных масляными красками, небольшое «Усекновение главы Иоанна Крестителя» привлекает своим настроением сильного по краскам пейзажа, а его собственный портрет в Берне тонким оживлением. Наиболее характерные стороны его показывают также сохранившиеся в различных собраниях рисунки из жизни ландскнехтов, часто на цветном фоне и пройденные белилами, язык форм которых при грубоватом, несколько поверхностном наблюдении иногда приближается к манере Гольбейна.



Рис. 72. Усекновение главы Иоанна Крестителя.

Главный цюрихский мастер этого времени, Ганс Лей (около 1470–1531), благодаря исследованиям Даниэля Буркгардта и Гендке, является одним из самых важных швейцарских живописцев прелестных пейзажных фонов. Цюрихский и Базельский музеи хранят картины его работы христианского и мифологического содержания с альпийскими, полными настроения пейзажами. Его портреты сухи. Однако портреты его младшего земляка Ганса Аспера (1499–1571) и базельца Ганса Клаубера (1535–1578), живших во второй половине столетия, превратили стиль Гольбейна, правда, не в академически-итальянский, но в мелкий ремесленно-мещанский.

Из Базеля, вниз по Рейну, в Майнцской области, откуда вышел и Мемлинг, мы встречаем великого Маттиаса Грюневальда (ум. около 1530 г.), который рядом с Дюрером и Гольбейном проводил новое, своеобразное направление живописи, нежную, тающую светотень внутреннего душевного зрения, страстную, порожденную религиозной мечтой живопись настроения, мечтательное, питаемое небесными видениями фантастическое искусство. Уже Зандрарт, немецкий историк искусства XVII века, называл его «высоко поднявшимся, достойным изумления мастером» и «немецким Корреджо». Грюневальд возвращен немецкому искусству лишь благодаря Вельтману, Эйзенману, Г. А. Шмиду и Риффелю. С ними не всегда убедительно полемизирует Бок, также основательно изучивший мастера, Шмид и Фридлендер, однако, наиболее надежные руководители в его творчестве. Не выяснено вполне, из какой художественной среды вышел Грюневальд. Вероятнее всего предположение Шмида, что он родился лишь около 1485 г., а в 1501 г. был учеником Ганса Гольбейна Старшего во Франкфурте. Затем под влиянием богатой верхне- и среднерейнской живописи XV века, он быстро развился в самостоятельного, единственного в своем роде мастера.



Рис. 73. «Осмеяние Христа» (1503).

Вместе с Брауне можно указать на его «Осмеяние Христа» (1503) Мюнхенского университетского собрания, как на самое раннее сохранившееся произведение, в котором видна уже оригинальность его развития. Небольшое трогательно мечтательное «Распятие» Базельского музея также относится к раннему времени Грюневальда (около 1505). К 1509 г. относятся два достоверных складня городского музея во Франкфурте, с выразительными фигурами святых, написанных в виде статуй из серого камня затем последовал уже ранее начатый алтарь св. Антония Кольмарского музея с подписью, его главное произведение, состоящее из трех пар створок Кольмарского музея, описанных Баумгартеном, Флераном и особенно ярко очерченных Боком. Взятые в живом движении, резко озаренные падающим верхним светом, похожие на статуи фигуры святых Антония и Себастьяна изображены на неподвижных створках. С безудержной фантастикой представлены Искушение св. Антония и посещение им пустытника Павла на внутренних сторонах средних створок; на наружных сторонах изображено почитание нежно склоняющейся над своим младенцем, сидящей у небесных врат среди проникнутого настроением пейзажа Богородицы бесконечными сонмами слетающих, играющих на инструментах и ликующих ангелов в цветистом небесном свете, передающем впечатление глубины пространства. Много движения и света в Благовещении, нежным видением изображено Воскресение на внутренних сторонах боковых створок, а на наружных находится Распятие с предстоящими, захватывающее своим драматизмом и издевающееся над всякой пластичностью рисунка, но непревзойденное в своей живописной пластике. Широкий, зрелый язык форм этих картин кое-где реален до отвращения, их живописные приемы, передающие даже волосы на голове и в бороде мягкими массами, легки и плавны, а сочные местные тоны всюду прорезаны и выдвинуты сильным освещением.

После 1517 г. Грюневальд написал алтарь для Ашаффенбурга. По Шмиду к нему

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

12. Ганс Бальдунг

Старше Грюневальда был Ганс Бальдунг, прозванный Гринном (приблизительно 1475–1545) и достигший в Страсбурге звания ратмана, несмотря на свое швабское происхождение. Кроме Эйзенмана и Вольтмана о нем писали Терей и Стяссный. Он воспитался на Дюрере, и это сказывается на нем менее, чем более решительное и более позднее влияние Грюневальда. Его рисунок величаво мощный, однако не так содержателен, как у Дюрера, и строже, чем у Грюневальда. В его колорите часто сверкает яркая зелень, от которой он, по-видимому, и получил свое прозвище. Его фантазия витает среди смертей и шабаша ведьм, но он умеет также сообщать религиозным сюжетам сильную жизнь и возрастающий, хотя несколько поверхностный пафос. В рисунке и в гравюре на дереве он довел до большого совершенства технику светотени, применяя на цветных фонах белые блики, или оставляя белые места. Между его гравюрами на дереве светотенью «Шабаш ведьм» и «Распятый Христос» при всей противоположности впечатлений обнаруживают одинаковое умение владеть человеческими формами и одинаковую, несколько театральную страстность движения. Его 276 рисунков, изданные Тереем, представляют в однородных строгих и сложных формах и с одинаковым, не всегда естественным подъемом чувства, такие противоположные сюжеты, как Мадонна на зеленом фоне и кентавр с амуром, в Базеле, распятый Христос 1524 г. и Женщина и Смерть, в Берлине, Христос в облаках и три листа шабаша ведьм, в Альбертине. Как Бальдунг писал масляными красками в полном обладании юношескими силами, показывает его несколько сухое по формам, но свежее по краскам «Поклонение волхвов» в Берлинском музее. Лучшим его церковным произведением, которому Баумгартен посвятил небольшую книгу, является главный алтарь (1512–1516) с Венчанием Богородицы в средней части, написанным в несколько сухом, но фантастическом свете. Из его «Распятий» Берлинского и Базельского музеев первое отражает, по-видимому, еще влияние Дюрера, а второе — Грюневальда. Вполне самим собой он является лишь в «Мучении св. Доротеи» Пражского Рудольфинума (1520) и «Успении Богородицы» в Санта Мария в Капитолии в Кёльне. Его аллегории, две картины в Базеле, представляющие «смерть в виде убийцы», и «Небесная и земная любовь» Штедельского музея, две картины Мадридского музея, определенные Гарком, затем замечательная картина «Семь жизненных ступеней» у д-ра Гарка в Зейслице, показывают его вполне в своей сфере. Отдельные портреты Бальдунга, однако, например в Карлсруэ и в Мюнхене, обнаруживают недостаток внутренней жизни, которым мастер иногда страдает.

Наконец, эльзасских художников, следовавших непосредственно за Бальдунгом, мы должны предоставить обозрениям в специальных работах. Таковы: Иоганн Вехтлин, по преимуществу гравировавший светотенью на дереве, Франц Брун, также гравёр из числа малых мастеров и Ганс Вейдиц, признанный Ретингером за «мастера Петрарки».

Обширная область к северу по течению Майна не может противопоставить созданиям южнонемецкой живописи никаких равноценных произведений. На востоке северной

Германии был славен Лукас Кранах, переселившийся из Франконии мастер со своими сыновьями и учениками. В средней части северной Германии, в Вестфалии, сильнее всего обозначилось влияние Дюрера. На северо-западе, именно на Нижнем Рейне, нидерландское влияние оставалось преобладающим.

В саксонских землях до Кранахов и одновременно с ними в Виттенберге, их главном местопребывании, не было недостатка в художниках, снабжавших эту обширную область изрядными, но все же ремесленными церковными образами из иных городов, именно Лейпцига и Альтенбурга, и за оценкой их мы отсылаем к труду Флексига. При дворе Фридриха Мудрого в Виттенберге играли роль различные приезжие художники. Его придворным живописцем, начиная с 1504 г., был Лукас Кранах Старший (1472–1553) из Кронаха в верхней Франконии, выработавшийся в своеобразного, хотя и неровной силы мастера, очевидно больше под влиянием дунайской школы, чем нюрнбергской. Молодым еще он появляется в Мюнхене и Вене. В Виттенберге, где на него оказал влияние Барбари, он приехал уже готовым мастером. Имея придворную должность, он неоднократно получал здесь звание ратмана, даже бургомистра, и, примыкая к Лютеру и его сподвижникам, играл выдающуюся роль в духовной жизни северно-немецкого столичного и университетского города. Многочисленные произведения, на которых он ставил свой герб, крылатую змею, или давал подписывать сыновьям или другим ученикам, необыкновенно неровны по достоинству. Способ различать их установил Х. Шухардт, а к нему примкнул Шейблер и автор этой книги. В новейшее время Кранахом занимались Флексиг, Гедвига Михаэльсон, Фридлендер и Риффель. Только более ранние собственноручные произведения Кранаха оправдывают расточавшиеся ему современниками похвалы. Позднейшие произведения страдали от ремесленности его мастерской. Поразительна быстрая перемена стиля в самых ранних известных его произведениях. Драматическое Распятие в Шлейсгейме (1503), к которому близко стоит, но не предшествует открытое Дёрнгефером Распятие в Шоттенштифте в Вене и портрет венского канцлера Рейса в Германском музее (1503), произведения, приписанные ему такими знатоками, как Фридлендер, Шмид, Флексиг и Доджсон, стоят совершенно на иной почве, чем прекрасный, с подписью его, богатый по формам и сочный по краскам «Отдых во время бегства» (1504) Берлинского музея. Роскошный пейзаж удивительно поэтично гармонирует с отдыхом святого семейства, окруженного играющими ангелами. Снова на другой почве стоит «Мучение св. Екатерины» (1506) Дрезденской галереи, более ровное по рисунку, тоньше написанное и более холодное по краскам, створкой которого владеет собрание Шпека в Лютцшене; вновь на иной почве стоит алтарь св. Анны, данный по обещанию церкви Девы Марии в Торгау Фридрихом Мудрым и братом его Иоанном Постоянным (1505–1509), недавно распознанный Риффелем в алтаре, приобретенном Штедельским институтом, украшенный уже в духе ренессанса, с изображением «Святого рода» и жертвователей. Вместе с тем отличная стоящая Венера (1509) в Петербурге имеет еще лицо с удлинённым овалом, как у берлинской Марии, с ее полными щеками и узким, высоким лбом. Выразителен и индивидуален погрудный портрет Христофа Шейрля того же года у барона Фон-Шейрля в Нюрнберге. Затем следует величественный и полный жизни алтарь Марии с изображениями жертвователей на створках в Верлице и Мадонна Бреславльского собора с идиллическим настроением пейзажа, в общем, однако же, с теми же типами; в 1514 г. возникли великолепные портреты Генриха Благочестивого и его супруги Дрезденской галереи, почти самые ранние единоличные портреты в рост, доселе известные. Костюмы с большим количеством золота производят более пышное, чем художественное, впечатление, но лица, руки и собаки по своей простой и тонкой наблюдательности принадлежат к лучшим образчикам живописи этого времени. Еще яснее, чем все эти картины, выражают весь ход раннего развития гравюры на меди и на дереве Кранаха, изданные Липпманом и хорошо изученные Флексигом. Датированные гравюры на меди, например своеобразное «Раскаяние св. Хризостома» и поразительные погрудные портреты Фридриха Мудрого и его брата, возникли, безусловно, лишь в 1509 и 1510 гг. Гравюры Кранаха на дереве, как теперь указывают, начинаются с Распятий 1502 г.

Мы не можем здесь входить в рассмотрение этого вопроса.



Рис. 74. Обручение св. Екатерины

Начиная с 1515 г. в картинах Кранаха уменьшаются перемены стиля, наподобие скачков. В 1516 г. явился его новый тип женщины с небольшими носом и нижней частью лица, более худыми щеками и сильнее выступающим лбом. В этом смысле характерны «Обручение св. Екатерины» в Верлице и в Пеште, затем обе Мадонны великого герцога Веймарского 1518 г. и в соборе в Глогау 1520 г., спокойная, полная настроения картина Бамберской галереи и прославление святых Вилибальда и Вальбурги коленопреклоненным бамберским архиепископом. С последней картиной мы сразу попадаем в круг «псевдо-Грюневальдов», т. е. картин, приписанных ему еще в то время, когда не знали ни юношеского развития Кранаха, ни подлинных произведений самого Грюневальда. Шейблер, Вольтман, Эйзенман, Шмид и автор этой книги уже четверть века назад защищали тот взгляд, что все эти картины являются частью собственноручными произведениями Кранаха, частью работами его мастерской, затем в недавнее время этот взгляд снова отстаивали Флексиг и Риффель против Яничека. Теперь все согласны, что некоторые картины этой серии, например св. Варвара и Екатерина в Дрездене и св. Анна с Богоматерью и Младенцем в Берлине, собственноручные произведения Лукаса Кранаха, и что большинство из них, особенно прославленный алтарный складень 1529 г. в церкви Девы Марии в Галле и большие створки от образа ее, Маврикия в Мюнхене с изображением святых, — произведения самого Грюневальда и только вышли из мастерской Кранаха. В большинстве картин не только псевдо-Грюневальда, но и во многих произведениях, доселе считаемых за работы Кранаха, Флексиг видит руку его сына, умершего в 1537 г. «в цветущем юношеском

возрасте». Возможно, что он написал некоторые из этих картин, но допустить, что ему принадлежат все приписанные ему Флемингом картины, мы не можем уже потому, что они писаны разными руками. Некоторые небольшие мифологические картины с подписями могут действительно принадлежать Гансу, таковы «Венера и Амур» в Шверине, «Серебряный век» в Веймаре, написанный в средневековом духе, «Суд Париса» в Копенгагене, все 1527 г., и «Аполлон и Диана» 1530 г. в Берлине. Ганс мог также исполнить символические изображения реформации, «Грехопадение и искупление», из которых наиболее ранние 1529 г. находятся в Праге и Готе. Но во всяком случае гравюры Кранаха на меди 1520 г., например «Лютер-монах» в двух различных вариантах и кардинал Альбрехт Бранденбургский, показывают, что лютеранский образ мыслей Кранаха не мешал ему писать алтари для кардиналов.

Мы по-прежнему приписываем старшему Кранаху такие картины, как «Влюбленный старик» (1512) в Пеште, «Самсон и Далила» (1529) в Аугсбургской ратуше, «Адам и Ева» (1531) в Дрездене и даже академически гладкую Лукрецию в крепости Кобург и «Уста истины» 1534 г. в Шлейсгейме. Женские типы Кранаха часто имеют настоящую «четырёхугольную голову» (*tale carru*) с китайскими, косо поставленными глазами; лица мужчин очерчиваются более схематично и правильно, а пейзаж добавляется по памяти. Только портреты этого времени принадлежат к лучшим его работам. Возможно, что среди многочисленных небольших портретов Фридриха Мудрого в разных возрастах, возникших уже после его смерти, в 1525 г., и среди многих портретов Лютера и его жены, сделанных после их женитьбы, найдутся некоторые повторения, сделанные не им, а Гансом Кранахом. Однако настоящими работами самого Лукаса Кранаха Старшего мы считаем портреты одетого в цветной костюм молодого человека (1521) в Шверине, Фридриха Мудрого (1522) в Готе, Лютера в виде юнкера Йорга (1522) в Лейпцигской городской библиотеке, Альбрехта Бранденбургского в полуфигуру натуральной величины (1526) в Берлине, его же в виде «св. Иеронима в комнате» в Дармштадте (1526) и в Берлине (1527), портреты помолвленных Иоганна Фридриха Великодушного и его невесты (1526) в Веймаре, мужской портрет (1526) в Гейдельбергском замке, два нежных портрета принцев (1525) в Дармштадте, простые и жизненные портреты родителей Лютера (1527) в Вартбурге, а также замечательный портрет в натуральную величину Генриха Благочестивого в рост (1537) в Дрездене.

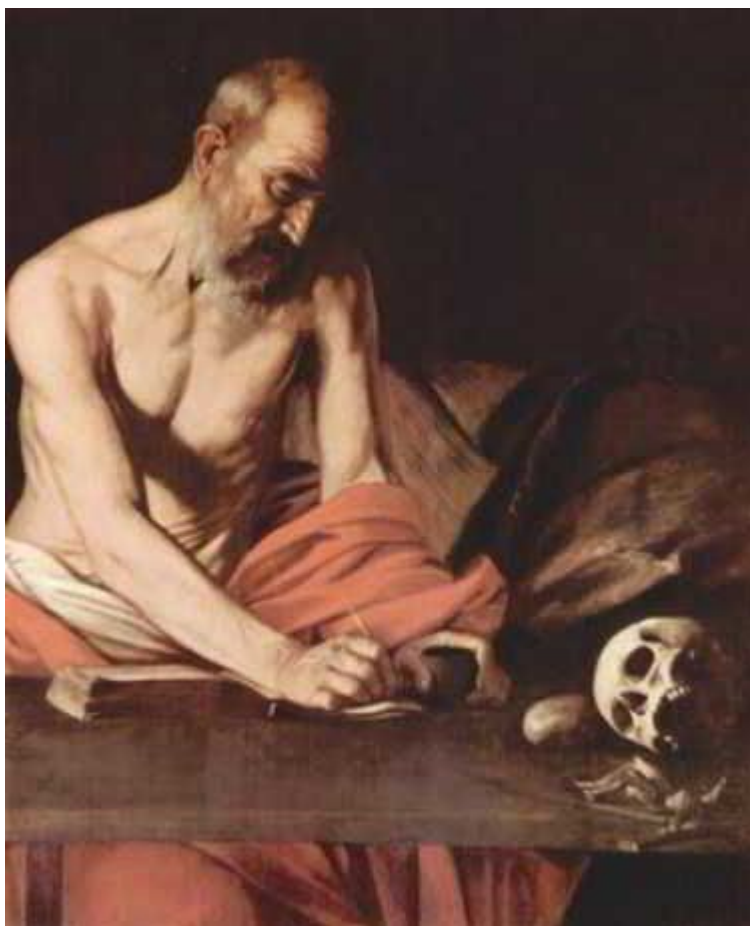


Рис. 75. Картина «св. Иероним в комнате»

В 1537 г., когда умер Ганс Кранах, а сам Лукас Кранах Старший сделался бургомистром Виттенберга, он назначил своего сына Лукаса, родившегося в 1515 г., руководителем своей мастерской и изменил свой художественный знак, которому он придал опущенные крылья вместо стоящих прямо. Из многочисленных Страстей Господних этого позднего времени Кранаха выделяется «Бичевание Христа» галереи Вебера в Гамбурге (1538). К наиболее известным картинам принадлежит «Источник юности» (1546) в Берлине. Здесь, однако, не стоит трудиться над выделением поздних работ Кранаха-отца из множества работ мастерской. Нам кажется несомненным, что в 1552 г. он сам начал последнюю свою большую картину, огромный запрестольный образ городской церкви в Веймаре, где он умер, протестантскую аллегория «Искупления» с главным образом Распятого Христа посередине, с Лютером и Кранахом среди скорбящих и великолепной парой жертвователей. Однако, мы готовы признать вместе с Флексигом, что в исполнении большая часть принадлежит Лукасу Кранаху Младшему и что, быть может, ему принадлежит и знаменитый автопортрет его отца 1550 г. в Уффици.

Выделение всех собственных работ Лукаса Кранаха Младшего (1515–1586) из массы работ мастерской Кранаха, возникших между 1537 и 1553 гг., нелегко. Мы думаем, однако, что их можно узнать по их слабому, хотя и более чистому рисунку, по их более плавной, утонченной живописи и подбору притушенных, впадающих в коричневый тон красок. Городская церковь в Виттенберге и Дрезденская галерея богаты произведениями его работы. Но главным произведением его является алтарь Замковой церкви в Аугустусбурге с Распятием посередине, объятый живописной по настроению атмосферой, с многочисленными портретными фигурами у ног Христа, наделенными широкой жизнью. Как портретист Лукас Кранах Младший стоит вообще на высоте своего времени. За великолепным портретом курфюрста Иоахима II Бранденбургского, Берлинского музея, последовали портреты в

естественную величину курфюрста Августа, курфюрстины Анны и их детей (1564 и 1565) Исторического музея в Дрездене, с падающими тенями, и, несмотря на это, узко ограниченных пространством.

В руках учеников обоих Кранахов, которых мы не станем перечислять, искусство снова опустилось до ремесла или продолжало плестись в русле провинциального невежества.

13. Провинциальность искусства

Провинциальный характер живописи XVI века сохранялся даже в самом сердце северной Германии. Далее на западе лучшие вещи по-прежнему появлялись в Вестфалии, где смешивались верхненемецкие и нидерландские влияния. В Дортмунде посредственные мастера Виктор и Генрих Дюнвеге написали в 1521 г. большой запрестольный образ католической приходской церкви, с Голгофой в средней части, выполненной по-старинному, в строгой и скученной композиции. Мужские лица дают впечатление портретных, женские обнаруживают неприятный овал с небольшими носами, глазами и ртами. Ту же руку показывает тронутая одухотворенной жизнью картина Страшного Суда, написанная с резким чувством действительности, в Везельской ратуше. Однако художника, написавшего Распятие в церкви в Каппенберге, мы считаем вместе с Шейблером за более молодого мастера, хотя некоторые ученые, как Клемен, различая в Дортмундском алтаре руку старшего и младшего братьев, считают каппенбергского мастера старшим Дюнвеге. В недавнее время В. Касбах старательно провел различие между этими тремя мастерами и каждому из них уделит известное число картин.

В Зосте, старом художественном городе, в стенах которого возникла около 1480 г. еще такая чисто вестфальская картина, как «Распятие» Нагорной церкви, процветал теперь Генрих Альдегревер (с 1502 до 1555 г. и позже), находившийся под влиянием Дюрера, отличный живописец и гравер на меди, произведениям которого сделали обзор Вольтман и В. Шмидт. Картины его редки; из них мы назовем жестко написанного Христа в терновом венце (1529) в Рудольфинуме в Праге и великолепную полуфигуру юноши лицом к зрителю (1540) в галерее Лихтенштейна в Вене, на фоне далекого пейзажа. Как гравер на меди Альдегревер принадлежит к наиболее плодовитым «малым мастерам». Его гравюры с орнаментами принадлежат к распространителям немецкого ренессанса, а смелые изображения из народной жизни убеждают как раз своей вестфальской угловатостью.

Менее своеобразно, но с ясно выраженной нижнесаксонской самостоятельностью действовал в Мюнстере Людгер том-Ринг Старший (1496–547), хороший портретист с ясной, рельефной манерой письма и его сыновья Герман (1520–1597) и Людгер том-Ринг Младший (1522–1582). Первый писал преимущественно на исторические темы мягкой и выдержанной манерой, второй главным образом портреты в более твердой и холодной манере.

Пышнее и с большим богатством форм, чем вестфальская живопись развивалась нижнерейнская, уже прослеженная нами до XVI века. Все сделанное для выяснения положения этой живописи в «истории искусств» Шейблером и автором этой книги дополнили Фирмених-Рихарц, а затем Альденговен и сам Шейблер. В середине XVI столетия нижнерейнская живопись кажется почти ветвью нидерландской. Если исследования Кеммерера, Фирмених-Рихарца, К. Юсти, Глюка и Гулина с большим вероятием заставили признать в мастере «Успения Богородицы» антверпенца Иооса ван Клеве старшего, вышедшего из кёльнской школы, то, с другой стороны, его предшественник Ян Иост ван Калькар, автор великолепных створок 1505–1508 гг. с шестнадцатью изображениями из жизни Христа церкви в Калькаре является как-бы отпрыском старой гаарлемской школы. В Гаарлеме он жил, здесь и умер в 1509 г. По происхождению своему, однако, оба мастера принадлежат, вероятно, немецкому Нижнему Рейну, а Иоос ван Клеве, по-видимому, писал также в Кёльне. Главный и настоящий кёльнский мастер XVI столетия Бартоломей Брюин (1493–1555) опирается поэтому на них. Его ранние церковные образа непосредственно указывают именно на них, но даже и лучшие произведения его среднего периода, например

запрестольные образа в монастырской церкви в Эссене (1522–1527) и пышные картины из жития св. Виктора и св. Елены в соборе в Ксантене (1529–1534) напоминают их резко натуралистический язык форм и огненные краски. Наибольшее значение имеет Брюин все же как портретист. Лучшие его портреты отличаются тонкой наблюдательностью и простотой исполнения, причем моделировка отдаленно напоминает Гольбейна, — это портреты бургомистра Иоганна фон Рейдта (1525) Берлинского музея и бургомистра Арнольда фон-Браувейлера (1534) Кёльнского. Позднейшие картины Брюина исторического содержания типичны, однако, для того почтения к итальянским формам и краскам, которое было рождено подражательностью как немецкого, так и нидерландского искусства.

Этот поворот произошел уже в Тайной Вечере церкви св. Северина в Кельне, в работе над которой мог, впрочем, принимать участие и его сын Бартель Брюин Младший (с 1530 до 1607 г.). Вместо исполненной силы непосредственности наступило напыщенное подражание.

И не только в Кёльне, перемена произошла и во всей обширной области Германии во второй половине XVI столетия. Под влиянием италянизирующего течения того времени личное понимание форм уступило место плоской обобщенности, немецкая интимность — поверхностной декоративности, и повсюду живопись утратила свой местный и национальный отпечаток.

Семена, брошенные Гольбейном, привились в особенности в юго-западной области немецкого искусства, где он их посеял, но и они очень скоро захирели под веянием духа времени. Швейцарские мастера этого времени, после Беккера, Вессели и Фегелина изученные Гендке, Штольбергом и Онезоргом, были уже манерными художниками. Табиас Штиммер из Шаффгаузена (1539–1587) и Иост Амман из Цюриха (1539–1591) были их товарищами по возрасту; первый из них, переселившийся в Страсбург, известен своими пышными фасадными росписями дома «Рыцаря в Шафгаузене», своими отличными портретами масляными красками и живыми гравюрами на дереве в книгах и на отдельных листах, а второй, переехавший в Нюрнберг, приобрел себе имя как рисовальщик для гравюр на дереве. Штиммер сильнее, а Амман тоньше, но оба занимаются формами уже ради них самих.

К более молодому и еще более манерному поколению принадлежат Даниэль Линдтмейер из Шаффгаузена (с 1552 до 1607 г.), работавший в южной Германии над росписью стен и стекол, а также в качестве гравера и рисовальщика, и Христоф Маурер из Цюриха (1558–1614), ученик Штиммера в Страсбурге, а впоследствии самостоятельный живописец по стеклу. Его современник в Базеле, Ганс Бок Старший (с 1550 до 1623 г., или несколько позже), является поверхностным последователем Гольбейна в многочисленных, сохранившихся преимущественно в Базельском музее, рисунках для домовых фасадов, оконных стекол и станковых картин, но во фресках ратуши в Базеле, например в «Оклеветании Аппеллеса», выступает в качестве ловкого маньериста, обладающего все же собственным воображением. Но самым выдающимся последователем или учеником Ганса Бока был базелец Иосиф Гейнц (1564–1609), назначенный в 1591 г. в Праге придворным живописцем императора Рудольфа. С отличной технической ловкостью он сумел овладеть своим вылощенным и обобщенным в Италии языком форм и приобрести большой успех академически корректными картинами вроде «Купания Дианы», в Вене, более здоровым и свежим контрастом к которым служат его портреты, например императора Рудольфа II (1594) в Вене.

В Страсбурге мы встречаем теперь наряду со Штиммером Венделя Диттерлина, изученного Онезоргом, более молодого мастера с избытком силы, сочинение которого об архитектуре, начинающее собою немецкий барочный стиль, появилось в 1593 г. в Штутгарте. Большая часть оригинальных рисунков для гравюр этой книги принадлежит Дрезденской академической библиотеке. Главным произведением в области живописи были его росписи потолков уже упомянутого, к сожалению сломанного, «Нового увеселительного замка» в Штутгарте.

В Аугсбурге после Амбергера, корни которого лежат еще в искусстве первой половины

XVI века, мы не находим ни одного заслуживающего упоминания живописца, но в лице Лукаса Килиана (1579–1637) находим родоначальника большой семьи гравёров на меди, самостоятельно работавшей в области портрета и главную долю своей славы заслужившей искусной передачей любимых картин других мастеров.

Для нюрнбергского искусства этого периода примечательно то, что и здесь в качестве портретиста процвел нидерлонец, уроженец Теннегау Николай Нефшатель (около 1525–1590). Его двойной портрет математика Нейдёрфера с сыном в Мюнхене своей естественной композицией и свежей живописью примыкает к лучшим портретам своего времени. Но замечательно, что даже в городе Дюрера теперь наряду с пейзажистом Лаутензаком работал только один известный гравёр на меди, Виргилий Солис (1514–1562), превознесенный Лихтварком как самый плодовитый и разносторонний из всех немецких орнаментчиков XVI столетия.

14. Придворные живописцы

Живопись второй половины XVI столетия богаче развилась при дворах некоторых немецких государей. Во главе движения стоял двор Рудольфа II в Праге, художественные стремления которого выяснили Урлихс и Шлягер. Но именно здесь собирались преимущественно иностранные живописцы и их картины. В центре пражской художественной жизни стоял антверпенец Бартоломей Спрангер (с 1546 до 1608 г. и позже), перерабатывавший итальянизм национальной силой. Другой антверпенец, Жиллис Саделер (1575–1629) в той же Праге направил гравюру на меди в русло грубоватого и бойкого воспроизведения знаменитых картин. К Спрангеру примкнул уроженец Кёльна Ганс фон Аахен (1552–1615), который, держась удобно на всяком седле, стал вместе с Гейнцем главным мастером итальянской манерности в Германии.

Дрезденские придворные живописцы этого времени меньше подражают итальянцам и находятся под влиянием виттенбергской школы, от которой унаследовали тощий, мало выраженный немецкий характер. Таковы, например, Кириак Редер (ум. около 1594 г.) и Захария Веме (ум. в 1606 г.); вместе с ними работали «княжий» живописец Ганс Крелль из Лейпцига (упоминается между 1531–1565 гг.) и разносторонний брауншвейжец Генрих Гёдинг (1531–1606).

Макс Циммерман и Бассерман-Иордан очертили праздничную, художественную жизнь при дворе Альбрехта V в Мюнхене. С одной стороны, мы находим здесь подлинное итальянское декоративное искусство на немецкой почве, с другой — лучшие силы северного подражательного итальянизма. Резиденция в Ландсгуте в 1536–1543 гг. В главных частях была расписана итальянцами, но все же Ганс Боксбергер из Зальцбурга, вероятно, отец более молодого живописца фасадов с этим именем, закончившего в 1573 г. фасад Регенсбургской ратуши, выполнил здесь между прочим в 1543 г. грациозный фриз с детьми для верхней главной залы. Местные мастера, например учившийся в Италии мюнхенец Ганс Донауэр Старший, выполнили росписи в Георгиевском зале «Новой Весты» в Мюнхене (1559–1562) и в «зале для празднеств» замка в Дахау (около 1565). Вместе с Антонио Понцано, известным мастером знаменитых гротесков дома Фуггеров в Аугсбурге, выступил теперь в Трауснице близ Ландсгута голландец Фридрих Сустрис (род. в 1526 г.), ученик Вазари во Флоренции. Этот мастер и его более молодой современник Питер де Витте из Брюгге (прозванный Кандидо), также ученик Вазари, работали вместе до 1600 г. над богатым, со вкусом выполненным украшением древлехранилища (Antiquarium) и галереи гротов мюнхенской резиденции. Кандидо, которому Рэ посвятил книгу, закончил его до 1620 г. наряду с другими работами. Сустрис и Кандидо перенесли в Мюнхен итальянский стиль Вазари в нидерландской обработке. Несомненно и они также были манерными художниками, но их манера соединена с таким основательным умением, что их работы еще и теперь могут нас пленять.

Во главе истинно немецких мюнхенских живописцев стоит Ганс Мюлих (1516–1573).

примыкающий, несмотря на свое мюнхенское происхождение, к Альтдорферу, следовательно к дунайской школе. Это ясно выступает в сохранившихся отдельных листах его святцев 1537 г. в Мюнхенском кабинете эстампов, и не так ясно в его превосходных портретах масляными красками патрицианской супружеской четы (1541–1542) в Мюнхене, молодого герцога Альбрехта V (1545) в Шлейсгейме, статного мужчины (1559) галереи Вебера в Гамбурге. Его стенные орнаменты и картины к «Мотетам» Киприяна де-Рора (после 1559 г.) и к покаянным псалмам Орландо ди Лассо (1565–1570) Мюнхенской городской библиотеки принадлежат к наиболее богатым произведениям этого рода. Эти «миниатюры» и его большой алтарь с изображением Коронования Марии (1572) церкви Богоматери в Ингольштадте обнаруживают при всем намеренном следовании стилю Микеланджело еще самостоятельную пышность красок и немецкую чувствительность.

После Мюлиха мюнхенской художественной жизнью завладел Христоф Шварц (1550–1592), из школы Боксбергера, ездивший в Венецию. Его картина с изображением Царицы Небесной в Пинакотеке показывает, что подражание венецианцам приводит к более приемлемой манере, чем подражание римлянам. Но его собственный семейный портрет, в том же собрании, снова показывает, что несамостоятельные художники в области портрета, требующего держаться натуры, могут становиться самостоятельными мастерами.

Мюнхенец Иоганн Роттенгаммер (1564–1623), ученик упомянутого уже Ганса Донауэра, также развился в одного из виднейших немецких живописцев своего времени. Его небольшие картинки, часто писанные на меди, в чистых формах и в свежих красках, изображают христианские и языческие сюжеты всякого рода, а в пейзажных фонах приближаются к нидерландскому вкусу того времени. Склоняясь то к итальянскому течению, то к итальянизирующему нидерландскому, немецкая живопись потеряла силу самостоятельно видеть и чувствовать.

Нидерландское искусство XVI столетия

Развитие нидерландского искусства

Под властью императора Карла V вся область Нидерландов, представлявшая в это время от фрисландского севера до валлонского юга часть Германской империи, наслаждалась в первой половине XVI столетия богатейшим расцветом торговли, промышленности и искусств. Антверпен быстро завоевывал себе руководящее значение. Родство художественных стремлений связывало все части области в одно художественное целое, несмотря на местные различия, уже благодаря тому, что мастеров приглашали из города в город. Наоборот, под испанским владычеством Филиппа II во второй половине столетия нидерландское единство заглохло в потоках благородной крови. После отделения южных провинций, оставшихся испанскими и католическими, от северных, ставших протестантскими и самостоятельными, новая граница прошла через область нижнегерманского языка, как в то время сами нидерландцы называли свое наречие. Неудивительно поэтому, что различие в области художественного творчества образовалось лишь постепенно. К концу столетия оно действительно произошло, и рядом с фламандским национальным искусством явилось голландское, имеющее особый отпечаток, причем раньше в архитектуре, чем в живописи.

До середины столетия нидерландское искусство развивалось почти параллельно с немецким. Затем последовали десятилетия сознательного заигрывания с итальянским ренессансом, которому, однако, довольно скоро был дан сильный национальный отпор. Нидерландское искусство освоилось постепенно с чуждыми формами и, переработав их в самостоятельном национальном духе, превратило их в свою собственность, и это национальное побочное течение выросло при переходе к XVII столетию в тот могучий, все

увлекающий собой поток, воды которою несли жизнь и красоту.

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

Нидерландская архитектура XVI столетия

1. Развитие зодчества в Голландии XVI столетия

Движение в развитии нидерландского зодчества этого периода также состояло в заимствовании и переработке языка форм итальянского возрождения. После сочинений Шоя и Шэя о нидерландском зодчестве, которыми следует пользоваться с осторожностью, мы обязаны своими сведениями главным образом сборникам Изендика, Эвербека и Крука, равно как и специальным монографиям Грауля, Галланда, Гедике и других.

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

Мотивы ренессанса появляются в общедоступной пластике прежде всего в богатой позднеготической малой архитектуре нидерландских каминов, леттнеров, седалищ хоров и надгробных памятников, в первые десятилетия века. К древнейшим относятся рога изобилия, амур и гирлянда на готическом камине ратуши в Берген-оп-Цоом. Балясинки, акантовые чашечки и носители венков являются в 1520 г. на надгробной плите профессора Богарта в церкви св. Петра в Левене. Круглые щиты, покрытые узорами, украшают балясины двух каминов в ратуше в Куртрэ ранее 1527 г. Каннелированные пилястры поддерживают фронтон на одной надгробной плите братской церкви в Цутфене.

Главным строителем переходного времени, в существенных чертах еще позднеготического даже в больших постройках, был Ромбоут Кельдерманс из Мехельна (ум. в 1531 г.), архитектор Карла V. Проект поздне-готической части ратуши в Генте, которую вместе с ним строил его друг Доминик (а не Герман по Неефсу) де Вагемакере, носит дату 1517 г. Это двухэтажное эффектное здание, с прелестными угловыми башенками и окнами, с широкими арками, балдахинами и балюстрадами, одетое ажурной резьбой пламенеющего стиля, было закончено в 1535 г. Язык форм его готики выступает тем разительнее, что вторая половина ратуши, пристроенная в 1595–1602 гг., возвышается тремя этажами в стиле классического высокого ренессанса. Ничто не показывает яснее перемену вкуса между 1535 и 1595 гг. Кроме того, Кельдерманс в 1517 г. работает и над дворцом наместницы Маргариты Австрийской в Мехельне, теперешним зданием судебных учреждений, хотя во дворе оно удерживает еще позднеготические формы, но в общем, начатое еще в 1507 г., оно является самым ранним нидерландским зданием в стиле ренессанса. Возможно, что составителем проекта был Гюйо де Борегаар, ошибочно смешиваемый со скульптором Гюйо де Бограном. Несомненно, однако, что это простое здание, украшенное фронтонными окнами и балконами в виде баллюстрад, находилось под влиянием современного ему французского зодчества, так как пилястры во вкусе ренессанса имеются только на портале и на высоком фронте крыши. Так называемый дом цеха рыбаков Ромбоута Кельдерманса в Мехельне на своих позднеготических оконных карнизах имеет уже раковины в стиле ренессанса, а его последнее произведение, здание на углу рынка в Мехельне (1529), теперь отведенное под музей, украшено медальонами в стиле ренессанса.

Главными произведениями ясно выраженного смешанного стиля являются живописный двор епископских палат в Лютгихе, теперь здания суда, с низкими, богато украшенными колоннами стиля канделябров, выстроенный Эраром ван дер Марком и Франсуа Боре, затем большая дворовая галерея Антверпенской биржи (1531), проникнутая не столько формами ренессанса, сколько его пропорциями, построенная Домиником де Вагемакере, завершителем шпиля башни Антверпенского собора, и Полем Снейдинксом, и возобновленная после пожаров 1581 и 1858 гг., — наконец, построенная Иоганном Валлотом и Христианом Сиксденье великолепная канцелярия, «La Greffe», в Брюгге (1535–1537), богатый, тяжелый ранний ренессанс которой на раскинувшихся фронтонных сторонах отягчен еще готическими краббами. Равным образом высокие дома с фронтонами, строенные гильдиями или купцами на площадях фламандских городов, по общему впечатлению остаются еще готическими, хотя все их детали были взяты из сокровищницы переработанных по-северному форм ренессанса. К древнейшим домам этого рода принадлежат шестиэтажный дом гильдии стрелков в Антверпене, накладные части украшений которого состоят в нижних этажах из стройных полуколонн в рустику, а в верхних этажах из герм и канделябров, и известный «Дом лосося» в Мехельне, дорические, ионические и коринфские полуколонны которого одни над другими произвольно укорочены и разукрашены.

Как произошел этот переход в башенном строительстве, хорошо показывает деревянная башня главной церкви в Гаарлеме, воздвигнутая в 1520 г., долго служившая образцом своими готическими чертами, своеобразной конструкцией своих суживающихся кверху этажей с галереями и сквозной луковичной главой.

Мнение некоторых бельгийских ученых, будто бы этот смешанный стиль и весь следующий за ним нидерландский высокий ренессанс — испанского происхождения, так что даже Маршаль еще называл весь нидерландский ренессанс до Корнелиса Флориса «испано-фламандским стилем», опроверг уже Грауль.

2. Ренессанс в архитектуре

Настоящие, чистые формы ренессанса также выступают раньше в декоративной малой архитектуре, чем в больших зданиях. Надгробный памятник графа Энгельбрехта II и его

супруги в соборе в Бреде уже в 1527 г. блистал такими чистыми формами ренессанса, что его приписывали итальянцу. Знаменитый, богато украшенный мраморный камин со вделанными в него роскошными деревянными панелями в зале Шёффенов в Брюгге, сделанный около 1530 г. Ланселотом Блонделем (1496 до 1561), Гюйо де Бограном и другими, несмотря на готические цоколи своих канделябровых колонн, производит впечатление чистого ренессанса. Великолепная дубовая резная тамбурная дверь Поля ван ден Шельдена в ратуше в Оденаarde (после 1530 г.) показывает произвольно обработанные, но исключительно итальянские формы. Хоровые сидища амстердамца Яна Тервена в главной церкви в Дордрехте (1538–1541) отличаются подлинными итальянскими формами. Известное алтарное украшение Яна де Мона в Нотр-Дам в Гале (1531) показывает, что его мастер видел Италию, а кафедры в Новой церкви в Дельфте (1548) и в гаагской главной церкви (1550) напоминают знаменитую кафедру Бенедетто да Маяно в Санта Кроче во Флоренции. Еще раньше возник не вполне сохранившийся величественный леттнер из мрамора и алебаstra Жака Дюбрёка в церкви св. Вальтруды в Монсе; сохранился чертеж его 1535 г. В каждой черте он обнаруживает, что мастер его прошел итальянскую выучку по ту сторону Альп.

Дюбрёк, которому Гедике посвятил обстоятельную работу, должен считаться основателем чисто итальянского ренессанса в области большой архитектуры Нидерландов. Уже в 1539 г. он руководил перестройкой замка Буссю, а в 1545 г. начал для правительницы Марии Венгерской постройку первого большого и в настоящем стиле ренессанса, возведенного в Нидерландах, замка Бинхе; в 1548 г. последовал охотничий замок Мариэмонт; но все три уже в 1554 г. были разрушены французами.

Первым теоретиком этого направления, названным уже современниками отцом классического стиля в Нидерландах, был живописец Петер Кокван Альст (1502–1550). Его фламандский перевод Витрувия появился в 1539 г., а фламандский и французский переводы Серлио — после 1545 и 1546 гг. Его собственные произведения, однако, из которых сохранился едва ли не один только камин 1543 г. в антверпенской ратуше, наполняют уже итальянские формы северным содержанием. Самым благородным нидерландским зданием в чистом стиле была, надо думать, известная по рисункам прежняя ратуша в Утрехте (1545–1547); два верхних этажа ее, возвышающиеся над аркадами галереи нижнего этажа, Виллем ван Норт украсил чрезвычайно изящными делящими пилястрами. Украшенные арабесками пилястры были заимствованы из итальянского раннего ренессанса. Из произведений в стиле этого изящного голландского раннего ренессанса, декоративные части которого из бутового камня рельефно выделялись на кирпичной глади здания, сохранились только отдельные наличники дверей и окон в Утрехте, Дордрехте и Амстердаме на наружных частях сооружений; наш рисунок показывает красивый портал старого монетного двора в Дордрехте. Из внутренних помещений следует назвать зал совета в Кампене (1543–1548), искусная облицовка стен которого изящными в стиле канделябров колонками и живописной инкрустацией, накатный на балках потолок и скамьи, прерываемые великолепным каменным камином, дышат воздухом пышного, веселого ломбардского раннего ренессанса. Утрехтцами были также Себастьян ван Нойен (ум. в 1557 г.) и его сын Якоб (около 1533–1600 гг.), украсившие дворец кардинала Гранвеллы в Брюсселе тремя ордерами классических колонн в духе чистейшего позднеитальянского ренессанса. Этот дворец был перестроен в 1771 г. а в 1834 г. обращен в университет Из Люттиха родом был известный живописец Ламберт Ломбард (1506 до 1566), предполагаемый автор классического итальянского портала 1558 г. церкви св. Иакова в Люттихе.

Имея в основе формы итальянского ренессанса, развился новый, чисто нидерландский стиль ренессанса, линиями своих фронтонов, картушами, гротесками, моресками и завитками, раньше, чем в Германии, превратившимися в оковку, ближе отвечавший основному готическому воззрению. А главный мастер этого направления, Корнелис де Вриендт, прозванный Флорисом (1514 до 1575) из Антверпена, довел этот «флорисовский» стиль до северно-барочного совершенства. Корнелис Флорис, известный и как скульптор, опубликовал в 1556 г. свои проекты гротесков и картушей, вслед за ними его брат Якоб

Флорис выпустил такие же книги в 1564, 1566, 1567 гг. Главное здание Корнелиса Флориса, в исполнении которого участвовал и Поль Снейдинкс, — городская ратуша в Антверпене (1561 до 1564). Над рустиковым нижним этажом и его галереями с полуциркульными арками поднимаются первый этаж с тоскано-дорическими пилястрами и второй — с ионическими, еще выше, под крышей, находится окруженный балюстрадой балконный этаж. На широком фасаде, пробитом только прямоугольными окнами и обставленном пилястрами, выступает вперед средний выступ, богаче расчлененный, с готическим еще по основному замыслу фронтоном и увенчанный обелисками. Но в целом здание задумано в духе позднего ренессанса. Кроме того, Корнелис Флорис, судя по его произведениям, является архитектором и в области малой архитектуры, и его знаменитый табернакуль более 30 метров высоты в церкви св. Леонарда в Лео (1550–1552) замечателен силой своих линий. Следует заметить, что Флорист пользуется гротесками и завитками осторожно.

На Флориса опирается Ганс Вредеман де Врис из Лейвардена (1527–1604), исполнявший многочисленные декоративные работы не только в Голландии и Фландрии, но также в Брауншвейгской области, в Гамбурге и в Данциге; кроме того, он соединил в несколько книг свои проекты картушей (1555), гротесков (1563), кариатид, надгробных памятников и мебели, награвированные известнейшими антверпенскими граверами его времени, вроде Иеронима Кока, Филлипа Галле и Питера де Йоде; в 1577 г. он издал запоздавшее для его времени учение об архитектуре, составленное по Витрувию. Он соединял блестящую фантазию с полнейшим умением владеть античными ордерами и современными стилями завитков и оковок. Но, как говорит Галланд, «он никогда не принимал всерьез античного искусства и его строительной строгости». Вредеман де Врис после Флориса был наиболее влиятельным представителем обособившегося нидерландского ренессанса.

В Голландии в это же время зодчий и скульптор Корнелис Бломарт (с 1525 до 1594 г. и позже) из Бергейка, поселившийся в Утрехте, преследовал несколько иное направление, проявившееся особенно в Дельфте и в Дордрехте уже в первой половине века. У него явился особый прием строить, чередуя полосы кирпича и бутового камня, а фасады расчленять выступающими аркадами с нишами, в которые, как, например, в склад на Вийнстраате № 70 в Дордрехте, приписанном ему Галландом, еще в 1558 г. применена готическая трехлепестковая арка. Настоящие формы ренессанса являются только в его самом значительном произведении, кафедре собора в Герцогенбуше (1570), еще в простом, благородном виде.

Голландский характер фронтонов, большей частью ступенчатых или прямых, реже закругленных по-фламандски, обуславливается все более и более строительным способом из кирпича с прослойками из бута, часто пересекающими пилястры в виде горизонтальных полос. Выступающие полуколонны или пилястры при этом часто ограничиваются верхним этажом или даже фронтоном, а иногда и совсем устраняются, так что формы ренессанса или барокко намечаются только в дверных и оконных наличниках и в главных фронтонах. В пределах этого стиля некоторые постройки, примыкая к упомянутому ранее раннеклассическому утрехтскому направлению, обнаруживают своеобразный, полный силы стиль в связи с живописно и богато украшенными фасадами: такова, например, гостиница Синт-Янс в Горне; хотя и лишенная каких бы то ни было ордеров колонн, она имеет, однако, классический плоский треугольный фронтон над окнами и ступенчатый главный фронтон, уступы которого заполнены сидящими фигурами; таково великолепное здание сырной конторы 1582 г. в Алькмаре с нижним этажом в русту, пробитым полуциркульными арками, и вторым тосканским с полосами песчаника, пересекающими его пилястры, лежащим под двумя верхними коринфским и ионическим этажами. Такова же и красивая, мощная Гагская ратуша с ее ложей на крыше вместо конька, с ее крепким вторым этажом, расчлененным полосатыми пилястрами, и простым бутовым нижним этажом с фронтонными окнами и богатым полуциркульным порталом, положение которого сбоку от оси фасада уравнивает стройной угловой башней.

Ряд северо-голландских построек представляет попытки извлечь красочную красоту из сопоставления кирпича со вставками из бутового камня. Иногда цветная полива заменяет камень. Некоторые дома в Монникендам и Эдам имеют узоры из зеленой поливы на красном фоне и красные на желтом. На одном доме в Дельфте имеется фриз 1585 г. с узорами желтого, белого и красного цвета.

Постройки из кирпича и бутового камня развиваются затем в национально-голландский стиль, который достиг своей высшей точки в великолепных мясных рядах в Гаарлеме 1602 г. Посредствующие здания, ведущие к ним, это ратуши в Оудеватере (1580), в Франекере (1591), в Венлоо (1598) и даже здание в Лейдене (1597), наиболее раннее произведение Ливена де Кея, автора лучшего гаарлемского здания. В произведениях этого рода завершилось в зодчестве окончательное разделение голландского и фламандского искусства.

Нидерландская скульптура XVI века

1. Ваяние в Голландии XVI века

Многие нидерландские зодчие, нам уже известные, были одновременно и живописцами, а большая часть и скульпторами. Лучшими произведениями нидерландской скульптуры этого времени были части роскошно возведенных уже описанных надгробных памятников, алтарных украшений, каминов, сидений и леттнеров, как показывают сочинения Маршала, Галланда, Детре, Грауля, Гедике и др. Уже этим обуславливается их декоративный характер.

В XVI веке в цветущем состоянии находилось производство нидерландских позднеготических резных алтарей прослеженных нами вплоть до этого столетия. Брюссель и в этой области передал руководящее значение Антверпену. В Бельгии, однако, почти все алтари этого рода стали жертвой революционных бурь. Большинство образцов поздних антверпенских алтарей с именами мастеров сохранились поэтому на немецком и скандинавском севере куда они вывозились сотнями.

Рядом с этой позднеготической резной скульптурой, все более переходившей к живописному исполнению, в Нидерландах стала теперь постепенно процветать скульптура нового времени. Первым представителем сильного, еще не затронутого итальянским влиянием самостоятельного направления был верхненемецкий придворный скульптор правительницы Маргариты Австрийской Конрад Мейт из Вормса, на которого мы уже указывали. Остается неясным, развился ли Мейт действительно в Нидерландах. Нидерландские документы называют его немцем («dit lallemand»). Во всяком случае, в Нидерландах он приспособился к местным потребностям и привычкам. В Бельгии, где он выполнил двух лежащих ягнят и трех сивилл для знаменитого, разрушенного в 1796 г. французами алтарного украшения церкви аббатства в Тонгерлоо (1536 до 1548); не сохранилось ни одного произведения его работы. Однако дошли до нас его надгробные памятники церкви в Бру около Бург-ан-Бресс, три великолепных произведения благородного северно-реалистического стиля, исполненных для правительницы, по-видимому, по иностранным образцам.

Жак Дюбрёк, в противоположность Мейту, перенес сюда в 1535 г. из Италии стиль Андреа Сансовино. Из скульптурных произведений его знаменитого леттнера в Сент Водрю в Монсе (1535–1548), своим желтоватым алебастром резко выступают на черном мраморе постамента статуи Спасителя и семи добродетелей, большие круглые рельефы с изображениями Сотворения Мира, Страшного Суда и Триумфа Религии, затем широкие и низкие рельефы перил с изображениями Тайной Вечери, Се-Человека и Суда над Спасителем, а также высокие каменные рельефы Бичевания, Несения Креста и Воскресения. Все старонидерландские воспоминания здесь исчезли. Евангельские события рассказаны, с внешней стороны наглядно, но без настоящего внутреннего оживления при посредстве

стройных, свободных фигур, с несколько рассчитанными движениями. Вместе с Гедике можно проследить на этих произведениях развитие его стиля от многофигурных композиций к более совершенным малофигурным с более ясным построением, от широкой, декоративной манеры к старательной, более твердой, даже более неподвижной манере. Из надгробных памятников работы Дюбрёка определен надгробный памятник священника Эсташа де Крой в соборе Сент Омера (1538–1540). Хотя обезображенный, он представляет умершего, лежащего на саркофаге из черного мрамора уже без животных под ногами, приданных Мейтом фигурам в Бру, а в головах саркофага еще раз повторена фигура епископа, но живого, молящегося стоя на коленях. И здесь видна свободная, внимательная работа, однако без глубины художественного переживания. Дюбрёк считается учителем того Джованни да Болонья, который обратно принес в Италию нидерландско-итальянское искусство.

Нидерландское веяние чувствуется и в одновременном искусстве в Брюгге. Мраморные рельефы знаменитого камина зала Штеффенов, исполненные Гюйо де Бограном в 1529 г. по проектам Ланселота Блонделя, рисуют историю Сусанны в богатых фигурами, несколько стиснутых и сдавленных, но полных жизни рельефах. Деревянные статуи в натуральную величину Карла V над камином, его деда и бабки с отцовской и материнской стороны слева и справа от него на стенках, законченные в 1532 г. Германом Глозенкампом по эскизам Блонделя, представляют собой короткие, сильные, проникнутые северной жизнью фигуры. Надгробный памятник Карла Смелого работы Якоба Ионгелинка в церкви Богоматери в Брюгге (1559–1562) был нарочно поставлен в старом стиле, здесь, однако, показывающем свободное мастерство, рядом с более старым памятником его дочери Марии Бургундской. 28 рельефов с амурчиками на тамбурной двери Поля ван ден Шельдена в Оденарде являются произведениями скорее орнаментальной, но все-таки вполне флорентийской манеры. Алтарная пределла Яна де Мона в Нотр-Дам в Галле уже не имеет никаких нидерландских отзвуков ни в своей конной фигуре св. Мартина, ни в продолговатых медальонах, выполненных высоким рельефом с изображением дел милосердия.

Превосходные лежащие изображения Адельгейды Эйленборг в церкви в Иесельштейне и герцога Карла Гельдерна в главной церкви в Арнгейме в Голландии снабжены еще готическими животными в виде подставок для ног. В противоположность им надгробный памятник графа Энгельбрехта II Нассауского и его супруги в соборе Бреды (около 1525) производит уже вполне современное, почти микеланджеловское впечатление: худошавые супруги покоятся на соломенной подстилке, по четырем углам которой стоят на коленях алебастровые в натуральную величину, коленопреклоненные выразительные фигуры древних героев. Предположение, что это не особенно радующее взор произведение принадлежит итальянцу, ничуть не убедительно. Наоборот, 16 рельефов Яна Тервена, изображающие въезд Карла V в Дордрехт, на его дордрехтских хоровых скамьях, и оконченные в 1542 г., являются действительно классическими. Кавалькада отдаленно напоминает фриз Парфенона, и все-таки он, несомненно, принадлежит какому-нибудь голландцу первой половины XVI столетия. Каменные скульптуры Якова Колина, утрехтца, на кампенском камине, рельефные фризы которого изображают Суд Соломона, Великодушие Сципиона, Мужество Сцеволы и Неподкупность Дентата, при всей близости к формам ренессанса все же самостоятельны. Надгробный памятник Вредероде в Вианене с изображением цельного костяка под верхней плитой, на которой благородная чета со слегка обозначенными коленями покоится в тихом сне, также приписывается Колину.

К Александру Колину из Мехельна, работавшему, как мы видели, в Германии, здесь незачем возвращаться. Из второй половины XVI века мы можем выделить только одного фламандца и одного голландца, уже известных нам архитекторов, антверпенца Корнелиса Флориса и утрехтца Корнелиса Бломарта. Скульптурные произведения Корнелиса Флориса неотделимы от его разукрашенных монументальных построек. Многочисленные рельефы из Ветхого и Нового Завета на алтарной пределле в Сент Леонарде в Лео расположены в десять ярусов. Статуи святых по углам следуют линиям всего сооружения. Здесь, конечно, нельзя найти большой самостоятельной пластической жизни, но в декоративном отношении

скульптуры сливаются с мощным сооружением в одно целое, производящее сильное впечатление. То же можно сказать и о сени церкви в Суэрбемиде около Диста, по обеим сторонам которой около торжественно сидящей в нижней нише Мадонны стоят на коленях жертвователи. В главном здании Флориса, Антверпенской ратуше, рельеф камина с изображением Суда Соломона в аванзале помещения совета и рельеф Избиения младенцев в Венчальной зале, расписанной его братом Франсом, принадлежат к его лучшим произведениям. Затем последовал (в 1573 г.) его знаменитый в виде триумфальной арки леттнер собора в Турнэ, украшенный многочисленными статуями, двенадцатью рельефами с библейскими сюжетами и шестью медальонами Страстей Господних. Из надгробных памятников Флориса, по обыкновению с кариатидами, большинство находится вне Нидерландов. Важнейшими являются памятники Христиана II в соборе в Рёскильде, Густава Вазы в Упсальском соборе, короля Фридриха I в соборе в Шлезвиге и герцога Альбрехта I Прусского в Кёнигсбергском соборе. Его влияние на всем севере, как показал Эренберг, было огромно. Его стиль, однако, был обусловлен скорее временем, чем его личностью, и потому является кратковременным.

Корнелис Бломарт, ученик Тервена, первую половину своей жизни был скульптором. Множество скульптурных произведений на знаменитой кафедре его в Герцогенбуше позволяет распознать также работу учеников. Достоверно Бломарту принадлежит живо выполненный фриз с мальчиками-клирошанами на цоколе перил кафедры, но едва ли можно приписать ему пять роскошных рельефов с изображением проповеди Христа, ап. Павла, ап. Петра, Иоанна Крестителя и ап. Андрея, напоминающих лучшие немецкие работы XVI столетия. Ряд менее замечательных амстердамских скульптур второй половины XVI века открывает, как говорит Галланд, «что и голландская пластика того времени шаг за шагом удалялась от идеального итальянского образца, чтобы стать ближе к реалистическому течению современной ей живописи».

Нидерландская живопись XVI столетия

1. Развитие нидерландской живописи

Живопись и в XVI столетии оставалась любимым искусством Фландрии и Голландии. Если нидерландское искусство этого времени, несмотря на величавый, спокойный и зрелый расцвет XV века и еще более значительное и свободное, дальнейшее развитие в XVII веке, является все же искусством переходным, ищущим путей, то причина этого, что бы там ни говорили, лежит, главным образом, в мощном, но неравномерном переходе на север южного языка форм, переработка которых руководящими нидерландскими живописцами XVI века удалась на взгляд лишь современников, но не на взгляд потомства. Что нидерландские художники этого времени не довольствовались, подобно большинству немецких, странствованиями в Северную Италию, а направлялись прямо в Рим, изысканный стиль которого противоречил северной натуре, стало для нее роковым. Рядом с «римским» направлением, достигшим апогея в 1572 г. в основании антверпенского братства романистов, национальное течение именно в области живописи никогда не иссякало. За редкими национальными начинаниями, в которых находило продолжение и цвет движение XV века, последовали десятилетия итальянского преобладания. Во второй половине столетия, когда этот «итальянизм» быстро застыл в академической манере, против него немедленно явился сильный национальный отпор, указавший живописи новые пути. Если Германия ранее шла впереди в самостоятельной выработке жанра и пейзажа в графике, то теперь эти отрасли стали в нидерландских руках самостоятельными ветвями станковой живописи. Затем последовали портрет-группа и архитектурный мотив в живописи. Открылись новые миры. Однако между Фландрией и Голландией в течение всего XVI века шел такой оживленный обмен живописцами, что происхождение мастеров значило меньше, чем традиция, которой

они следовали. В первой половине XVI столетия нам придется наблюдать развитие нидерландской живописи в различных главных ее очагах; во второй — поучительнее будет проследить развитие отдельных отраслей.

В Нидерландах теперь господствовала станковая живопись. На репродукционные искусства, гравюру на дереве и на меди, оказывает влияние по большей части верхненемецкая графика. Несмотря на значение Луки Лейденского, живописца-гравера с самостоятельной фантазией, несмотря на заслуги таких мастеров, как Иеронимус Кок, Иеронимус Вирикс и Филипп Галле для распространения открытий своих земляков и несмотря на высокую живописную законченность, которую гравюра на меди приобрела в эклектических руках Гендрика Гольциуса (1558–1616) и его учеников, гравюра на меди и гравюра на дереве не играют в Нидерландах такой важной роли, как в Германии. Книжная миниатюра и в Нидерландах жила лишь остатками прежнего расцвета, на плоды которых мы можем указать лишь при случае. Напротив, стенная живопись именно здесь решительнее, чем где-либо, уступила свои права и обязанности, с одной стороны, тканью ковров, историю которого написали Гиффрэ, Мюнц и Пеншар, а с другой живописи по стеклу, исследованной Леви, преимущественно в Бельгии. Тканья ковров нельзя исключать из великого искусства нидерландцев XVI века живописать на плоскости. Ткацкие произведения всей остальной Европы бледнеют перед нидерландским тканьем ковров; в Нидерландах же руководящее значение в этом искусстве теперь бесспорно получил Брюссель. Действительно, даже Лев Х заказал изготовить знаменитые рафаэлевские ковры в мастерской Петера ван Альста в Брюсселе в 1515–1519 гг.; ряд других известнейших серий ковров, рисованных итальянцами, сохранившихся во дворцах, церквях и собраниях, несомненно, брюссельского происхождения. Назовем 22 ковра с деяниями Сципиона в Гард-Мёбль в Париже, 10 гобеленов с историей любви Вертумна и Помоны в мадридском дворце и 26 тканых ковров из истории Психеи во дворце в Фонтэнбло. По нидерландским картонам Баренда ван Орлея (ум. в 1542 г.) и Яна Корнелиса Вермейена (1500–1559) были вытканы также охоты Максимилиана в Фонтэнбло и завоевание Туниса в мадридском дворце. Эта отрасль искусства забыла теперь свой прежний строгий стиль, с ограниченным пространством, для более живописного, а свою глубину стиля для роскоши более ярких красок. В то же время живопись по стеклу в Нидерландах, как и повсюду, пошла по тому же более пластическому, с более яркими красками направлению; и именно здесь она впервые широко и роскошно развернула свое великолепие. Такие серии окон, как в церкви св. Вальтруды в Монсе (1520), в церкви св. Иакова в Люттихе (1520–1540) и церкви св. Екатерины в Гоогстраатене (1520–1550), живопись которых в архитектурных мотивах проникнута еще готическими отзвуками, а также большие серии, всецело одетые в формы ренессанса, например роскошные окна собора в Брюсселе, частью восходящие к Орлею (1538), и большой церкви в Гуде, работы частью Вутера и Дирка Крабета (1555–1577), частью Ламберта ван Норта (до 1603), относятся к крупнейшим произведениям живописи на стекле XVI столетия. Если даже согласиться, что древняя мозаичная стеклянная живопись была более стильной, чем новомодная живописная, то все же нельзя не поддаться впечатлению спокойной, с небольшим числом красок гармонии больших окон этого направления.

Особый род монументальной живописи представляют в одной части Голландии большие, писанные на дереве картины для потолочных сводов, которые во многоугольниках церковного хора представляют темперой Страшный Суд и другие библейские события, как параллели Ветхого Завета к Новому. Картины этого рода, изданные и оцененные Густавом ван Калькеном и Яном Сиксом, снова открыты в церквях в Энкгуйзене (1484), Нардене (1518), Аלקмаре (1519), Вармгуйзене (1525) и в церкви св. Агнесы в Утрехте (1516).

Самые старые сведения о нидерландской живописи XVI века находятся в описании Нидерландов Гвиччиардини, в эпиграммах к картинам Лампсония и в знаменитой книге о живописцах Кареля ван Мандера с примечаниями Гийманса на французском и Ганса Флёрке на немецком языке. Из общих сочинений следует указать на труды Ваагена, Шнаазе, Михиеля, А. И. Вотерса и Тореля, а также на работы Ригеля и Б. Рилля. Опираясь на

Шейблера, и автор этой книги лет тридцать назад потрудился над изучением нидерландской живописи этого периода. С тех пор результаты его частью дополнены, частью подтверждены новыми отдельными разысканиями Шейблера, Гийманса, Гулина (ван Лоо) и Фридлендера. Историю антверпенской живописи писали Макс Роозес и Ф. И. ван ден Бранден; для истории лёвенского искусства уже больше тридцати лет назад положил основание ван Эван, для мехельнского — Нееффс, для люттихского — Гельбиг, для гаарлемского ван дер Виллиген.

2. Привлекательность Нидерландов для художников

Уже в первой четверти XVI столетия в Антверпен стекались художники самых различных фламандских, голландских и валлонских городов. В списках мастеров и учеников антверпенской гильдии живописцев, опубликованных Ромбоутсом и ван Лериусом, среди тысяч неизвестных имен перед нами проходит и большинство знаменитых нидерландских живописцев этого столетия. Во главе их стоит Квентин Массейс Старший, великий фламандский мастер, который, как теперь всеми признано, родился в 1466 г. в Лёвене от родителей антверпенцев, а в 1491 г. стал мастером гильдии св. Луки в Антверпене, где и умер в 1530 г. Наши сведения об этом мастере в новейшее время возросли благодаря Гиймансу, Карлу Юсти, Глюку, Когену и де Бошеру. Коген показал, что Квентин в Лёвене воспитался на произведениях строгого старофламандца Дирка Боутса и, по-видимому, примыкал с его сыну Альбрехту Боутсу (приблизительно 1461–1549), которого Ван Эвен, Гулин и другие видят в мастере «Успения Богоматери» Брюссельского музея. Был ли Квентин в Италии, не доказано и не вытекает с необходимостью из его стиля, который мог развиваться на местной почве до большой свободы, широты и воодушевления, свойственных духу того времени как на севере, так и на юге. Даже отзвуки ренессанса в строении его более поздних картин и в костюмах, полная настроения ширь его пейзажей с роскошными постройками на горных лесных склонах и нежность его уверенной моделировки тела, не имеющей, однако, ничего общего со «сфумато» Леонардо да Винчи, не убеждают нас в том, что он должен был знать произведения этого мастера. Все же он ничуть не оставался холодным к движению ренессанса и смело и сильно вел вперед фламандскую живопись в русле своего времени. Конечно, у него нет разнообразия, основательности и духовной глубины Дюрера, но он превосходит его живописной силой кисти. Язык форм Квентина, в общем северный по существу и не свободный от грубости и угловатости в своей зависимости от других стилей, проявляется в некоторых головах самостоятельного типа с высоким лбом, коротким подбородком и маленьким, слегка выступающим ртом. Его краски сочные, светлые и сверкающие, в тоне тела переходят к холодной одноцветности, а в одеждах к тому переливчатому оттенению различными красками, которое Дюрер определенно отбросил. Его письмо при всей своей мощи доходит до старательной отделки деталей, вроде прозрачных снежинок и развевающихся отдельных волосков. Богатство воображения не свойственно Квинтону, но тихим действиям он умеет придавать чрезвычайно интимную душевную жизнь. Главные группы его картин обыкновенно занимают передний план во всю ширину; светлый пейзаж составляет величавый переход от среднего плана к заднему.

Погрудные изображения в натуральную величину Спасителя и Его Матери в Антверпене, написанные с любовью, но сухо переработанные, относятся, несомненно, еще к XV столетию. Их повторения в Лондоне имеют вместо темно-зеленого фона золотой. Четыре больших запрестольных образа дают понятие о зрелой силе Квентина в начале нового столетия. Старшими являются створки возникшего в 1503 г. резного алтаря в Сан Сальвадоре в Вальядолиде. На них изображены Поклонение Пастырей и Волхвов. Доказательства, приводимые Карлом Юсти, заставляют признать в них произведения очень типичные для Квентина. Известными, легко доступными большими и лучшими работами Квинтена являются законченный в 1509 г. алтарь св. Анны Брюссельского музея, блистающий спокойной красотой, со св. Родом в мечтательном настроении средней части и законченный в 1511 г. алтарь ап. Иоанна Антверпенского музея, средняя часть которого в

широкой, мощной и проникнутой страстью картине представляет Плач над Телом Христа. Створки алтаря св. Анны содержат события из жизни Иоакима и Анны, написанные широко и жизненно с прекрасной передачей душевной жизни. Створки Иоанновского алтаря имеют на своих внутренних сторонах мучения двух Иоаннов, причем фигуры их на наружных сторонах по старому обычаю представлены в виде статуй, написанных в серых тонах на сером фоне. Четвертым в ряд с этими работами становится по Гулину большой триптих Квентина с Распятием в собрании Майер ван ден Бергта в Антверпене. Из числа небольших религиозных изображений к ним присоединяются несколько картин, раньше считавшихся работами «пейзажиста» Патинира, и прежде всего прекрасные Распятия с Магдалиной, обнимающей подножие креста Национальной галереи в Лондоне и в галерее Лихтенштейна в Вене. К этим картинам примыкает прекрасный небольшой «Плач над Телом Христа» в Лувре, мастерски передающий ооченение Святого Тела и Скорбь Марии и Иоанна, не всеми, впрочем, признаваемый за произведение Квинтена. Несомненно, подлинными являются роскошные, торжественно сидящие Мадонны в Брюсселе и в Берлине и поразительные изображения Магдалины в Берлине и Антверпене.

Квентин Массейс был также завершителем нидерландского бытового жанра с полуфигурами в натуральную величину. Большинство сохранившихся картин этого рода, с деловыми людьми в конторах, являются, конечно, только работами мастерской. Собственноручной работой, судя по уверенному, законченному письму, является «Весовщик золота и его жена» в Лувре, «Неравная пара» у графини Пурталес в Париже. Само собой понятно, что Квентин был также величайшим портретистом своего времени. Более выразительных и художественных портретов, чем его, в это время нигде не писали. Самые известные — это портрет какого-то каноника на фоне широкого, прекрасного пейзажа в галерее Лихтенштейна, портрет Петра Эгидия в его кабинете в Лонгфорд-Касл и портрет пишущего Эразма в палаццо Строганова в Риме. Портрет Жеана Каронделета на зеленом фоне в Мюнхенской пинакотеке приписывается лучшими знатоками Орлею. Все возрастающую широту замысла и способы живописи мастера можно проследить именно по этим портретам.



Рис. 76. Массейс, Квентин. Портрет нотариуса.

Несомненные последователи явились у Квентина Массейса прежде всего в области жанрового портрета в большую полуфигуру. Некоторые портреты этого рода, раньше считавшиеся его произведениями, например «Двое скряг» в Виндзоре, на принадлежности которого Квентину настаивают де Бошер, и «Торг из-за курицы» в Дрездене, вследствие их бессодержательных форм и холодных красок, снова стали приписывать его сыну Яну Массейсу. К Квентину тесно примыкает также Маринус Клас из Ромерсваля (Реймерсваля) (с 1495 до 1567 г. и позже), бывший в 1509 г. учеником антверпенской гильдии. Его манера письма суровее, но тем не менее бессодержательнее, чем манера Квентина. С особой любовью он останавливается на морщинах кожи и на частностях оконечностей. «св. Иероним» в Мадриде написан им в 1521 г., «Сборщик податей» в Мюнхене в 1542 г., «Меняла с женой» в Копенгагене в 1560 г. На бытовую картину похоже также его «Призвание апостола Матфея» в собрании лорда Нортбрука в Лондоне. Этими картинами мы обозначили его любимые сюжеты. Гулин называет его «одним из последних великих национально-фламандских мастеров».



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

3. Иоахим Патинир

Патинир из Динана (1490–1524), ставший антверпенским мастером в 1515 г., первый истинный пейзажист, признанный таковым и Дюрером, развился рядом с Боутсом, Давидом и Квентином Массейсом. Но все-таки свои пейзажи с деревьями, водами и домами, со скалами на заднем плане, громоздящимися на скалы, он соединял еще всюду с библейскими событиями и не давал таких органически развитых и цельных по настроению пейзажей, как пейзажные акварели Дюрера или небольшие масляные картины Альтдорфера и рисунки Губера. В отдельных частях Патинир естественно и художественно наблюдал и передавал крутые скалистые утесы, пышные группы деревьев, широкие речные виды своей родины, долины верхнего Мааса; листья деревьев он по старонидерландскому образцу изображал зернисто, точками: однако он так фантастично и без соблюдения перспективы нагромождает отдельные части одну на другую, что его картины природы кажутся в общем загроможденными и неестественными. Главные картины с его подписью являются: пейзаж в Мадриде с «Искушением св. Антония», приписываемый теперь Квентину Массейсу, и величественный пейзаж с «Крещением Господним» Венской галереи. Его подпись имеет и пейзаж с «Отдыхом на пути в Египет», его любимым дополнением к пейзажу в Антверпене и со св. Иеронимом в Карлсруэ. В Берлине, кроме музея, его работы имеются в собрании Кауфмана; в других странах с ним можно познакомиться в главных галереях Мадрида и Вены.



Рис. 78. Искушение св. Антония

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

Достоверно работал в Антверпене Ян Госсарт из Мобёжа (Мабюзе; около 1470–1541), обыкновенно называемый Мабюзе по имени его родного города, по-латыни Malbodius. От Давида он перешел к Квентину, а затем в Италию (1508–1519), переработав влияние

верхнеитальянских школ, развился в главного представителя римско-флорентийского стиля в Бельгии. В преобразовании языка форм у него принимают участие не только архитектура, но и фигуры и вся композиция, и потому своей холодной пластической, деланной резкостью его стиль кажется манерным и нехудожественным. Напротив того, более ранние произведения Мабюзе, например знаменитое с подписью его «Поклонение волхвов» в Касл-Ховарде, «Христос на Масличной горе» в Берлине, «Трехчастный алтарик Мадонны» в музее в Палермо, являются старонидерландскими произведениями с проникающим, жизненным языком форм и красками. Из картин позднего времени «Адам и Ева» в Гэмптон-Корте, «Евангелист Лука, пишущий Богородицу» в Рудольфинуме в Праге и «Мадонны» в Мадриде, Мюнхене и Париже при всем техническом искусстве отличаются уже намеренной холодностью форм и тонов его итальянизма; мифологические картины этой манеры, вроде «Геркулеса и Деяниры» у Кука в Ричмонде (1517), «Нептуна и Амфитриты» в Берлине и «Данаи» в Мюнхене (1527) тем невыносимее, что все еще стремятся соединить совершенно реалистические головы с холодной пластикой тел. Портреты Мабюзе в Берлине, Париже и Лондоне показывают его, однако, с лучшей стороны. Все-таки портретная живопись всегда возвращается к природе.



Рис. 79. «Нептун и Амфитриты» в Берлине

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

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

4. Брюссельская школа

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



Рис. 80. Битва при Павии

Самым ранним из сохранившихся запрестольных образов Фридлендер считает «Алтарь апостолов», средняя часть которого с событиями из жизни апостолов Фомы и Матфея принадлежит Венской галерее, а створки — Брюссельской. Он относит его к 1512 г. Створка алтаря св. Вальбурги в Туринской галерее, украшенная в чистом готическом стиле, проникнутая не менее старофламандским духом, была начата лишь в 1515 г., а закончена в 1520 г. Почти одновременный алтарь с изображением Проповеди св. Норберта в Мюнхене дает уже архитектуру ренессанса, конечно, слабо понятую. Среди его отличных, простых и правдивых портретов его подпись имеет портрет доктора Целле 1519 г. в Брюсселе. Итальянизм Орлея проявляется вполне и сразу, хотя и в мягкой переработке, в «Испытаниях Иова» (1521) Брюссельского музея, в недавно приобретенной «Мадонне» Лувра (1521), которой соответствует подобная же картина 1522 г. во владении частного лица в Испании, а также в алтаре «Призрения бедных» Антверпенского музея, с изображением Страшного Суда и дел милосердия. На алтарь с Распятием в Роттердаме мы смотрим как на произведение более позднее, а самым зрелым произведением мастера считаем вместе с Фридлендером портрет Каронделета в Мюнхене, приписываемый Моссейсу. Запрестольные образа конца его жизни оказались довольно посредственными работами его мастерской.

Питер Кок ван Альст (1502–1550), «фламандский Витрувий» путешественник по Италии, живший в Антверпене ранее переселения в Брюссель, был учеником Орлея. Как живописца в духе Орлея мы знаем его по «Тайной Вечере» в Брюссельском музее. В том же собрании находятся картины художников, родственников Орлею, Корнелиса и Яна ван Конинкслого (1489–1554), в которых нет следов какого-либо развития вперед, видимого, однако, в картинах и брюссельского пейзажиста Луки-Гассель ван Гельмонта (1496–1561) Венской галереи и собрания Вебера в Гамбурге, который следовал направлению Чиветты. Никакие пейзажи этой школы с реки Мааса, однако, не могут сравниться по непосредственности восприятия и красочности выражения с пейзажами Альтдорфера и Дунайской школы.



Рис. 81. Фламандский Витрувий

К Брюссельской школе мы вместе с Гулином могли бы по-прежнему отнести также «мастера женских полуфигур», в котором Викгофф предполагает ни много ни мало как Жана Клуэ, нидерландского придворного живописца французского короля Франциска I. Талантливый венский ученый действительно придал вероятие тому, что он работал во Франции, но что он был Жаном Клуэ остается более чем сомнительным. Его читающие или занимающиеся музыкой дамы, обыкновенно написанные порознь или по несколько в полуфигуру среди богато убранной обстановки, сохранились во многих собраниях. Викгофф недавно выделил и пересмотрел их. Самые красивые три дамы, занимающиеся музыкой, галереи Гарраха в Вене. В смысле утонченности бытового жанра эти изображения, соединяющие с благородными позами и спокойным оживлением простую живопись и горячие краски, берут новую ноту в истории живописи.

В Брюгге сразу же обращают на себя внимание непосредственные преемники Давида. К ним принадлежит Адриан Изенбрандт, мастер гильдии города Брюгге с 1510 г., умерший в 1551 г. Вместе с Гулином мы, быть может, и имеем право видеть его произведения в тех картинах, которые Вааген ошибочно приписал гаарлемскому мастеру Яну Мостарту. Не обладая большим воображением в своих спокойных, проникнутых настроением пейзажах, просто и ясно нарисованных фигурах, в пышности своих глубоких тонов при не вполне чистых телесных тонах, он доводит стиль Давида до более нежной прелести. Его большое «Поклонение волхвов» в церкви Девы Марии в Любеке носит дату 1581 г., а «Скорбящая Богоматерь» в церкви Богоматери в Брюгге написана по крайней мере на десять лет позже. Из числа очень часто приписываемых ему картин Гулин выделил некоторые, например «Явление Мадонны» («Deipara Virgo») Антверпенского музея, и приписал их Амброзиусу

Бенсону (ум. около 1550 г.), ставшему мастером города Брюгге в 1519 г.

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

5. Искусство Северных Нидерландов

Самые значительные живописцы первой половины XVI века, изученные в новейшее время Дюльбергом, собрались в северных Нидерландах, особенно в Лейдене, Утрехте, Амстердаме и Гаарлеме. Главное движение впервые с новой силой проявилось в Лейдене. Мастером, вступившим на новые пути, явился здесь Корнелис Энгебрехтс (1468–1533). Два главных произведения его в Лейденском музее — это алтарь с Распятием (около 1509 г.), Жертвоприношением Авраама и Медным змием на внутренних сторонах, Осмеянием и Венчанием Спасителя терновым венцом на наружных сторонах створок и алтарь с Плачем над Телом Христа (около 1526 г.) с небольшими сценами Страстей Христовых по сторонам его и с великолепными створками с жертвователями и святыми. В обоих произведениях величественна страстность живого повествования, удачно введенного в область богатого пейзажа. В Распятии великолепно передача тела, несмотря на коричнево-серые тени и сильное совместное действие отдельных сверкающих красок; патетические движения все-таки несколько театральны; вытянутые, удлинённые фигуры с их маленькими головами, длинными ногами, толстыми икрами и тонкими лодыжками имеют, по-видимому, лишь отдаленное родство с природой; его мужские лица с длинными носами, женские типы с высокой верхней частью лица и поразительно короткой нижней частью не имеют для себя никакого подобия. Картины алтаря с Плачем над Телом Христовым написаны менее резко и исполнены мягче и более в тоне, взятом в коричневой гамме. Вся архитектура на этих картинах, понятно, позднеготическая, а все фигуры, при отсутствии вообще верных соотношений, самостоятельно стремятся от связанности XV к свободе XVI века. Перечислять многочисленные небольшие картины других собраний, с недавнего времени приписываемые Энгебрехтсену лучшими знатоками, мы здесь не можем. Все же в число их входит небольшое «Искушение св. Антония» в Дрездене!



Рис. 82. Лука ван Лейден

Главным учеником Энгельбрехтса был знаменитый сын Гюи Якобса, Лука ван Лейден (с 1494 или раньше до 1533 г.), выступавший не только как живописец, но и резчик и гравёр своих композиций и рисовальщик для гравюры по дереву, в чем его можно сравнить с Дюрером. Он оставил 170 гравюр на меди, 9 офортов и 16 гравюр на дереве. Художественное развитие его выступает яснее всего в гравюрах на меди, выделенных Фольбером. После опытов раннего времени, например спящего Магомета (1508), уже в Обращении Савла (1509) и в Искушении св. Антония с вытянутыми, как у Энгельбрехтса, фигурами, молодой мастер переходит к более ясному языку форм и к более правильной группировке на фоне богатых пейзажей. Уже в 1510 г. на листах с «Адамом и Евой в изгнании», «Ессе Ното», «Молочницей» он достигает изумительной высоты зрелого национального стиля, внутренней жизни и нежной технической законченности, затем на листах с «Пентефрием» (1512) и «Пирамом» (1514) он старается передать страстное чувство, а в следующий период такими гравюрами, как «Несение Креста» (1515), большая «Кальвария» (1517) и «Христос в образе садовника» (1519) становится под знамя Дюрера. Влияние Дюрера на Луку достигает своей высшей точки в портрете императора Максимилиана (1520), в более обширной серии Страстей Христовых (1521), в «Зубном враче» (1523) и в «Хирурге» (1524). Но около 1525 г. Лука под влиянием Мабузе открыто перешел к римской школе Маркантонио, явственно просвечивающей не только в формах, но и в содержании его изящных орнаментальных гравюр (1527 и 1528), в «Венере и Амуре» (1528), в серии Грехопадения (1529) и «Венере и Марсе» (1530). Область его сюжетов была так же разнообразна, как область сюжетов Дюрера; но по духу, силе и проникновенности Лука не может идти в сравнение с великим нюрнбержцем. Его дошедшие до нас картины масляными красками подтверждают это впечатление. К свежему и бодрому по краскам юношескому времени относятся: «Игроки» графа Пемброка в Уильтон-Гоузе и «Игроки в шахматы» в Берлине. Около 1515 г. возникла его роскошная по краскам, слегка тронутая веяниями ренессанса берлинская Мадонна. Дух ренессанса сильнее чувствуется в «Мадонне» и «Благовещении» 1522 г. в Мюнхене. Лучшими произведениями итальянского направления позднего времени являются его знаменитый Страшный Суд (1526) в Лейденском музее, затем «Моисей, источающий воду из скалы» Германского музея (1527), важная в своем роде картина с манерными, длинными фигурами и холодная по краскам, и в трех частях картина с изображением исцеления Иерихонского слепца (1531) в Петербурге. Средняя картина Страшного Суда в Лейдене представляет Христа вдали, без Марии и Иоанна, на радуге, под ним, справа и слева

апостолы, с любопытством глядящие из-за облаков, а на земле со слегка изогнутым горизонтом «Воскресение мертвых». Фигуры не скучены в клубок, а в намеренно итальянском духе ясно и определенно рассеяны по картине в одиночку или группами, но невольно выражены собственным языком форм. Каждая обнаженная фигура стремится проявить себя и выделяется особенным, произвольным телесным тоном среди соседних фигур. При всей рассчитанности форм величественное произведение все же вполне самостоятельно задумано и исполнено. Своей живописностью, передачей жизни атмосферы, нежной гармонией тонов и легкой плавностью письма оно превосходит почти все одновременные произведения северной живописи.

В Амстердаме в первые десятилетия века процветал мастер Якоб Корнелис ван Остсазанен (1470–1533), применявший в своих позднейших картинах архитектурные формы ренессанса, но по существу своего воображения оставшийся строгим и сухим художником в старонидерландском духе. Предположение, что он зависит от Энгебрехтса, лишено всякой очевидности. Его фигуры имеют высокие лбы и маленькую нижнюю часть лица. Он выписывает отдельно каждый волосок, а околичности переднего плана исполняет твердо и старательно. Он сочно наносит краски и старательно, хотя несколько резко моделирует в светлых, богатых тонах. Его гравюры на меди знали уже Барч и Пассаван, а картины его сопоставил впервые Шейблер. Его «Саул у Эндорской волшебницы» в Рийксмузее возник в 1560 г., а мужской портрет того же собрания в 1533 г. Картины Остсазанена находятся также в Касселе, Берлине, Антверпене, Неаполе, Вене и Гааге. Соединение внешней пышности с теплотой внутреннего чувства представляет их своеобразную привлекательность.



Рис. 83. Саул у Эндорской волшебницы

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

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

6. Ян Мостарт

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



Рис. 84. «Поклонение волхвов» в амстердамском Рийксмузее

Вторая половина XVI столетия, как было сказано, принесла нидерландской живописи вместе с новым национальным реализмом полную победу над итальянским идеализмом, подготовившим тем не менее свободу движения великой национальной живописи XVII века.

Великие мастера этого вполне развившегося нидерландского итальянизма второй половины XVI века отличаются от своих предшественников, к которым они примыкали, Орлеев, Мабузе и Скорелей, резким и односторонним подражанием югу. Целью их стремлений, которой они и достигли, было называться нидерландскими Микеланджело и

Рафаэлями. Несомненно, что они располагали большим техническим умением, и это сказывается особенно в их портретах, принуждавших их держаться натуры. Их большим манерным картинам светского или священного содержания часто недоставало не только непосредственного взгляда и чувства, но и всех вечных истинно художественных преимуществ. Это относится одинаково и к ученику Орлея в Мехельне, Михелу ван Кокси (1499–1592), большие картины которого красуются в церквах и собраниях Бельгии, и к ученику Мабюзе в Люттихе, Ламберту Ломбарду (1505–1566), картины масляными красками которого известны почти лишь в тогдашних гравюрах; то же можно сказать о брате Корнелиса Флориса, ученике Ломбарда Франсе Флорисе де Вриендте (1517–1576), мастере с наибольшим влиянием из всех этих художников. Лучшая картина его, именно полное силы «Низвержение ангелов» (1554), находится в Антверпенском, а более слабый «Страшный суд» (1566) в Брюссельском музее. К ученикам Флориса принадлежат Мартен де Вос (1532–1603), Криспиан ван ден Брок (1524–1591) и трое братьев Франкенов, образующих старшую ветвь этой фамилии художников, Иеронимус Франкен I (1540–1610), Франс Франкен I (1542 до 1616) и Амброзиус Франкен (1544–1618), известные главным образом разными историческими картинами с маленькими фигурками среди ландшафтов, которые младшее поколение Франкенов продолжало совершенствовать в более свежем стиле XVII столетия. К главным столпам «великой» антверпенской живописи принадлежал и знатный лейденец Отто ван Веен (Вениус; 1558–1629), интересный для нас как учитель Рубенса. Он был учеником Федерико Цуккаро в Риме и в своих бессильных пестрых картинах (в Брюсселе, Антверпене и Амстердаме), несомненно, стремился к классическому спокойствию и ясности.

Старшее поколение фламандских маньеристов образуют мастера, идущие от Квентина Моссейса, писавшие жанровые сюжеты наряду с историями светского и религиозного содержания. Таким был сын Квентина Ян Моссейс (1509–1575), и его библейские картины, писанные вполне в духе итальянского направления, начинаются лишь с 1558 г. «Отвержением Иосифа и Марии» Антверпенского музея, однако же более поздние картины его из народной жизни с полуфигурами, например «Веселое общество» (1564) в Вене, остались на почве местной, по крайней мере по своему замыслу. Родственным мастером является Ян Сандерс ван Хеммессен (около 1500 по 1563; книга о нем Грефе), любимым изображением которого было Призвание апостола Матфея в полуфигурах натуральной величины. Начиная с его мюнхенской картины на этот сюжет (1536) и однородной с ней картиной «Блудного сына» (1536) в Брюсселе и до «Исцеления Товия» в Лувре (1555) можно проследить его развитие, примыкающее частью к Квентину и кончающееся холодным итальянизмом с коричневатыми тенями и белесоватыми бликами. Геммессена можно было бы считать и жанристом, если вместе с Эйзенманом приписать ему картины бойкого «брауншвейгского монограммиста», так названного по монограмме его картины «Насыщение бедных» в Брауншвейге, наполовину представляющей пейзаж. Мы все-таки никогда не были вполне убеждены в правильности этого воззрения, оставленного теперь большинством более современных знатоков, но снова принятого Грэфе. Геммессен умер, впрочем, в Гаарлеме, куда он переселился около 1550 г.

В Гаарлеме жил также Мартен ван Хемскерк (1498–1547), ученик Скорела. В своей картине 1532 г. Гаарлемского музея, изображающей апостола Луку, он является еще довольно горячим и правдивым, но в поздних произведениях, например в холодном по рисунку с коричневатыми тенями «Пире Валтасара» (1568) там же, принадлежит модному итальянскому направлению. Самым важным, однако, гаарлемским мастером второй половины XVI столетия был Корнелий Корнелис ван Хаарлем (1562–1633), холодные в итальянской манере выполненные картины его на библейские и мифологические темы с расчетом выставяющие перед зрителем произвольно окрашенные обнаженные тела преувеличивают слабые стороны «Страшного Суда» Луки ван Лейдена, между тем как его полный жизни и движения «Обед стрелков» 1583 г. Гаарлемского музея занимает важное место в истории голландского портрета в виде групп.

Иоахим Уйтеваль (1566–1638) по возвращении из Италии в свой родной город Утрехт

был менее оригинален в своих больших картинах Утрехтского музея, чем в небольших картинах мифологического содержания, как, например, «Парнас» (1596) в Дрездене, при всей манерности своего стиля отмеченных поэтическим воображением и красочной гармонией. Питер Поурбус (1510–1584) принадлежал к числу голландцев, переселившихся во Фландрию; его сын Франс Поурбус I (1545–1581) родился уже в Брюгге. Оба принадлежат к лучшим портретистам своего времени, но и в исторических картинах, известных в Брюгге и Генте, они умеют соединять еще значительную долю первобытной силы и ясности с подражанием итальянцам.

В противоположность всем этим историческим живописцам итальянского направления, мастера национально-нидерландского направления были, понятно, в то же время главными представителями основных народных художественных областей портрета, жанра, пейзажа, мертвой природы и архитектурного мотива. Но все эти отрасли еще не успели резко отмежеваться одна от другой и от исторической живописи. Библейские изображения служат по большей части еще предлогом для пейзажей, жанра и мертвой природы.

7. Питер Артс

К старейшим самостоятельным нидерландским жанристам принадлежит Питер Артс или Артсен (1508–1575), прозванный Ланге Пир, свыше двадцати лет работавший в Антверпене, но родившийся и умерший в Амстердаме. Им успешно занимался Сивере. Алтарный складень 1546 г., вновь открытый Сиверсом в монастыре Рогартсе в Антверпене (теперь в тамошнем музее), стоит еще на почве римской школы. Лучшие произведения мастера с сильным стремлением к реализму имеют характер жанра. Даже его «Несение Креста» (1552) в Берлине своими рыночными торговками и нагруженными повозками производит впечатление жанра. Его лучшие картины с тщательно выписанными околличностями переходят к живописи мертвой природы, и «Танец с яйцами» (1554) в Амстердаме, «Крестьянский праздник» (1550) в Вене, писанные в натуральную величину «Кухарки» (1559) в Брюсселе и в палатце Бьянко в Генуе открывают новые пути. Крестьянские типы он схватывает живо и верно, передает ясно действия, а части внутренних помещений или пейзажи у него удивительно связаны с фигурами. Рис. нок у него простой и полный выражения, живопись широкая и плавная, местные тоны всюду резко выделены.

Антверпенский ученик Артсена Иоахим Бекелар (1533–1575) своими религиозными картинами примыкает к Геммессену, но стоит во главе новаторов своими большими картинами рынков и кухонь Венской галереи, выполненных наподобие «nature-morte». Его «Ярмарка» (1560) в Мюнхене представляет в средней части «Христа, показываемого народу», а «Овощной рынок» (1561) в Стокгольме имеет на заднем плане «Шествие на Голгофу». Стокгольмская галерея и Неапольский музей особенно богаты его произведениями.

Значительным на свой лад был и другой сын Квентина, Корнелий Массейс (приблизительно от 1511 до 1580 г. и позже), известный главным образом как бойкий гравер и офортист картинок из народной жизни. В редких картинах масляными красками, например в пейзаже с извозчиком (1542) Берлинского музея, он также стоит на национальной почве.

К ним примыкает и главный мастер национально-нидерландского искусства этого времени, во многих отношениях крупнейший нидерландский художник XVI столетия, Питер Брейгель Старший (Brueghel Bruegel), называемый также Мужичком (1525–1569), родившийся в голландской деревне Брейгеле и ставший учеником и зятем Питера Кука ван Альста в Антверпене, а затем в 1563 г. переехавший в Брюссель. Гиманс, Михель, Бастелар, Гулин, Ромдаль и др. не так давно писали о нем. Он был в Риме, но частью под влиянием Иеронима Босха именно он и переработал полностью все южные впечатления и свои нидерландские воззрения на природу в новое самобытное целое. Сильный дар наблюдательности показал его поучительным сатириком в целом ряде произведений, а в ряде других самым непринужденным, самым жизненным рассказчиком, и прежде всего

величайшим жанристом и пейзажистом своего времени, способным удивительно переработать в направлении пейзажа и жанра даже библейские сюжеты. В ранние годы своей жизни Питер посвящал себя главным образом графике на службе у антверпенского гравера и издателя Иеронимуса Кока. Его работы частью гравировались другими, частью он сам гравировал их офортом. Именно в гравюрах, сделанных по его рисункам в связи с собственным его пониманием библейских тем, является фантастическая чертовщина и сатирико-дидактический элемент. Поистине великим художником он является в своей живописи, причем самая ранняя его картина имеет дату 1559 г. Половина картин, около 35, сохранившихся до нашего времени, находится в Венском придворном музее. «Масляница и Великий пост» (1559), «Детские игры» (1560) сохраняют еще высокий горизонт и разбросанную композицию его гравюр. Затем он перешел к картинности. Его горизонт опустился, число фигур уменьшилось, но они соединились в более сплоченные группы, связанные между собой и с ландшафтом. Лучшими его произведениями, именно в смысле живописности, являются поздние небольшие картинки, например «Повешенные» в Дармштадте и «Слепые» в Неаполе, обе написанные в 1568 г. Картины с фигурами отличаются в высшей степени выразительным рисунком и написаны обыкновенно легкой кистью, с усилением резких местных тонов, утонченно согласованных друг с другом; его пейзажи, часто представляющие в равной мере и картины с фигурами, исполнены обыкновенно более совершенной кистью и с более ясным наблюдением света и тени. Он привез из своего путешествия за Альпы величественные этюды с натуры, передающие природу высоких гор с их отвесными скалами и извивами рек так естественно и в такой верной перспективе, как ни на одном более раннем этюде пейзажа, кроме этюдов Дюрера. В их живописном исполнении преобладают сильные коричневые тона земли с голубовато-зеленой листвой, изображенной мелкими точками. Большим разнообразием воздушных тонов и сильной передачей атмосферных явлений эти этюды одиноко выделяются среди пейзажей XVI столетия. Фигуры, введенные в них для оживления, усиливают естественное настроение пейзажа. Великолепны его ноябрьский, декабрьский и февральский пейзажи, сильно написана его марина, первая в своем роде, в Вене. Там же хранятся огромный горный пейзаж с «Обращением апостола Павла», образец большого исторического пейзажа «Поражение филистимлян» — образцовый пример батальной живописи, объединяющей смятенные массы в естественных движениях, и «Вавилонская башня» — первообраз многочисленных подражаний «Крестьянская свадьба» в Вене — лучший из его крестьянских жанров — естественным построением и тонкостью живописи превосходит все картины Теньера с изображением домашних сцен, из жизни крестьян, которому она указала пути. Наиболее выразительные библейские картины его, именно снежный пейзаж с «Избиением младенцев» и весенний с «Несением креста», находятся там же. Между символическими изображениями следует отметить еще «Страну сказок» собрания Кауфмана в Берлине и огромный «Триумф смерти», оригинал которой находится, по-видимому, в Мадриде.



Рис. 85. «Повешенные»



Рис. 86. Картина «Триумф смерти»

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

8. Портретная живопись

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

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

Многие нидерландские портретисты этого времени работали преимущественно за границей. Николай Нефшатель писал в Нюрнберге, Гельдорп Горциус в Кёльне (1558–1615 или 1618); в Лондоне после смерти Гольбейна поселилась целая колония нидерландских портретистов, с которыми мы познакомимся позже.

В Голландии, и ранее всего в Амстердаме, местная народная живопись портретных групп постепенно выросла в одну из главных художественных областей великой живописи. Почин сделали начальники стрелковых гильдий. К концу столетия явились «Анатомии», изображающие портретные группы гильдий хирургов, и «Правления», изображающие заседания советов различных благотворительных учреждений. Стрелки Дирка Якобса (около 1495–1565) в Рийксмузее в Амстердаме и в Эрмитаже в Петербурге, картины Корнелиса Антониса Тейниссена (около 1500–1553) в Рийксмузее и в ратуше в Амстердаме, затем более медленно приобретающие свободу картины этого рода Дирка Барендтса (1534–1592) в Рийксмузее показывают, как поясные фигуры стрелков, сначала выстроенные в непрерывный ряд все вместе, постепенно превращаются в художественно-построенные группы, благодаря выделению начальников, распределению линий по диагонали, одухотворению лиц и более живым отношением изображенных между собой. Даже в картине «Обедов стрелков» сдержанное жанровое движение стало входить лишь после 1580 г.; а в полную фигуру стрелки стоят на земле впервые на картине 1588 г. Корнелиса Кетела (1548–1616) в Рийксмузее, причем для построения композиции мастер пользуется спасительными «примитивными» средствами. Стрелковые картины Питера Изаакса (ум. в 1625 г.) того же собрания распадаются на искусно выполненные отдельные группы, а старейшее «Правление» того же собрания, портретная группа правления гильдии полотнянщиков 1599 г., и древнейшая «Анатомия», лекция анатомии Себастиана Эгбертса 1503 г., принадлежат Арту Питерсу (1550–1612), сыну Питера Артсена. Наконец, в Гаарлеме стрелковая картина Корнелса ван Харлам Корнелиса (1562–1638) 1583 г. представляет скорее жанр, чем портретную группу, вследствие введенных в нее действий отдельных лиц и обозначила собой целый переворот, в то время как стрелковая картина того же мастера 1599 г. и того же Гаарлемского собрания вместе с приобретенной свободой движений снова возвращается в русло настоящей портретной группы.

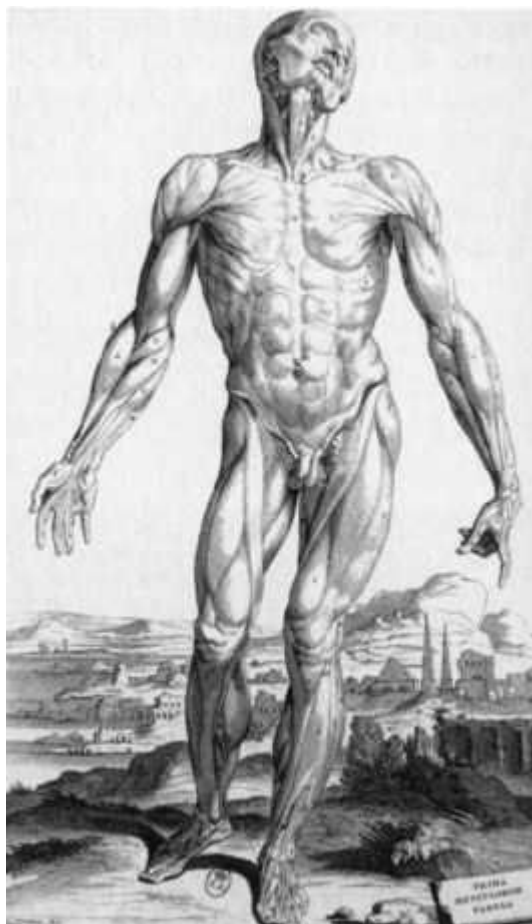


Рис. 87. Картина «Анатомия»

9. Пейзажная живопись

Нидерландская пейзажная живопись второй половины XVI века также подверглась значительному изменению. Вместо фантастических маасовских пейзажей Патиниров, Блесов и Гасселей явились пейзажи смелого новатора Питера Брейгеля. Хотя в общем они и являются плодом свободной фантазии, но кажутся нам кусками настоящей природы. Возможно, что Питер Артс оказал на него влияние своим «единством горизонтального плана», как выражается Иоганна де Жонг, но настоящим пейзажистом был именно Брейгель, а не Артс. К стилю Брегеля с его манерой изображать деревья посредством мелких точек, с яркой зеленью, примкнул пейзаж мехельнской школы, со старейшим своим мастером Хансом Болем (1534–1593). Два больших мифологических пейзажа в Стокгольме не дают о нем такого хорошего понятия, как девять небольших пейзажей в Дрездене, оживленных частью библейскими, частью повседневными происшествиями. Были и родственные им мехельнские художники, Лукас ван Валкенборх (около 1540–1622), пейзажи которого написаны большей частью ради них самих его брат Мартен (1542–1604), его сын Фредерик ван Валькенборх (1570–1623), картины которых можно лучше всего изучить в Вене.

Наряду с этими прежними направлениями фламандской пейзажной живописи выступает теперь новое, сознающее недостаточность общей перспективы тогдашних пейзажей с просветами, но приходит на помощь с недостаточными средствами. Трудности, представляемые изображением земли, устранялись образованными одна за другой «кулисами», а перспективные трудности, впрочем, устранялись уже раньше применявшимися «тремя планами», коричневым передним, зеленым средним и голубым задним. И прежде всего способ писать деревья точками заменяется «стилем пучков», более

совершенным, так как он образует листву из отдельных листовых пучков, на переднем плане выписанных листик за листиком. Основателем этого переходного направления, как показал уже ван Мандер, является Гиллис ван Конинкслоо (1544–1607), с которым нас ближе познакомил Спонсель. Он родился в Антверпене, а умер в Амстердаме, и приобрел влияние как на голландскую, так и на фламандскую пейзажную живопись. Его пышный дымчатый пейзаж 1588 г. с изображением Суда Мидаса в Дрездене и два пейзажа 1598 и 1604 гг. в галерее Лихтенштейна достаточно его обрисовывают. Матфей Бриль, родившийся в 1550 г. в Антверпене и умерший в 1584 г. в Риме, впервые перенес стиль Конинкслоо в Италию, где его брат Павел Бриль (1554–1626) развил его дальше, примыкая к Карраччи, раньше которых мы не можем говорить об этом мастере.

Наконец, и архитектурный мотив также развился теперь в Нидерландах в самостоятельную отрасль искусства. Ганс Вредеман де Врис (1527–1604) выступил с изображениями галерей в стиле ренессанса; его картины этого рода с подписью находятся в Вене; за ним его ученик Хендрик Стенвейк старший (около 1550–1603) выступил с готическими церквями, большими залами и мощными каменными сводами; его несколько сухо, но отчетливо нарисованные внутренние покои отличаются глубокими тенями и утонченной светотенью. Самый ранний, написанный им в 1583 г. вид готической церкви находится в Амброзиане в Милане.

Так XVI век в Нидерландах подготовил путь XVII веку во всех областях. Полной самостоятельности, свободы и утонченности все эти роды живописи достигают, однако, лишь при свете национально-нидерландского искусства нового столетия.

Французское искусство XVI столетия

Введение

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

Французская архитектура XVI столетия

1. Основы французского зодчества

Архитектура господствует во французском искусстве XVI столетия так полновластно, что под историей «французского ренессанса» мы подразумеваем прежде всего историю архитектуры этого периода. В числе французских исследователей в этой области, кроме Мюнца, Палюстра и Лемонье, следует еще назвать Берти, Шуази и де Круа. В Германии французский ренессанс обработали превосходно и всесторонне Любке, Гурлитт и фон Геймюллер.

Отдельные орнаментальные формы итальянского ренессанса проникли во Францию раньше, чем целые постройки в планах и чертежах. Переходное время началось, как уже было указано во втором томе, после возвращения Карла VIII из Италии (1495). Французский ранний ренессанс, в существенных чертах выражающий стиль Франциска I, вырастает, однако, из стиля Людовика XII (1498–1515) и при Франциске I (1515–1547) совершает переход к французскому высокому ренессансу, который начинается около 1535 г., захватывает все царствование Генриха II (1547–1559) и часть времени Карла IX, а затем около 1564 г., с началом постройки дворца Тюльери, уступает место позднему ренессансу, который продолжается до конца столетия. Геймюллер доводит французский ранний ренессанс, одевающий готические основные формы плана и корпуса здания формами верхнеитальянского раннего ренессанса, до 1540 г., французский высокий ренессанс, подражающий классическим итальянским образцам, как в плане и здании, так и в деталях, — до 1570 г., а французский поздний ренессанс, в котором появляются прихотливые формы, приведшие прежде всего в Риме к стилю барокко, — до 1594 г. В этих пределах, десятилетие 1535–1545 гг., как переходное от раннего к высокому ренессансу, он называет «стилем Маргариты Валуа» или «моментом самого очаровательного расцвета».

Многочисленными путями проникали через Альпы во Францию, как и в Германию, и в Нидерланды, формы итальянского ренессанса, но их распространение призванными в страну итальянскими художниками имело во Франции более решительное значение, чем в указанных странах. Из 22 итальянцев, вызванных Карлом VIII во Францию, главную роль архитекторов играют Фра-Джокондо из Вероны и Доменико Бернабеи из Кортонь, прозванный Боккадоро. Французская критика, со времени архивных разысканий Девиля, стала отрицать подтверждаемое литературными источниками участие этих итальянцев в ранних постройках ренессанса во Франции и старалась объявить французских мастеров, получавших плату по указанию источников, архитекторами и творцами планов, но Геймюллер недавно снова указал на большую вероятность того, что эти итальянцы действительно оказали то художественное влияние, которое им приписывалось ранее. Мы увидим затем, что даже главный мастер «школы Фонтенбло», болонец Франческо Приматиччио (1504–1570), призванный Франциском I в 1531 г. в качестве живописца и скульптора лепных украшений, оказал сильное влияние на развитие французской архитектуры.

Наряду со всеми этими итальянцами французскому ренессансу, несомненно, сослужили службу и многочисленные французские архитекторы, имена которых всплыли из счетов по постройкам. Французские исследования, однако, не достигли того, чтобы выделить наиболее значительных из них в качестве заметных художественных личностей. Мартен Шамбиж, руководивший в 1506 г. в качестве «*mastre mason*» и настоящего архитектора постройкой знаменитого хора собора в Бовэ, где он упоминается после 1532 г., принадлежит еще переходному времени. При возведении замка в Гальоне для министра Людовика XII, кардинала Жоржа д'Амбуаза, встречаются имена Пьера Фена, Гильома Фено и Пьера Делорма, но ни одного из них нельзя считать настоящим автором постройки с большим правом, чем упомянутого уже итальянца Фра-Джокондо. Знаменитым строителем и скульптором этого времени Палюстр называет еще Мансюи-Говена, работавшего в 1501–1512 гг. над герцогским замком в Нанси, главным украшением которого являются его роскошные ворота, возведенные в богатом, очаровательном смешанном стиле. Из французских строителей времени Франциска I Пьер Шамбиж (умер в 1544 г.) был недавно

неправильно назван автором прекрасного «Отель де Виль» в Париже, возобновленного после пожара 1871 г., проект которого принадлежит во всяком случае упомянутому Доменико из Кортонь (Боккадуро). Гектор Сойе считается строителем начатого в 1521 г. прекрасного хора св. Петра в Канне, главной церковной постройки того французского раннего ренессанса, который облекает готический остов пилястрами и орнаментальными формами, подражающими античным. Никола Башелье (с 1485 до 1572), сын итальянца, приготовил, по-видимому, пути ренессансу в особенности в Тулузе и ее окрестностях. Ему приписывают построенный еще до 1534 г. замок Монталь около Сен Сера, фронтоны которого при всем великолепии надворных фасадов, выполненных в стиле ренессанса, усажены еще готическими краббами.

Совершенно другую картину дает история архитекторов французского высокого ренессанса. Вскоре после того, как Приматиччио прибыл в Фонтенбло, во Францию возвратились пять великих французских мастеров высокого ренессанса, которые, как показал Геймюллер, все побывали в Италии. Вместо итальянцев, призванных во Францию, руководящее значение получили теперь французы, учившиеся в Италии. Эти пятеро великих мастеров были Жан Гужон (около 1510 до 1566 г. и позже), Пьер Леско (около 1510 до 1578), Жан Бюллан (около 1525–1578), Филибер Делорм (de Югме, около 1512–1570 гг. и Жак I Андруэ Дюсерсо (около 1512 до 1584 г. и позже).

Эти художники не только практически, но и теоретически принимали живейшее участие во введении витрувиевой архитектуры во Францию. Гужон был сотрудником в предпринятом Жаном Мартеном переводе Витрувия, появившемся в 1547 г., Делорм и Бюллан написали каждый по два больших сочинения об архитектуре, Дюсерсо же, славившийся как гравёр на меди и офортист, своим большим атласом «*Les plus excellents bastiments de France*» (1576) оказал истории искусства тем большую услугу, чем лишь очень немногие из изданных им сооружений избежали разрушительной ярости времени и людей.



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

2. Церковная архитектура

Из сказанного вытекает само собой, что наш обзор французского раннего ренессанса должен начинаться с сооружений, а обзор французского высокого ренессанса — с архитекторов. И Франция в XVI веке также была бедна большими новыми церковными

постройками; но именно во Франции еще долго в XVI столетии возникали церкви, по своим архитектурным и орнаментальным формам верные готическому «пламенеющему» стилю. В самом деле, в Париже еще в XVI столетии продолжали строить в позднеготическом стиле Сен Жермен д'Оксеруа и Сен Северин, а Сен Жерве был в начале этого столетия заново отделан в позднеготическом стиле, и лишь в 1508–1522 гг. была построена в стиле богатейшей поздней готики башня старой церкви св. Иакова, которая одна и осталась и под именем «Башни св. Иакова» еще и теперь принадлежит к зданиям, по которым узнается Париж. Сюда же принадлежат необычайно богатый фасад собора Труа, исполненный после 1506 г., огромная пристройка хора в Бовэ, на который уже было указано, и пышная церковь в Бру, явившаяся между 1506 и 1536 гг. последним роскошным зданием еще вполне в старом стиле. Сам Бюллан, мастер высокого ренессанса, в капелле своего замка в Экуане, возвратился к национальному готическому стилю.

Французский стиль раннего ренессанса выступает на службу церкви прежде всего в отдельных частях более древних построек, на башнях, фасаде, в хоре. Северная башня собора в Туре (1507) принадлежит к самым ранним, самым богатым и фантастичным созданиям переходного времени. Фасад с одним фронтоном церкви в Сен Калэ проводит еще вертикальное расчленение при наличности многочисленных готических деталей, но подле ее входа с полуциркульной аркой гордо возвышаются мощные столбы в стиле ренессанса. Фасады церкви св. Клотильды в Андели (около 1540) и Сен Мишеля в Дижоне развертывают богатейшую роскошь раннего ренессанса. Последний фасад Гюг Самбен окончил, по-видимому, еще в 1537 г. Упомянутый уже стиль Маргариты Валуа представляет трехэтажный фасад церкви в Ветейле, верхние части которого проникнуты уже духом высокого ренессанса.

В постройке хоров впереди всех идет Сен Пьер в Казне (1521) с его очень веселым и грациозным ранним ренессансом, в особенности снаружи. Контрфорсы, фиалы и балюстрады выражены здесь с большим вкусом на языке ренессанса, что является единственным в своем роде. Подобным же образом обработаны, впрочем, и капеллы хора Нотр-Дам-де-Марэ в Ла-Ферте-Бернаре (1535), между тем как у трехчастного хора двухъярусной капеллы Сен Сатурнин в Фонтенбло (1528–1545) нижний этаж его наружных контрфорсов украшен пилястрами, а верхний выступающими уже вперед колоннами.

Внутри церквей оригинально и разнообразно складывается украшение формами ренессанса большей частью вполне готического архитектурного остова. Изредка столбы в стиле ренессанса «всех родов» доводились вплоть до сводов. Обычно от сложных столбов выступают один над другим два этажа с довольно короткими пилястрами, причем части выступающего карниза содействуют заполнению промежутков. По-готически профилированные нервюры грубого сетчатого свода обыкновенно оживляются замковыми камнями старого образца, которые висят в виде огромных шишек. В хоровом обходе церкви Сен Жермен в Аржантане ионические колонны стоят над тосканскими; в церкви в Эннери ионические нижние колонны поддерживают коринфские верхние; в церкви в Гуссенвилле стройные коринфские пилястры возвышаются над приземистыми римско-дорическими полуколоннами, поставленными у четырех сторон столбов; только в среднем нефе церкви Сен Маклу в Понтуазе из круглых столбов выступает «настоящий ряд больших коринфских пилястров».

Наконец, главные церкви, целиком выражающие французский ранний ренессанс, — это Сен Этьен-дю-Мон и Сен Эсташ в Париже. Хор Сен Этьен-дю-Мон (1517–1537), однако, совершенно готический. Гладкие колонны кругового обхода переходят без нервюр или капителей в стрельчатые арки. Наоборот, для продольного корпуса (1537–1541), боковые нефы которого в неблагоприятных пропорциях поднимаются на необычную высоту, взяты полуциркульные арки раннего ренессанса, но отдельные мотивы украшений в стиле ренессанса, примененные, например, для некрасивых капителей, лишь робко замещают старые готические орнаментальные формы. Фасад был прибавлен лишь в XVII столетии.

Сен Эсташ является вообще самой красивой и самой поучительной из французских

церквей, носящих характер компромисса. «Спрашиваешь себя, — говорит Антим Сен-Поль, — готика ли здесь бросает вызов ренессансу или наоборот». Она построена после 1532 г. и рисуется в воздухе с редкой цельностью, ясностью и величием. Характер постройки сплошь готический, хотя повсюду, кроме хора, применены полуциркульные арки. Отдельные формы, однако, сплошь заимствованы у ренессанса. Расчленение пилястрами поэтому оригинально и ясно, но больше говорит нашему уму, чем чувству. Несмотря на смешанный стиль, вся постройка необыкновенно закончена. Как на сооружения, возведенные в том благородном, зрелом и все же еще самостоятельном стиле ренессанса, который обозначает переход к высокому ренессансу, следует указать на некоторые небольшие церковные постройки, и на прекраснейшие из них — капеллы Сен Жан в Реймсе, Сен Ромен в Руане и обе своеобразные капеллы при соборе в Туле, производящие зараз впечатление свободы и строгости. Их следует признать ценными собственно французскими созданиями.

3. Замки Франции

Руководящее значение на пути от готики к французскому ренессансу возымело, однако, не церковное зодчество, а строительство замков. Старинные живописные замки с господствующими над округой круглыми угловыми башнями, с жилыми флигелями вокруг парадного двора (*cour d'honneur*), с хозяйственными постройками вокруг наружного двора (*basse cour*), также постепенно стали располагаться более свободно и в то же время по более строгим планам, а готические профили менять на формы, подражающие античным. Над серыми водами Луары высятся еще совершенно средневекового вида замки Шарля д'Амбуаза Шомон и короля Карла VIII в Амбуге. Только внутри замка в Амбуге итальянцы, привезенные королем, рассыпали очарование своего нового стиля. К замку в Блуа, над той же рекой, Людовик XII пристроил новый флигель, в главных линиях возведенный весь из кирпича, но удерживающий существенные черты готических форм. Лишь при одном слуховом окне появляются тонкие пилястры в стиле ренессанса, увенчанные дельфинами; обрамления узких арочных коридоров во дворе украшены орнаментами в античном стиле. К северному флигелю, воздвигнутому Франциском I, мы еще вернемся. Во всем своем великолепии ранний ренессанс выступает в Гальоне, почти совершенно разрушенном замке на Сене, построенном кардиналом Жоржем д'Амбуазом; Дюсерсо сохранил его общий облик. Своими высокими трубами, своими вимпергами с фиалами над слуховыми окнами и острыми фронтонами на выступающих частях, в общем он производит также впечатление готического, между тем как отдельные части его фасадов развертывают чистейший ренессанс. Фасад с порталом из Гальона, установленный в «Школе изящных искусств» в Париже, своими пилястрами в стиле раннего ренессанса, медальонами императоров и своим орнаментом из арабесков напоминает построенную Фра-Джокондо лоджию дель Консилио в Вероне, так что едва ли может казаться слишком смелым возвратиться вместе с Геймюллером к тому воззрению, что автором этого замка был веронский мастер.

При Франциске I на цветущих землях около Луары и ее притоков также выросло множество изящных замков, в которых смешанный стиль приводил все к новым, часто своеобразно привлекательным образованиям, причем все сильнее утверждались элементы ренессанса. Мы только назовем здесь замки в Азе-ле-Ридо (1520), в Бюри (после 1515 г.), в Шенонсо (1515–1523) Замок в Шатодене (1502–1535) знаменит своей винтовой лестницей, дающей ряд важнейших форм этого стиля в плоских коробовых трицентральных арках пролетов, ограничивающих ее, в пышных висячих шипах своих потолков и в арабесках стиля ренессанса между позднеготическими столбиками среднего устоя. Наоборот, упомянутый уже северный флигель Франциска I в замке в Блуа (1515–1519) производит впечатление здания, выстроенного вполне в стиле ренессанса. Его наружный фасад открывается тремя этажами галерей наподобие лож с аркадами и коринфскими пилястрами, разделенными друг от друга попеременно то широкими, то узкими промежутками («ритмическая *travée*»

Геймюллера). Из пышного надворного фасада с пилястрами выступает знаменитая, несколько тяжеловесная, но прелестная, возведенная на восьмиугольнике лестница, балдахины которой задуманы еще по-готически, между тем как ее пилястры и балюстрады изобилуют формами ренессанса. Но самым лучшим замком стиля Франциска I считается фантастичный охотничий замок Шамбор (1519–1535), широко раскинувшийся в основании, но благодаря своим высоким башням и трубам тянущийся вверх вертикально. В середине одной из длинных сторон большого двора, обставленного четырьмя угловыми башнями, расположен собственно замок, также защищенный четырьмя круглыми башнями. Его план делится равноконечным крестом на четыре части. Над перекрестьем находится башня с лестницей, которая возвышается над крышей еще на три этажа и заканчивается фонарем с маленьким куполом. Здесь сохранена еще система контрфорсов. Все детали проведены в отнositельно чистых формах ренессанса.

Принадлежавший Франциску I замок Мадрид или Булоне, в Булонском лесу около Парижа, к сожалению разрушенный, был на десятилетие моложе замка Шамбора и возведен уже по новому плану, в чистейших формах ренессанса. Замок Сен Жермэн-ан-Лэ, заложенный Франциском в 1514 г. еще до его восшествия на престол, был мрачнее и строже, а замок Фонтенбло, начатый постройкой в 1528 г., был обширнее, величавее и проще. Он имеет более важное значение своими росписями и стуковыми работами «школы Фонтенбло», чем архитектурными формами, просто подражающими итальянским.

К замкам короля и знати в богатой Франции примыкают также некоторые городские дворцы, самые типичные для французского раннего ренессанса. К названным уже во втором томе ратушам во фламандском стиле XV века примыкает прежде всего знаменитый своей лестницей Отель де Виль в Дрё, законченный в 1537 г. Орлеанская ратуша (около 1525) обнаруживает блестящее и искусное смешение готических и подражательных античным элементов. Ратуша в Божанси (около 1526) имеет более чистые и к тому же более самостоятельные и очень живописные формы ренессанса. Главным зданием чисто итальянского стиля была старая, сожженная в 1871 г. коммунарами, а затем вновь остроенная в прежнем стиле, строго симметричная ратуша в Париже, заложенная в 1533 г. Теперь, по-видимому, почти все вернулись к верному преданию, некоторое время заподозренному, что ее автором был упомянутый уже Доменико из Кортонь, прозванный Боккадоро. Как ученик Джулиано да Сангалло, Боккадоро принадлежит собственно итальянскому высокому ренессансу. Однако это благородное здание своими высокими крышами и дымовыми трубами, своей стройной срединной башней над двухэтажным средним фасадом, расчлененным внизу полуколоннами, а наверху фронтонными нишами со статуями, и своими угловыми павильонами, возведенными на одном этаже выше и снабженными внизу проездами, так решительно считается со старофранцузским характером, что на наш взгляд оно стоит лишь на переходе к французскому высокому ренессансу, Боккадоро умер, впрочем, лишь в 1549 г. на службе у Генриха II.

4. Мастера Ренессанса

Во Франции, конечно, не было недостатка и в городских жилых постройках цветущего стиля раннего ренессанса. Орлеан, город Луары, шел впереди в ряде блестящих примеров. Каменные постройки, вроде так называемого дома Агнесы Сорель и дома Франциска I с его двухэтажными надворными аркадами, являются здесь лишь самыми великолепными между им подобными. К ним примыкают кирпичные постройки с наличниками из пиленого камня по нидерландскому образцу, но более простого стиля. В Орлеане, так же как в Каэне и в Руане, нет недостатка в превосходных перегородчатых постройках, верхние этажи которых покоятся на выступающих вперед балках, с декоративными головами на верхах, несмотря на вышедшее в 1520 г. запрещение этого рода построек. Каэн и Руан соперничали с Орлеаном в возведении домов в стиле раннего ренессанса. Отель Бургтерульд в Руане принадлежит к самым пышным и разукрашенным сооружениям компромиссного стиля, производящего

впечатление готического. Отель Эковиль в Каэне (около 1535), богатый и в то же время изящный, стоит в ряду самых прекрасных произведений зрелого французского раннего ренессанса. К числу их прежде всего принадлежит так называемый дом Франциска I в Париже, замечательный особенно осмысленным расчленением и чрезвычайно богатый отдельными формами, вроде канделябровых колонн между широкими арками нижнего этажа и коринфскими пилястрами между полями стен верхнего этажа с роскошными украшениями. В общем северный ранний ренессанс во Франции обнаруживает лучшие пропорции и больший вкус в частностях, чем в Германии; и именно некоторые из названных здесь небольших построек принадлежат тому короткому, но благородному расцвету французского ренессанса, который Геймюллер называет «стилем Маргариты Валуа».

Из названных ранее создателей французского высокого ренессанса великий зодчий и еще более великий скульптор Жан Гужон и знаменитый архитектор Пьер Леско неразрывно связаны между собой созданными сообща мастерскими произведениями. Самым ранним произведением Гужона (к его скульптурам мы еще вернемся), по-видимому, правильно считается надгробный памятник Луи де Брезе (1535) в руанском соборе. Это стенная гробница, нижняя ниша которой охвачена двойными коринфскими колоннами, а верхняя арочная ниша со стоящей в ней конной статуей усопшего сопровождается парами кариатид, в живых движениях. В 1541 г. Жан Гужон и Пьер Леско сообща работали над прославленным, к сожалению погибшим леттнером Сен Жермен д'Оксерруа в Париже, остатки которого в Лувре принадлежат к чистейшим по формам созданиям французского искусства. В следующие затем годы Гужон был занят исполнением в замке в Экуане того великолепного алтаря, выставленного теперь в замке Шантильи, в главном дорическом ордене которого, как и во всем его обрамлении, классическая строгость сочетается с творческой свободой. Начиная с 1544 г. Леско построил при помощи Гужона как скульптора отель Линьери, теперь музей Карнавале, в Париже строгое, во всех отношениях италянизирующее здание, средний павильон которого, обращенный в сад, имеет дорический нижний этаж, ионический средний с выступом, поддерживаемым кариатидами, и коринфский верхний с плоским фронтоном высокой крыши. Затем в 1546 г. Леско получил новое поручение, постройку Лувра, старого королевского дворца на Сене. Скульптурные работы здесь также принадлежат Гужону. Зодчим — творцом Лувра, над превращением которого сперва в колоссальный дворец, а затем в колоссальный музей, работало несколько столетий, следует признать Леско. В XVI столетии, кроме юго-западного квадратного дворца Лувра, расширенного впоследствии и прилегающего углового здания с выступом, обращенным к Сене, возникла только длинная галерея, соединявшая это здание вдоль реки с новым зданием Тюльери. Леско и Гужону принадлежат лишь первые из названных частей здания. Рассчитанные на угловые павильоны, отлично расчлененные надворные фасады Леско, позже скопированные в среднем павильоне и далее за ним в северном крыле, развертывают все очарование юного высокого ренессанса. Коринфские каннелированные пилястры расчленяют нижний этаж от окна до окна. Пары коринфских колонн с нишами между ними охватывают порталы. В том же ордере и в подобном же порядке повторяется расчленение в высоком втором этаже и в аттикообразном низком третьем этаже под сравнительно низкой крышей. В фасаде гейдельбергского здания Отто Генриха больше фантазии и теплоты, но надворный фасад Лувра Леско яснее, чище по формам и лучше уравновешен; обогащенный и возвеличенный скульптурами Гужона, он, несомненно, принадлежит к чистейшим созданиям наиболее зрелого искусства ренессанса. Когда говорят о стиле Лувра, то думают прежде всего о крыле луврского двора Леско, в нижнем этаже которого теперь помещаются античные собрания. С 1547 по 1549 г. Гужон и Леско работали вместе над таким же классическим чудом взаимодействия архитектуры и пластики в стиле ренессанса. Вначале фонтан с его тремя арками примыкал к церкви дезИньносан. С уничтожением церкви была добавлена четвертая сторона. С этих пор дороги Леско и Гужона разошлись. Последний, преследуемый как еретик, умер на чужбине, а Леско был всецело поглощен постройкой Лувра и разными почетными должностями вплоть до своей кончины

(1578).

Филибер Делорм, возвратившийся в 1536 г. из Италии и сначала работавший некоторое время в Лионе, а с 1537 г. уже занятый возведением замка Сен Мор-ле-фоссэ, который он сам объявил первым замком чистого стиля на французской почве, в известном смысле был самым плодовитым французским мастером высокого ренессанса. К сожалению, этот замок сохранился только в рисунках Дюсерсо. Светлые угловые павильоны заступают здесь место прежних воинственных круглых угловых башен, прямые марши лестниц внутри — место прежних винтовых лестниц, запрятанных в башни. Рустика вместе с коринфским орденом колонн стала определять впечатление здания. Изобретением Делорма считается обыкновенно так называемый «французский ордер колонн», состоящий в том, что колонны на известных расстояниях окружаются поясами, а более легкий вид их смягчает суровость рустики. После смерти Франциска I (в 1547 г.) Делорм исполнил его огромный, похожий на триумфальную арку, надгробный памятник в Сен Дени, украшенный строгими ионическими полуколоннами, и по сравнению с находящимся подле него памятником Людовика XII представляющий отличие высокого ренессанса от раннего, с его украшениями в виде арабесок. С 1548 по 1559 г. Делорм руководил всеми постройками замков Генриха II. Его произведением является великолепный длинный балльный зал с глубокими нишами для окон в замке Фонтенбло. Замок Анэ, выстроенный им между 1552–1554 гг. для Дианы Пуатье, принадлежал к самым самостоятельным и цельным его произведениям, но при всей ясности расположения и расчленения он заключает, однако, некоторые «барочные» детали, например, закругленные фронтоны и верхи дымовых труб в форме саркофагов. Лучшее всего сохранился трехъярусный классический портал, поставленный в Школе изящных искусств в Париже. Сжатый дорический нижний этаж, стройный ионический средний и напоминающий триумфальную арку коринфский верхний этаж, при всей чистоте своих деталей, поставлены, однако, не в совсем удачные соотношения один к другому. В истинном смысле лучшим произведением Делорма был его дворец Тюльери в Париже, проект которого он составил в 1564 г. для Екатерины Медичи. К сожалению, он сгорел в 1871 г. Широко раскинувшееся здание с устремляющимися вверх средним и угловыми павильонами было в нижнем этаже обставлено между окон с полуциркульными арками попеременно ионическими пилястрами и колоннами упомянутого уже «французского ордера», а в аттикообразном, собственно уже переходящем в крышу, верхнем этаже было снабжено попеременно окнами, фронтонами и более низкими, выступающими щитами фронтонов. Оно отличалось богатым ритмическим великолепием своего расчленения и живой сменой своих отдельных частей, но уже соединяло некоторые барочные мотивы двух или трех обрамлений, обнятых одно другим, или закругленных картушей (щитов), с общим бодрым видом, основанным на удачных пропорциях.

Моложе Делорма был, по-видимому, Жан Бюллан, произведениями, исполненными им, считаются, например, «небольшой дворец» (Chatelet) в Шантильи и замок в Экуане, однако новейшая критика приписывает ему только некоторые части знаменитого замка в Экуане. Сомнительно поэтому, чтобы он именно, как полагают, перенес во Францию «большой ордер», охватывающий два или более этажей пилястрами или колоннами прорезающими здание. Во всяком случае намеки на этот орден находятся в его Шателэ Шантильи, но в полном развитии эта система появляется в одном из надворных фасадов в Экуане. После смерти Делорма Бюллан стал архитектором королевы Екатерины и в этом звании продолжал работы над тюльерийским дворцом и в Сен Море. Его стиль отличается особенной ясностью и крепостью, причем резко обозначенные отдельные архитектурные профили стремятся выступать один впереди другого. Он более свободен от декоративных прихотей, чем Делорм.

Что касается, наконец, Жака Старшего Андруэ Дюсерсо, то уже было отмечено, что главная сторона его деятельности для потомства сосредоточена в гравированных на меди увражах, в которых наряду с постройками других мастеров он опубликовал множество собственных проектов. Но и как архитектор он встретил заслуженное признание и нашел занятия. Дюсерсо считается прежде всего автором величественного, возведенного по

удивительно ясному плану замка Шарлеваля, основанного Карлом IX около Андели. Здесь, как показывают рисунки, был в широких размерах применен упомянутый уже «большой ордер». Мастер изданного Дюсерсо роскошного замка в Вернейле на Уазе самостоятельно пользуется античным языком форм, и в лице этого мастера мы можем снова усматривать самого Дюсерсо. Исполнение досталось его зятю Жану Броссу.

5. Итальянцы во Франции

Около этих великих мастеров французского высокого ренессанса явились теперь итальянцы школы Фонтенбло со своими самостоятельными творческими стремлениями. Геймюллер особенно отстаивал и доказывал, что гениально манерный декоратор Франческо Приматиччио был также творцом некоторых построек французского высокого ренессанса. Что автором величественного замка в Монсо-ан-Бри (1549) был не кто иной, как Приматиччио, можно доказать по Геймюллеру на основании письменных известий, хотя это и отрицает Димье. Наружные фасады замка впервые во Франции были проведены в «большом ордере». Этот последовательный ордер был ионический. Угловые павильоны с высокими крышами французского замкового стиля достигли полного развития. Все здание принадлежало к самым цельным, возникшим во Франции. Документально доказано, что Приматиччио является первым строителем, к сожалению не сохранившейся, знаменитой усыпальницы Валуа в Сен Дени, принесшей во Францию классический тип купольных зданий Италии в стиле ренессанса. Вероятно, он принимал значительное участие в постройке замка классического стиля Ансилье-Фран, хотя этот замок с высокими крышами квадратного двора и с четырьмя выступающими угловыми павильонами в том виде, как он есть теперь, характерен именно для французского высокого ренессанса. Во всяком случае на французской почве не было создано ничего более ясного и простого чем этот замок, а Приматиччио все же с 1559 г. до своей смерти (1570) был главным советником по строительной части французского двора.

Переходу к более прихотливым формам, обыкновенно принимаемым за упадок, Приматиччио противопоставлял в своих постройках спокойную, строгую силу. Сами великие французы, как Делорм и Дюсерсо, были создателями свободных, часто прелестных форм французского ренессанса, много говорящих нам именно благодаря их личной жизни и на почве Италии обыкновенно называемых «барочными». Делорм умер в 1570 г. После его смерти мы замечаем, что это направление в продолжение четверти столетия развивается несамостоятельно. Что Париж не руководил этим развитием, показывают южнофранцузские постройки, слывущие за поздние произведения Никола Башелье, например отель Лаборд с его фантастическими окнами, украшенными гермами в виде амуров. Отель на улице Ферма в Тулузе с дверью, украшенной совершенно барочной архитектурной отделкой, бургундские постройки, например здание суда Гюго Самбена в Безансоне (1582–1585) и замок в Сюлли, отличающийся благородными и стильными пропорциями, несмотря на свои барочные оконные наличники; фламандско-французские постройки, например боковые фасады ратуши в Аррасе с их фантастическим вторым этажом и слишком украшенными слуховыми окнами. В Париже в это время достраивали длинную галерею Лувра вдоль Сены к Тюльери. Баптист Андруэ Дюсерсо (приблизительно 1545–1590), старший сын Жака Старшего, был назначен, после смерти Леско, в 1578 г. строителем Лувра. Строителями восточной половины этой большой галереи, по приказанию Екатерины Медичи (ум. в 1589 г.), были, по-видимому, Тибо Метезо (с 1533 до 1596 г.) и его сын Луи Метезо (1557–1615), а западная часть, начатая по приказанию Генриха IV еще в XVI столетии, была сообща исполнена Луи Метезо и младшим Дюсерсо. Эта западная часть, теперь перестроенная, с ее трезво развитым «большим ордером», составила переход уже к классическому стилю XVII столетия, между тем как одновременно в первых кирпичных домах со вставками из пиленого камня на Plase des Vosges проявился национальный отпор севера. Однако не северонациональная, а южнонациональная сторона двойственного существа Франции по меньшей мере на столетие

вышла победительницей из борьбы направлений.

Французская скульптура XVI столетия

1. Развитие французской скульптуры

Изобразительные искусства Франции стали развиваться в XVI столетии в более тесной связи с созданиями архитектуры, чем когда-нибудь раньше. Уже этим обуславливается их существенно декоративный характер. В области скульптуры даже портретное искусство, кроме медальерного, развивалось прежде всего как искусство надгробных памятников и уже поэтому в теснейшей связи с архитектурой памятников. Кроме того, приходится иметь дело главным образом с рельефными украшениями цоколей, фриз, полей стен и фронтонов или других частей здания.

Мы проследили уже французскую скульптуру, закончив Мишелем Коломбом, прожившим, вероятно, все царствование Франциска I и захватившим добрую часть XVI столетия. Рядом с его направлением, сущность которого мы признали национально-французским, стал теперь процветать во Франции итальянский ренессанс в руках переселившихся сюда итальянских скульпторов, виденных нами за работой над украшением главного создания Коломба. Самым значительным итальянским скульптором, прибывшим во Францию в свите Карла VIII, был моденец Гвидо Мадзони, возвратившийся в 1516 г. в Италию. Его лучшим произведением на французской почве был надгробный памятник Карла VIII в Сен Дени, в 1793 г. ставший жертвой революционных бурь. При Людовике XII прибыли из Флоренции трое братьев Джусты, Антонио (1479–1519), Джованни (1485–1549) и Андреа (род. в 1487 г.) Джусты, из которых приобрели значение только два старших со своими сыновьями Джусто Младшим и Джовани Младшим. Этим Джусты, поселившимся в Туре и прозванным французами «Жюстами», посвятили обстоятельную работу Монтеглон и Миланези. Антонио, по-видимому, составил проект не только для изящного саркофага в стиле ренессанса, епископа Томаса Джемса в соборе в Доле (1505–1507), к сожалению, лишенного своей могучей фигуры, но и для знаменитого надгробного памятника Людовика XII с супругой в Сен Дени (1516–1532). Исполнение, как и там, выпало главным образом на долю его брата Джованни. Надгробный памятник Людовика XII типичен для богатых, свободно стоящих гробниц этого рода с балдахином. Мраморная сень, под которой стоит саркофаг, открывается наружу, на узких сторонах двумя, а на длинных четырьмя арками, обставленными пилястрами подражательного коринфского стиля, богато украшенными арабесками. На саркофаге лежат умершие, представленные в виде обнаженных трупов с поражающей почти правдивостью, а на плоской крыше сооружения они, полные горячей жизни, в королевских одеяниях, молятся стоя на коленях. В двенадцати отверстиях арок сидят апостолы. Рельефы цоколя изображают деяния короля в живописно свободном стиле. Все архитектурные части и рельефы цоколя принадлежат, по-видимому, Антонио, лежащие и коленопреклоненные изображения короля и его супруги — Джованни, а значительно более слабые фигуры апостолов — Джусто Джусты. Насколько оба Джованни Джусты позднее приблизились к местному стилю турецкой школы, т. е. к стилю мастерской Коломба, показывают их гробницы владетельных особ в капелле в Уароне. Границы между этими двумя стилями, несомненно, стираются. Произведением Жана Жюста еще Мюнц и Любке считали изящную гробницу детей Карла VIII в Сен Гатье в Туре (1506). Теперь известно, что нежные, чистые фигуры и ангелы принадлежат Гильому Рейно, племяннику и любимому ученику Коломба, а орнаментальные части саркофага и его пьедестала — Джироламо да Фьезоле.

Еще при Франциске I во Францию продолжали приезжать такие значительные итальянские скульпторы, как Бенвенуто Челлини и Франческо Рустичи; но именно при Франциске I французская скульптура сохраняла еще значительную долю своего прежнего

национального характера. Самым мощным произведением французской надгробной скульптуры этого времени была величественная стенная гробница двух кардиналов Амбуаза в соборе Руана (1518–1525). Здесь всюду еще смешивается готическое с античным. Средний рельеф изображает св. Георгия, убивающего дракона. Впереди оба кардинала, в натуральную величину, молятся, стоя на коленях со сложенными руками. Передняя фигура Жоржа д'Амбуаза принадлежит к числу самых выразительных портретных фигур французской пластики. Мастером этого памятника называют Рулана ле Ру, хотя едва ли можно считать его единственным мастером.

2. Жермен Пилон

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

В царствование Генриха II классический высокий ренессанс овладел и французской скульптурой. Уже памятник Франциска I в Сен Дени (1548–1551), корпус которого принадлежит к числу мастерских произведений Делорма, характеризует новое направление. Руководителями пластических украшений памятника являются Пьер Бонтан и Жермен Пилон, к которым мы еще вернемся. Вершины своего самостоятельного таланта Бонтан достигает, стремясь уже к более обобщенной красоте, в рельефах цоколя, представляющих битвы Франциска I, между тем как поразительные фигуры умерших короля и королевы под аркой и их полные жизни коленопреклоненные фигуры и изображения их детей наверху памятника говорят об участии посторонних. Знаменита также мраморная урна Бонтана с сердцем Франциска I, стоящая в церкви. Урна и ее цоколь покрыты картушами самого чистого, еще юного и свежего ленточного стиля, именно здесь являющегося для Франции в законченном виде. За Бонтаном непосредственно следует Жан Гужон (ум. между 1564–1568), знаменитый мастер, нам уже известный как архитектор-художник. Монтеглон всесторонне оценил его. Французы причисляют именно его, как скульптора, к величайшим из великих, а Геймюллер называет его просто величайшим французским художником. И действительно, каждое из его произведений показывает, что он искуснейший техник и декоратор. Однако его удлиненные, переутонченные фигуры, его красивые, но общие линии, его преизысканные, утонченно мелкие складки одежд ставят его в наших глазах рядом с маньеристами, хотя и мы умеем оценить чисто французские его добродетели — выражение тонкой, одухотворенной прелести особенно его женских голов и несомненное изящество, которое он умеет придать даже резким движениям. Впервые мы встречаем его в 1540 г. в Руане, где он исполнил некоторые работы для Сен Маклу и особенно для собора. Его созданием здесь является гордый памятник Луи де Брезе (1535–1540), скульптуры которого кажутся еще более правдивыми, чем его позднейшие работы. Полуобнаженный умерший,

лежащий навзничь в нижней нише, изображен уже с потрясающей, но все же умеренной натуральностью. Гонз говорит, что этот памятник принадлежит к восьми — десяти совершеннейшим произведениям французской скульптуры. Более позднее направление Гужона выступает яснее уже в двух парах кариатид по обеим сторонам верхней ниши, где умерший является в виде рыцаря в полном вооружении и с мечом в правой руке.

Из работ Гужона на летнере церкви Сен Жермэн д'Оксеруа в Париже (1541–1544) были спасены Лувром только «Положение во Гроб» и «Евангелисты». Но именно они показывают, что наш мастер в Париже тотчас попал под знамя школы Фонтенбло. После 1544 г. он работал сначала вместе с Леско в отеле Карнавале, где стильные и живые мраморные рельефы со львами над входной дверью указывают на его участие; в 1547 г. последовал знаменитый, выставленный теперь в Шантильи, алтарь дворцовой капеллы в Экуане, с рельефами, говорящими об успехах стиля со стороны более утонченной техники; между 1547 и 1549 гг. он выполнил свои гениальные барельефы на Фонтане дезИнносан (Fontaine des Innocents.), стройных, стоящих между пилястрами нимф источников, несмотря на свою манерность обвеянных несказанным очарованием, и рельефы цоколя, теперь находящиеся в Лувре, поэтично воссоздающие жизнь баснословных морских обитателей. После 1548 г. Гужон принимал живое участие в украшении замка Анэ, из которого происходит также знаменитая мраморная Диана Лувра Стройная, девственная богиня сидит на земле подле лежащего оленя, вокруг шеи которого обвилась ее правая рука. Лук она держит в вытянутой в сторону левой руке. Из двух сопровождающих ее собак Гужону принадлежит одна, лежащая у ног богини. Чистое, строгое изящество следует высоко оценить в ней, но нельзя не упрекнуть в рассчитанности и разбросанности композиции. После 1550 г. мастер главным образом был занят пластическими работами луврского здания. Конечно, только небольшую часть всех скульптур он исполнил собственноручно, но все же они принадлежат к самым красивым созданиям декоративной скульптуры Франции. Величественны кариатиды в Зале Кариатид. Их рукам уже не пришлось служить опорой, как рукам его кариатид на памятнике Брезе; прекрасные девы несут свою легкую ношу только на головах, подобно античным кариатидам Эрехфейона в Афинах; конечно, не вполне ясно, почему именно следовало их изобразить с отсеченными руками, как это сделал Гужон. Декоративное чутье мастера всегда сильнее его восприятия природы.

Третьим в этом союзе является упомянутый уже Жермен Пилон (1535–1590), язык форм которого внутренне и внешне более оживлен, но не отличается такой цельностью, как у Гужона. Уже в 1558 г. он участвовал в сооружении надгробного памятника Франциска I, в своде которого ему принадлежат восемь нежно моделированных амуров с опущенными факелами. Для надгробного памятника Генриха II в церкви Целестинов он выполнил три женские фигуры, держащие на головах позолоченную урну с сердцем короля. Теперь они принадлежат к числу сокровищ Лувра под именем «Трех граций» Пилона, но именно они, примыкая к школе Фонтенбло, не проявляют особенностей Пилона в такой мере, как произведения Гужона. Как бы в соответствие к ним исполнены резанные из дерева фигуры «Добродетелей» в Лувре, к сожалению, лишенные позолоты и рук, первоначально несшие раку св. Женевиевы. Главными произведениями Пилона являются его работы, возникшие под руководством Приматиччио, на надгробном памятнике Генриха II и его супруги Екатерины в Сен Дени (1564–1570). Ему принадлежат два поразительно правдивые мраморные изображения лежащих покойников, две наделенные сильной жизнью и естественные в своем одушевлении коленопреклоненные бронзовые фигуры верхнего яруса, а по Димье также и стоящие по углам бронзовые статуи добродетелей, в которых маньеризм школы Приматиччио сказывается яснее всего. Другие работы Пилона, например его раскрашенная терракотовая группа со страждущей Марией и коленопреклоненная бронзовая статуя канцлера де Бирага, которую Гонз называет прекраснейшей портретной статуей французского ренессанса, находятся в Лувре.



Рис. 89. «Три грации» Пилона

Между современными французскими провинциальными школами нас привлекает прежде всего лотарингская, главный мастер которой Лижье Ришье (около 1500–1567) обладает еще частью галлофранкской суровости и силы чувства среди современного ему лоска. Изображения страдания и смерти были его стихией. Его алтарь (1523) в Гаттоншатель около Сен Мигеля, с Несением Креста, Распятием и Положением во Гроб, обнаруживает реализм XV столетия, проникнутый мотивами ренессанса. Его полихромное Положение во Гроб в церкви св. Стефана в Сен Мигиеле соперничает по силе с Положением во Гроб в Солеме, но исполнено более беспокойной жизни, чем первое. Фигура смерти на памятнике Рене Шалонского в церкви св. Петра в Бар-ле-Дюке производит страшное впечатление. В Париже ученик Пилона Бартелеми Приер (около 1545–1611) заканчивает XVI столетие. Лежащие изображения с надгробного памятника коннетабля Монморанси в Лувре представляют умершего не нагим и мертвым, а по средневековому обычаю еще спящим с молитвенно воздетыми руками, но вместе с тем соединяют современную свободу форм со старой любовью к жизненной правде. Сидящие луврские бронзовые собаки с его монументального фонтана в Фонтенбло принадлежат к самым жизненным изображениям животных всего XVI века. Современник Приера, старший Пьер Биар (1559–1609), еще решительнее направляется по все более реалистическому течению времени. Его известные, богато украшенные лестницы леттнера в Сен Этьенн-дю-мон в Париже дают о нем понятие как о художнике-орнаментисте истинно французского ренессанса. Его луврская бронзовая Слава с надгробного памятника Маргариты де Фуа, приписываемая некоторыми исследователями другим мастерам, быстрая в движениях крылатая богиня, с телом сильно и правдиво переданным в обнаженных частях, трубящая фанфару, кажется, однако, некоторым старым друзьям искусства произведением упадка, мы же, наоборот, приветствуем ее как предчувствие лучшего, более натурального искусства.

Наиболее ясные проявления возврата к природе в разгаре XVI столетия обнаруживают во Франции глазированные фаянсовые работы Бернара де Палисси (около 1510–1589), одного из сильнейших французских художников своего времени. Собственным опытом открывши способ покрывать глазурью глиняные сосуды наподобие фаянсовых, он немедленно стал производить свои чрезвычайно талантливо вылепленные блюда и вазы, которые он покрывал всякого рода лепными животными, змеями, рыбами, раковинами и насекомыми. Его чаша с раковинами в Лувре вообще принадлежит к числу самых стильных в этом роде. Впоследствии, украшая свои сосуды картинами в обрамлениях уже барочного характера, он приблизился к общепринятому стилю своего времени.

Французская живопись XVI века

1. Живопись Франции XVI века

Французская живопись этого времени в сущности также была декоративным искусством. Общее впечатление давали не отдельные станковые картины, а обширные, со стукowymi работами плафоны и панно призванных во Францию итальянцев Фонтэнбло, местные произведения французской живописи на стекле, более подходившей к духу времени, чем к стилю, и, наконец, серии художественно тканых ковров, еще более пышных, чем раньше, хотя и уступающих бельгийским, и богатые искусством небольшие произведения новой лиможской эмали. Искусство репродукции также процветало во Франции, но гравюра на дереве и гравюра на меди не поднялись здесь, однако, до такого самостоятельного значения, как в Германии и Нидерландах.

Мы видели, как французская станковая живопись переходного времени от XV к XVI столетию развивалась на национальной основе шире и свежее, чем это принимали еще недавно, в руках таких мастеров, как Жан Бурдишон и Жан Перреаль, создавший, кроме многочисленных архитектурных и скульптурных проектов, быть может, такие значительные картины, как алтарный складень в Мулене. Из этого, однако, нельзя заключать, что французская станковая живопись в разгаре XVI века заняла место, равное итальянской, нидерландской или немецкой живописи. Основателями новой французской портретной живописи, как увидим, были опять-таки нидерландцы, а единственного мастера церковной станковой живописи, Жана Бельгамба из Дуэ (между 1470–1534), основательно изученного Дегенем, можно так же легко отнести к нидерландцам, как и к французам. По существу Бельгамб примыкает, с одной стороны, к Мемлингу и Давиду, а с другой — напоминает и Бурдишона, и мастера из Мулена. Его стройные фигуры, нежные лица, элегантные отдельные формы, во всяком случае, скорее французские, чем нидерландские. Некоторые из его алтарей, как, например, в Нотр-Дам в Дуэ и алтарь Лилльского музея с мистическим купаньем душ в крови Спасителя отличаются оригинальными богословскими задачами, другие, как, например Страшный Суд в Берлинском музее и два алтарных складня Аррасского собора, отличаются самостоятельным замыслом обычных сюжетов.

Первые крупные итальянские живописцы XVI столетия, прибывшие во Францию, например, Андреа Соларио, расписавший в 1508 г. капеллу в Гальоне, Леонардо да Винчи, призванный во Францию в 1516 г. Франциском I и умерший здесь в 1519 г., Андреа дель Сарто, приехавший в 1518 г. и в следующем году возвратившийся в Италию, не оказали особенного влияния на развитие французской живописи. Тем большее влияние имели мастера, призванные из Италии в Фонтенбло Франциском I немедленно после смерти Перрфаля, где требовалось украсить новый дворец. В 1530 г. прибыл флорентийский последователь Микеланджело, Джованни Баптиста Росси (1494–1541), прозванный Россо Фиорентино или Мэтр Ру; за ним последовал в 1531 г. болонец Франческо Приматиччио (1504–1574), развившийся под руководством Джулио Романо в Мантуе в скульптора стукowych украшений и декоративного живописца; Россо и Приматиччио («Le Primatice»),

которому Димье посвятил подробный труд) являются двумя столпами той школы Фонтенбло, которая, исходя из декоративного принципа, погрузила французское искусство в стиль маньеризма раньше и решительнее, чем это произошло в Италии, где этот стиль завладел живописью лишь во второй половине XVI столетия. Никколо Абате, прозванный делл Абате, из Модемы (1512–1571), третий член этого союза, развившийся, примыкая к Корреджо и Джулио Романо, явился сюда лишь в 1552 г. Из больших стукowych рельефов и картин, которыми эти мастера и их более слабые ученики украсили стены и потолки зал и комнат, лестниц и галерей в Фонтенбло, сохранилось сравнительно немного. Но уже опубликованные Димье перечни картин позволяют видеть, что здесь дело шло о сюжетах из античной мифологии и поэзии. В «Галерее Франциска I» сохранились, хотя и переписанные заново, двенадцать больших картин Россо с событиями из жизни короля и мифологические картины. Своим более совершенным и вместе более грубым языком форм они отличаются от произведений последователей Россо, своеобразная, холодная и жесткая манера которого яснее всего уже в его высокопатетическом «Плаче над Телом Христа» в Лувре. Из наиболее ранних работ Приматиччио в Фонтенбло, например в «Комнате Короля» (1533–1535), не сохранилось почти ничего: его знаменитая галерея Улисса с многочисленными картинами из «Одиссеи» дошла до нас только в гравюрах ван Тульдена. Лучшим из сохранившихся его произведений и самым главным в Фонтенбло с давних пор считалось выполненное во многом руками учеников украшение стен и плафона «Галереи Генриха II», служившей в качестве бальной залы. Об этом произведении много лет тому назад я писал так: «Там мы видим Парнас и Олимп; там приветствуем Бахуса и его свиту; там мы присутствуем при пышной свадьбе Пелея и Фетиды; там мы заглядываем в мрачную кузницу Вулкана и в сияющий чертог бога солнца». «Резкий маньеризм, развившийся из стремления Приматиччио к кокетливому изяществу, его ужасная манера писать каждую фигуру, принадлежащую группам нагих тел. особым, произвольно взятым телесным тоном, впадающим то в красный, то в белый, то в лиловый цвет, и не менее неприятная привязанность к чрезмерно удлинненным формам с невероятно длинными бедрами и намеренными ракурсами» слишком уж характерны для манеры этого периода, к отцам которой принадлежит Приматиччио. Наконец, Никколо делл Абате является в Фонтенбло в существенных чертах лишь одним из подручных-исполнителей Приматиччио; по крайней мере руку Абате можно узнать в картинах из жизни Александра теперешней лестницы.



Рис. 90. «Плач над Телом Христа»

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



Рис. 91. «Страшный Суд» в Лувре

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

меди, пока школа Фонтенбло и здесь не выступила с собственными работами. Самыми красивыми и интересными по содержанию окнами первой, еще довольно строгой половины XVI века, считаются окна церкви в Монморанси (1524), мастером которых должно считать Робера Пинегрие, автора большого Суда Соломона (1536) в Сен Жерве в Париже, теперь перерезанного оконным косяком. Сен Годар в Руане, Сен Этьенн в Бовэ и Сен Мадлен в Труа обладают живописными окнами лучшего времени XVI столетия. К переходному времени принадлежат окна церкви в Монморанси и окна (1544) в сельской церкви в Экуане, с Благовещением в комнате, убранной в духе того времени, на одном из них. В этих окнах прежнее желтое серебро больших архитектурных росписей XV века заменяется уже холодными, светлыми красками, употреблению которых содействовал Гильом де Марсилля, французский живописец по стеклу, применяя их в своих итальянских сериях окон, например в окнах собора в Ареццо, где он умер в 1537 г. Жану Кузену приписываются окна с житием св. Евтропия (1530) в богатом расписными окнами соборе в Сансе, без твердой уверенности некоторые из многочисленных расписных окон в Сен Этьенн-дю-Мон и в Сен Жерве в Париже, и с полным правом пять окон с изображениями из Откровения св. Иоанна во дворцовой капелле в Венсенне. Итальянское влияние, еще не заметное в Монморанси и классически строго проявляющееся в Экуане, достигло здесь полного проявления в духе школы Фонтенбло.

Тканые ковры представляли для стен замков то же, что живопись на стекле для церквей. Это искусство перекочевало в XV век из Парижа в Аррас, а из Арраса в Брюссель, а потому французские короли XVI века старались сколько возможно спасти его для Франции. Франциск I основал около 1535 г. ковровую фабрику в Фонтенбло, а Генрих II прибавил к ней фабрику «Трините» в Париже. Произведениями фабрики в Фонтенбло считаются, главным образом, настенные ковры, украшенные гротесками, а в середине заключающие картуши с мифологическими сценами. Из них два находятся в музее Гобеленов в Париже, а другие два в ткацком музее в Лионе. Димье приписывает их композиции Приматиччио. Произведениями фабрики Трините считаются ковры с историей Мавзола и Артемизии в Национальном хранилище мебели в Париже.

2. Эмалевой живописи

В тесном соприкосновении с преобразованием живописи по стеклу совершалось и дальнейшее развитие лиможской эмалевой живописи, описанной нами ранее. В своем новом виде, именно в виде живописи гризалью (серым по серому) с красновато-лиловыми телесными тонами и золотой штриховкой на темном фоне, она господствовала в XVI столетии и получила широкое распространение именно благодаря тому, что стала служить для украшения обывденных сосудов. Блестящим примером богатой красочности, встречавшейся иногда рядом с господствующей живописью серыми тонами, может служить эмаль овального щита (1555) в Лувре. Выдержанные в серых тонах изображения большинства лиможских сосудов по-прежнему нередко заимствованы то с немецких, то с итальянских гравюр на меди; однако здесь нет недостатка и в портретах, занимающих обыкновенно место в середине сосудов. К сосудам присоединяются небольшие триптихи с почитаемыми образками, а самостоятельными произведениями этой национально-французской техники являются портретные таблетки. В ряде художников эмальеров выделяется прежде всего Леонар Лимузен (1505–1577), начавший 18 чашами по одной из серии Страстей Дюрера (1532), затем выполнивший серию по фрескам Рафаэля в Фарнезине (1535), но полной своей силы достигший в двенадцати больших досках с изображениями апостолов в церкви ап. Петра в Шартре (1545), в основу которых легли красочные эскизы живописца Мишеля Рошеле. Наиболее знамениты, однако, его портреты на синих фонах, в черном, белом и сером цветах с небольшой прибавкой желтого и коричневого, и лишь на щеках слегка тронутые розовым; они, благодаря своим голубым глазам, производят впечатление писанных голубым по голубому. Его лучшие портреты этой манеры

принадлежат музею Клюни и Лувру в Париже.

Если здесь, во французской эмалевой технике, выступает пред нами национальная портретная живопись, то во главе французской, собственно портретной живописи XVI столетия, снова стоит нидерландец. Этот мастер был Жан Клуэ, прозванный Жеаннэ (около 1475–1541). О Клуэ писали в последнее время Бушо, Жермен и Моро-Нелатон. Известно, что Жан Клуэ поселился в Туре в качестве придворного живописца Франциска I. Однако среди сохранившихся картин нет ни одной, достоверно им написанной. Бушо все же придал вероятность тому, что серия превосходных рисованных сангиной портретов в Шантильи и сходные с ними миниатюры одной рукописи «Галльской войны» в парижской Национальной библиотеке принадлежит ему; кажется также вполне вероятным, что Жан Клуэ написал красивый, поясной портрет богато одетого Франциска I, который даже Лувром приписывается ему с оговоркой. На самом деле мы считаем этот портрет, задуманный строго и выразительно, вполне возможным для стиля Жана Клуэ, так как он отличается тонкой моделировкой тела и одежд, верно передает материал и написан в черных, белых и золотых тонах на камчатном фоне. Французская выставка 1904 г. доказала затем и подлинность некоторых других портретов мастера.

3. Портретисты

Более осязательной личностью является его сын Франсуа Клуэ, унаследовавший его титулы и его прозвище Жеанне (около 1510–1572). Его большой портрет венской галереи, представляющий молодого короля Карла IX (1563) в рост между двумя зелеными занавесями, имеет его подпись. К нему примыкает прекрасный погрудный, обращенный влево портрет на черном фоне супруги короля, Елизаветы Австрийской, в Лувре. Превосходны портретные рисунки Клуэ цветным мелом (между ними Мария Стюарт, 1560) в парижской Национальной библиотеке, изящны его описанные Мазероллем миниатюры в камере драгоценностей в Вене. Спокойно и уверенно выражает он черты индивидуальности. Его краски сильны, но несколько жидки.

После Клуэ самым любимым портретистом Франции в середине столетия был голландец Корнель де Лион, собственно Корнель де ла Гей. Его моделировка еще утонченнее, чем у Франсуа Клуэ; его живопись с предпочтением светло-зеленых фонов, светлая и легкая, а его лица схвачены и переданы живо, иногда без затей, натурально. Портреты Франсуа — герцога Ангулемского, и Маргариты де Валуа в Шантильи, затем второй портрет этой принцессы и портрет Жакелины де Роган в Версале — лучшие его работы. Парижская выставка 1904 г. прибавила к картинам Франсуа Клуэ и Корнеля де-Лиона еще ряд новых.

Дальнейшие имена, извлеченные из архивов, не дают ничего нового. Мы не можем останавливаться также и на мастерах, как Туссен Дюбрейль (ум. в 1602 г.) и Яков Бюнель (ум. в 1614 г.), как Амбруаз Дюбуа (ум. в 1614 г.) и прославленный Мартен Фремин (1567–1619), этих эпигонов школы Фонтенбло, судя по их картинам в Лувре. Лионских живописцев, обследованных Рондо, и мастеров Прованса, изученных Гонико, приходится оставить для истории местных искусств.

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

новый, самостоятельный подъем.

Испанское и португальское искусство XVI века

Искусство Португалии и Испании

Молодое королевство Испания, возникшее благодаря браку Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, достигло при Карле V (Карлосе I) (1516–1556) вершины мирового могущества, с которой оно, впрочем, начало опускаться уже при Филиппе II (1556–1596). В художественной жизни Испании в продолжение XVI века, при постепенном вытеснении готических, мавританских и фламандских элементов, явился тот испано-итальянский союз, из которого выросло национальное испанское искусство. XVI век, когда поэзия Испании достигла прекраснейшего расцвета, был для ее изобразительных искусств лишь временем исканий, приготовления и собирания; но и в это время нет недостатка в отличных, хотя бы только в художественно-историческом отношении важных зодчих, скульпторах и живописцах; за их творениями сперва робко, но постепенно все яснее встает та испанская народная душа, в которой фанатическое религиозное одушевление и пламенная верность природе являются почти равносильными.

Искусство Португалии, которая в 1581 г. лет на пятьдесят с лишком стала испанской провинцией, развивалось параллельными путями. Но то, что в Испании является утренней зарей великого национального искусства, в Португалии производит впечатление лишь напрасного стремления к самостоятельному подъему. Испанское зодчество этого времени наглядно предстает перед нами в свете новых превосходных исследований Каведы и, кроме того, различных работ Карла Юсти, трудов Юнггенделя и Гурлитта, Уде и Шуберта с отличными рисунками и систематическими по исполнению.

Испанская и португальская архитектура XVI столетия

1. Архитектура Пиренеев

Как и во всем искусстве, в области архитектуры Испания и Португалия все еще не представлены национальными движениями, остается значительное влияние работ итальянских мастеров.

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

Хенарес.

Испанские зодчие еще при полном расцвете XVI века возводили церковные постройки еще в прежнем стрельчатом стиле. Хуан Жиль де Хонтаньон, например, в 1513 г. выстроил новый собор в Саламанке в виде трехнефной зальной церкви в стиле веселой поздней готики, а в 1525 г. вместе со своим сыном Родриго собор в Сеговии в виде позднеготической базилики, с венцом капелл на восточной стороне. Только купола над средокрестием и башни этих церквей были добавлены впоследствии в стиле ренессанса. В области светской архитектуры мавританский стиль с его «azulejos» (поливными изразцами), с его сталактитовыми распалубками и подковообразными арками удержался кое-где далеко в XVI столетии, хотя уже в виде «estilo mudujar», т. е. смешении с готическими элементами и мотивами ренессанса, каким он является в «Доме Пилата» и в «Доме дуэньи» в Севилье. Но постройки этого рода все наперечет.

Между тем настоящий испанский ранний ренессанс, получивший начало в упомянутых уже постройках брюссельского испанца Энрике де Эгаса, еще кудрявее, чем северный стиль того времени. Он смешивает античные мотивы с готическими и, присоединяя к ним подчас мавританские воспоминания, претворяет все в новое фантастическое целое, известное у испанцев под именем чеканного стиля (*Estilo plateresco*). Хотя золотых дел мастера и заимствовали его у большой архитектуры, но все-таки в некоторых произведениях испанского ювелирного искусства он проявляется особенно очаровательно. Весь ход этого развития ясно отражается в тех дароносицах для праздников Тела Христова, называемых «кустадиями», которые золотых дел мастера исполняли в виде маленьких церковных башен. Наиболее известные золотых дел мастера, выполнявшие эти работы, принадлежали к фамилии Арфе (Гарфе), родоначальник которой, Энрике, переселился из Германии в Леон. Энрике Арфе выполнял свои кустодии в Кордове (1518) и Толедо (1524) в богатом позднеготическом стиле. Его сын Антонио д'Арфе, кустодия которого в Сант-Яго де Компостелла есть одно из лучших его произведений (1540), представляет ранний ренессанс-plateresco в наибольшем его великолепии. Наконец, сын Антонио, Хуан д'Арфе, переселившийся в Вальядолиду, выполнил свои лучшие вещи, именно кустодии в Авиле (1571), Севилье (1587) и Вальядолиде (1590), уже в чистом стиле итальянского высокого ренессанса, который он воспевал и в своих дидактических стихах.

Первые и самые значительные представители испанского раннего ренессанса-plateresco в большой архитектуре были также иностранцы; большинство этих зодчих были в то же время известными скульпторами. После упомянутого уже брюссельца Энрике де Эгаса является тотчас Фелипе Вигарни де Боргонья из Боргонья из Лангра (ум. в 1543 г.), главные произведения которого находятся в Бурюсе. Мастерское произведение его башня чеканного стиля над средокрестием собора, поднявшаяся в новом великолепии после обвала старой (1539–1567). После 1520 г. Энрике де Эгас присоединил к своим прежним постройкам проект нового собора в Гранаде, в виде пятинефной базилики, Королевскую капеллу которого, еще вполне готическую, он выстроил уже в 1506–1517 гг. На месте Эгаса в 1528 г. является испанец, Жиль де-Силое, знаменитый сын Диего де-Силое (ум. в 1563 г.), лучшим ранним произведением которого была «Золоченая лестница» (*Escala Dorada*), богатая профилями роскошная лестница, ведущая от верхней улицы вниз к северному трансепту собора в Бургосе. В соборе в Гранаде Диего решил задачу слияния купола над средокрестием с алтарной частью (*Capilla Mayor*), достигнув в этом блестящем восточном окончании перехода от десятиугольника к окружности, и оживил все столбы богатыми коринфскими пилястрами и полуколоннами, классические пропорции которых соблюдены при посредстве высоких цоколей и приставных антаблементов. За собором в Гранаде, фасад и башня которого принадлежат более позднему времени, следует после 1538 г. собор в Малаге, трехнефная церковь зальной системы, украшенная полуколоннами в два яруса, приписываемая точно также Диего де Силое, а уже после 1532 г. следует великолепный в стиле ренессанса собор в Хаене, главное произведение зодчего Педро де Вальдельвира. Одним из главных созданий чеканного стиля следует затем назвать еще хор и алтарную

часть собора (прежней мечети) в Кордове (после 1523 г.), в которых по понятным причинам применены мавританские элементы, почти исчезнувшие в работах Диего де Силое, а в 1520 г. известные еще в Capilla Mayor собора в Сигуэнце. Испанцы противопоставляют чеканному стилю более чистый стиль раннего ренессанса Диего, в котором очень быстро появляются известные римские украшения — гротески под названием Estilo grotesco.

Еще роскошнее, чем в церковных сооружениях, развивается чеканный стиль ренессанса в испанских полусветских и вполне светских постройках. Истинно роскошным зданием этого стиля является ратуша (Casa de Ayuntamiento) в Севилье, которую начал строить в 1527 г. Диего де Рианьо (ум. в 1553 г.). Богатейшим образом украшенное лепными орнаментами здание расчленяется в нижнем этаже пышными в стиле коринфских пилястрами, с арабесками, а в верхнем этаже еще более пышными коринфскими полуколоннами, украшенными также арабесками. Преемником Рианьо в этой постройке был Мартин де Гаинза, закончивший по его планам роскошную ризницу Севильского собора, но лучшее свое «чеканное» произведение он дал в 1541 г. в тамошней Королевской капелле, толстые канделябровые колонны которой обрамлены богатыми скульптурными украшениями. В Алкала де Генарес здание коллегии кардинала Ксименеса и архиепископский дворец, замечательный своим живописным двором и еще более живописной лестницей, являются главными произведениями великого Алонсо Коваррубиаса. В Леоне Хуан де Бадахос уже в 1510 г. стал украшать фасад собора св. Марка такими смешанными формами чеканного стиля, какие только можно вообразить. Фасад университета в Саламанке (1515–1530), с готическими еще деталями, принадлежит к самым ранним и самым характерным созданиям чеканного стиля.

Чисто испанский свежий ранний ренессанс сказывается также в домах частных лиц, например, в прелестной «Каза Цапорта» 1550 г. в Сарагоссе и в подобном же доме 1560 г. в Барселоне.



Рис. 92. «Вилла Мадама» Рафаэля

Ложноклассический итальянский высокий ренессанс явственно постучался в ворота Испании уже очень рано. Его первым созданием на испанской почве считается оставшийся неоконченным дворец в Альгамбре близ Гранады, который Карл V поручил выстроить после 1526 г. Педро Мачуке (ум. в 1550 г.), будто бы ученику Рафаэля. Тоскано-дорический ордер является в классической чистоте в нижнем этаже, а ионический в верхнем этаже не только открытой галереи, но и похожего на арену круглого двора с колоннами, который, быть

может, заимствован в «Вилла Мадама» Рафаэля. Франсиско де Виллальпандо (ум. в 1561 г.), переводчик Серлио, считается строителем парадной лестницы во дворе Альказара, королевского замка в Толедо, чеканный западный фасад которого приписывается Коваррубиасу, а южная сторона с широкими дорическими пилястрами (1571) в рустик является уже значительным созданием главного мастера испанского высокого ренессанса Хуана де Геррера (1530–1597), по имени которого тяжелый, без украшений, но строгий и типичный испанский высокий ренессанс называется стилем Геррера. Геррера получил первоначальное художественное образование в Брюсселе и был затем в Мадриде учеником Хуана Баутиста де Толедо (ум. в 1567 г.), получившего образование в Риме, автора первого проекта Эскориала, огромного монастыря-дворца Филиппа II, с исполнением и окончанием (в 1584 г.) которого неразрывно связано имя Геррера. Редко случалось, чтобы в один прием создавалось в таких грандиозных размерах колоссальное здание, как дворец Эскориал: со своими 16 дворами, 86 лестницами, 2673 окнами, со своей посвященной св. Лаврентию купольной церковью, своим монастырем, своей библиотекой, обширными помещениями для жилья и для гостей, этот дворец охватывается огромным прямоугольником, обозначенным угловыми башнями. Внутри, за внушительными в пять этажей голыми стенами, только у входного портала прерванными выступом, перекрытым строгим фронтоном с восемью дорическими внизу и восемью ионическими колоннами наверху, скрываются парадные залы с коробовыми сводами, огромный дорический купольный храм, прототип двухэтажной современной придворной церкви; нет недостатка в благородных расчленениях; в многочисленных дворах с колоннадами, с дорическими нижними и ионическими верхними этажами, скрыто много очаровательных в ритмическом отношении переходов, полных настроения крытых галерей и удобных для созерцания уголков. К последующим лучшим произведениям Герреры принадлежит часть увеселительного дворца Аранжуэца, неоконченный, к сожалению, пятинефный с коринфскими пилястрами собор в Вальядолиде, с рядами капелл и эмпорами, и особенно солидная и роскошная Севильская биржа (1583–1598). Внешний вид ее с очень тонкими гранитными пилястрами в типе дорических, в виде лизен проходящих в нижнем этаже, кажется бедным сравнительно со двором, окруженным красиво расположенными полуциркульными аркадами, внизу дорическими, а вверху ионическими.

2. Школа Геррера

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

Португальский ренессанс, наилучше известный нам после труда Рачинского, по исследованиям особенно Васконселлоса в Португалии и Гаупта в Германии, шел все же то там, то здесь собственными путями. Упомянутый Вазари четырехбашенный дворец великого итальянца Андреа Сансовино, жившего с 1491 по 1499 г. при дворе Иоанна II, по-видимому, можно узнать вместе с Рогге в Паласио да Бакальойа городка Асейтайо. Но явившийся раньше времени чистый ренессанс Андреа был утрачен также и в Португалии. Готические, мавританские, индийско-натуралистические и итальянские античные элементы смешиваются в «мануэлевском искусстве» (*Arte manuelina*), из которого после смерти Эмануэля I (1495–1521) лишь постепенно развился более чистый ренессанс. Хоайо де Кастильо (около 1490 г. до 1550 г. и позже), великий представитель мануэлевского стиля, деятельность которого пышно развернулась в монастыре дос-Геронимос в Белеме, в замке рыцарей Христа в Томаре, в монастыре Победы в Батале, а быть может также на пышном фасаде церкви «Консейсайо-велья» в Лиссабоне, лишь в своем последнем достоверном произведении, лоджии «Капеллас имперфейтас» в Батале (1533), перешел к настоящим, но прихотливым формам ренессанса. В готическо-мавританском замке в Синтре на его

мануэлевском флигеле выступает богатая отделка в виде натуральных древесных ветвей, стены зал еще облицованы поливными изразцами, и чистый ранний ренессанс отваживается показаться только на одном портале с террасой времени Иоанна III (1521 до 1557). В монастыре Санта Круз и в Севелья в Коимбре французская художественная колония, уже рано распространяет новый стиль. Настоящими португальскими постройками в стиле раннего ренессанса середины столетия являются церкви до-Милагре в Сантареме и клуатр в Пенья-Лонге около Синтры.

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

Испанская и португальская скульптура XVI века

1. Развитие скульптуры XVI века

Испанская скульптура XVI века была связана с архитектурой еще теснее чем во Франции. Поразительно то множество декоративных скульптур, которые украшают дверные и оконные наличники, алтари и алтарные преграды, а часто и сводчатый потолок капелл. Например, с потолка ризницы собора в Сигуэнце смотрят вниз триста голов. Зодчие почти везде были в то же время и скульпторами. Известная тяжелая пышность стиля, которая лишь кое-где уступала место некоторой грации, отличает фигурные украшения испанских облицовок в стиле раннего ренессанса, однако, под вновь явившимся итальянским влиянием она быстро и несколько резко переходит к микеланджеловской манере. Наряду с декоративной каменной скульптурой в Испании в течение всего XVI столетия продолжала процветать деревянная раскрашенная скульптура, главным образом на больших алтарях (retablos), выраставших до размеров гигантских сооружений. Только здесь она готовилась к еще более великому будущему. Подробно изучил ее Дьелафуа. Замечательно, что многие крупные мастера испанской каменной скульптуры посвящали себя резьбе на дереве и, как это показывают сохранившиеся образцы, иной раз сами исполняли утонченную расцветку своих лучших произведений золотом и красками («al estofado»).

Первым испанским скульптором раннего ренессанса является Бартоломео Ордоньес из Барселоны (ум. в 1520 г.), закончивший после смерти Фанчелли начатый надгробный памятник кардинала Ксименеса в Алькала де Генарес. Сам он также не успел закончить надгробный памятник Филиппа Прекрасного и Иоанны Безумной в Королевской капелле в Гранаде. Лучшими его произведениями, в которых соединяются еще суровость и грация, являются два самых ранних рельефа св. Евлалии на преграде хора в Барселоне. Из мастеров, нам уже известных в качестве архитекторов, Диего де Силое как скульптор дал самое раннее и свежее свое произведение в родословном древе Христа на алтаре капеллы св. Анны в Бургосском соборе, где находится также его грубо выполненный надгробный памятник епископа Акунья, а самые зрелые и прекрасные произведения помещены на церковных порталах в Гранаде, например на портале кругового обхода (1534) собора, где помещены Мадонна и бюсты апостолов. Лучший резной деревянный алтарь в Сан Херонимо в Гранаде,

роскошные коленопреклоненные фигуры жертвователей которого исполнены, по-видимому, им самим, был раскрашен кем-то другим. Фелипе Вигарни де Боргонья (ум. в 1543 г.) является очень крупным мастером в благородных, нежно-роскошных алебастровых рельефах Страстей Христовых в хоре Бургосского собора, в рельефных медальонах и отдельных фигурах изображений к «Посланиям Апостольским» собора в Толедо и в резанном из дерева, раскрашенном «al estofado» главном алтаре Королевской капеллы в Гранаде с мастерскими статуями коленопреклоненных Фердинанда и Изабеллы. Алонсо Берругете (1480–1561), возвратившийся в 1520 г. из Рима и принадлежавший к наиболее рьяным представителям то более чистого, то более манерного итальянизма, был собственно скульптором. Его мраморная статуя в половину натуральной величины св. Левкадии над входной дверью церкви Кристо де ла Вега близ Толедо дышит чистой красотой Андреа Сансовино. Его работы на летнере в Толедо (1548) ушли в сторону микеланджеловской манеры более, чем соседние с ними произведения Вигарни. Спокойное лежачее изображение кардинала Тавера в Госпиталь-де-афуэра в Толедо величаво и эффектно возвышается над манерными, в разных позах, аллегорическими группами на углах памятника. Наконец, Берругете является блестящим резчиком по дереву и живописцем в манере *estofado*, в особенности во фрагментах запрестольного образа Сан Бенито в музее в Вальядолиде.

В бывшем королевстве Арагоне Хуан и Диего Морланес, отец с сыном, украсили после 1505 г. фасад Санта Энграсиа в Сарагоссе фигурами и группами, в чистых, благородных формах среди позднеготических обрамлений. Еще более зрелыми в том же направлении являются произведения Дамиана Формента (ум. в 1535 г.). Из них раскрашенные прежде алебастровые изображения из жизни Девы Марии на главном алтаре собора дель Пилар в Сарагоссе (1509 до 1515) задуманы еще в духе поздней готики, а рельефы Страстей Господних на главном алтаре собора в Гуэске (1520–1533), также выполненные из алебаstra и раскрашенные, представляют наиболее чистый и классический стиль ренессанса в испанской скульптуре.

В Севилье, Педро Миллан, упоминаемый уже в 1505 г., был последним представителем нидерландско-бургундского направления, как это показывают его полные жизни раскрашенные терракотовые статуи под куполом собора, его готически-привлекательные святые на портале и полная строгого величия Сеньора дель Пилар (Пиларская Мадонна) внутри собора. Педро Торриджано (1470–1522), соперник Микеланджело, с которым мы встретимся еще в Англии, также кончил жизнь в Севилье и оставил здесь знаменитую раскрашенную терракотовую статую коленопреклоненного св. Иеронима (в музее в Севилье), почти голого, с наслыханным знанием игры мускулов.

Наоборот, в Португалии культивировались тонкости раннего ренессанса, именно в той французской колонии скульпторов в Коимбре, главные мастера которой Николай «Францозе» и Хоайо де Руайо (Жан де Руан) украсили портал и кафедру церкви отлично исполненными и тонко задуманными скульптурами.

Во второй половине XVI века испанская скульптура, оставаясь на почве высокого ренессанса, стала готовиться к роли, указанной ей следующим столетием. Деревянная скульптура стала все больше выступать на первый план. Гаспар Бесерра (1520–1571) стоял в Кастилии во главе движения. В его главном произведении, запрестольном образе собора в Асторге (1558–1569), Юсти хвалит идеальную красоту, достоинство и удачный расчет на глаз зрителя. Его знаменитый раскрашенный рельеф с изображением св. Иеронима в Бургосском соборе борется еще, однако, с оковами микеланджеловской манеры. За Бесеррой следует Хуан де Хуни (ум. в 1577 г.), нидерландец по мнению Паломино, итальянец по Бермудезу, но во всяком случае из Рима, прибывший через Португалию в Испанию и здесь ставший главным представителем микеланджеловского маньеризма, проникнутого душевным подъемом. Вальядолид был главным полем его деятельности. Именно он, обыкновенно, сам раскрашивал свои лучшие деревянные группы. Его Снятие со Креста в соборе в Сеговии, Положение во Гроб с поразительно натуральным мертвым телом Христа в Музее и его захватывающе-патетическая Скорбящая Богоматерь в Нуэстра Сеньора де лас

Ангустиас в Вальядолиде обозначают важнейшие этапы его развития. Главный алтарь в Санта Мариа Антигуа показывает наружное и внутреннее оживление его фигур в полном расцвете. В Севилье в последней трети столетия Херонимо Гернандец, мастер св. Иеронима в соборе, и Гаспар Нуньес Дельгадо, автор знаменитого горельефа с изображением Иоанна Крестителя в Сан Клементе, были представителями позднеитальянского стиля, из которого в следующем столетии выросло национальное испанское искусство.



Рис. 93. Рельеф с изображением св. Иеронима

Испанская и португальская живопись XVI века

1. Королевская живопись Пиренеев

Испанская живопись XVI столетия, более совершенным знанием которой мы обязаны особенно Карлу Юсти, напрасно стремилась собственными силами избавиться от нидерландско-итальянского стиля, который, благодаря свежим притокам, получал все новую пищу. Все же и здесь итальянские произведения постепенно оставили в тени нидерландские.

Изабелла еще в 1498 г. назначила своим придворным живописцем нидерландца Хуана де Фландес, шестнадцать картин которого из жизни Христа на главном алтаре собора в Валенсии (1506–1512) имеют еще в достаточной степени старонидерландский вид. Хуан де Боргонья (ум. около 1533 г.), брат Фелипе Вигарни, был уже итальянизированным нидерландцем, а фрески его из Нового Завета в зале Капитула в Толедо напоминают флорентийскую школу Гирландайо. Более значительный по внутреннему содержанию Петер Кемпенер (1503–1580) из Брюсселя, прозванный андалузцами Педро Кампанья, также был

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



Рис. 94. «Христос среди учеников»

Филипп II призывал, однако, в Испанию главным образом итальянских живописцев. Великие мастера, вроде Тициана, присылали только свои картины. Федерико Цуккари (Цуккерио) из Урбино и Лука Камбиазо из Генуи приехали сами; лично прибыл также Пеллегрини Тибальди, девять лет работавший в Эскориале и в мадридском дворце. Испанцами были братья Бартоломмео и Винченцо Кардуччи (Кардучо) из Флоренции, из которых первый был (1560–1608) учеником Цуккари и вместе с Тибальди работал над манерными аллегорическими фресками библиотеки Эскориала. Доменикос Теотокопулос «el Greco», грек (около 1548–1614), в своих ранних венецианских произведениях является как ученик Тициана и Тинторетто, а в Толедо с 1575 г. он выработал тот новый «импрессионистский» стиль, который оказал влияние на развитие испанских живописцев XVII столетия. Поэтому далее мы найдем его во главе их.

Из местных испанских живописцев Фернандо Галлегос из Саламанки (ум. в 1550 г.) продолжал вплоть до половины столетия старонидерландский стиль, заметный в его вообще свободных и оживленных картинах, находящихся в соборах Саламанки и Заморы. Феррандо

Яньес де Альмедин, ученик Леонардо да Винчи в 1504–1505 гг. во Флоренции, выполнил вместе с Феррандо де Лланос шестнадцать картин в леонардовском стиле из жизни Девы Марии в главном алтаре собора в Валенсии. Затем следует живописец Алонсо Берругете, стремившийся в своих алтарных картинах в Коледжио де Сант-Яго в Саламанке отрешиться от влияния Микеланджело, насколько это для него было возможно. Моложе его был Луис де Варгас из Севильи (1502–1568), развившийся в Италии в последователя Рафаэля и Андреа дель Сарто. Его «Рождество Христово» (1555) выполнено еще в очень чистых формах, более манерно знаменитое «Моление патриархов Деве Марии» (1561) в Севильском соборе, но примечательно, что современники назвали эту картину за безупречный ракурс ноги Адама, казавшийся им самым важным в картине, просто «la gamba» (нога). Винсенте Хуан Масип, прозванный Хуан Хуанес (около 1507–1579), занимавший в Валенсии подобное же положение, как Варгас в Севилье, был еще моложе. Намеренный, притом несколько угловатый рафаэлизм его многочисленных картин, благодаря испанским типам и коричневатому основному тону, почти бессознательно переходит в нечто испанское. Его голова Христа с высоким лбом, большими скулами, полными губами и глубокими горящими глазами, задуманная для картин Тайной Вечери с бурными движениями апостолов (например, в музеях Мадрида и Валенсии), а затем также для отдельных погрудных изображений (Мадрид), есть все же самостоятельное художественное создание. Наконец, самый молодой из этих «романистов», Пабло де Сеспедес из Кордовы (1538–1618), долго живший в Риме, совершенно отрекся от своей испанской природы и обратился в подражателя «великой манеры» Микеланджело. Его Тайная Вечеря в музее в Севилье и Успение Богородицы в Мадридской Академии происходит из Кордовы. Обе картины кажутся нам, однако, холодными и пустыми.

Хуан Фернандес иль Наваррете из Логроньо (около 1526–1579), получивший по своему физическому недостатку — он был глухонемой — прозвище «el Mudo», среди италянизирующих испанцев XVII века представлял венецианское направление. Его «Крещение Господне» в Мадридском музее показывает кроме того, что он и в Риме примыкал к римлянам. Но после того как он был призван Филиппом II к украшению Эскориала алтарными образами, у него перед привезенными произведениями Тициана раскрылись глаза, и он постепенно дошел в своей работе до венецианской мягкости и яркости красок, которыми дышат его шесть парных изображений апостолов церкви Эскориала; оригинальный грек Доменико Теотокопули (около 1548–1614), действительно бывший учеником Тициана в Венеции, стал прокладывать затем в Испании, где он появился в 1575 г., такие новые пути, что мы должны причислить его к пионерам XVII столетия.

Два наиболее типичных испанских живописца XVI столетия, Моралес и Коэльо, представляют вместе с тем две главных области испанской живописи: аскетически-страждущий божественный образ и полную достоинства, жизни и свежести портретную живопись.

Луис Моралес, «el divino», происходил из Бадахоса, где он и умер в 1586 г. в глубокой старости. Его малопривлекательные, но полные глубокой душевной муки религиозные картины, писанные в переработанном старонидерландском предании, изображают предпочтительно Скорбящую Богоматерь и Христа в терновом венце. Удлиненные лица, тонкие члены, угловатые движения его фигур некрасивы, но частности, слезы, капли крови, проникают в сердце; общий светло-коричневатый тон его картин с темными тенями чисто испанский. В музеях Мадрида и Вены очень много его картин, они есть также в Лувре, в Эрмитаже и в Дрездене.

Алонсо Санхес Коэльо из Валенсии, умерший в 1593 г. в Мадриде в глубокой старости, взял себе за образец Антонио Моро. Его величаво и просто задуманные портреты принцев и принцесс, оживленные более с внешней стороны, чем внутренне, с отлично написанными богатыми платьями, принадлежат к лучшим для своего времени, если их рассматривать с некоторого расстояния; из этих портретов мадридский музей владеет восемью, брюссельский двумя. Его ученики, как Хуан Пантохо де ла Круз, стоят уже на переходе к XVII столетию.

2. Становление португальской живописи

История португальской живописи разъяснена со времени Рачинского Робинсоном, Васконселлосом и Юсти. При Эмануэле Великом и Иоанне III старопортугальская живопись продолжала двигаться по нидерландскому фарватеру. Фрей Карлос, автор серии картин из Нового Завета в лиссабонской галерее, был природным нидерландцем. Португальские живописцы, однако, учились также в Антверпене. Следует назвать одного из этих мастеров, мастера Эдуарда, ученика Квентина Массейса в 1504 г. Мастерам этого типа следует приписать некоторые картины лиссабонской галереи и Иоанновской церкви в Томаре. Сами португальцы приписывали раньше все лучшие картины этого века мастеру, которого они называли Граньо (Гран) Васко и ставили рядом с величайшими мастерами всего мира, «пример, быть может, единственный во всей истории искусств приурочения к одному полумифическому имени всего, что может быть самого разнородного», как я выразился однажды раньше. Уже Рачинский признал, что ему приписываются в лиссабонской галерее самые различные картины нидерландской манеры. Из предложенных им отличительных названий, вроде «мастера из Сетубала», «мастера церкви Богоматери» и т. д., Юсти удержал только название «мастера из Сайо Бенто», поражающего своими худощавыми, подвижными мужскими фигурами со впалыми щеками, глубоко сидящими глазами и острыми ястребиными носами. Из монастыря Сайо Бенто происходят также четыре его картины лиссабонской галереи. Он является мастером сильного по выражению Распятия в ризнице Санта Крус в Коимбре, а также половины большой серии картин из Нового Завета в монастырской церкви в Сетубале. Рядом с ним работает, как и он находившийся под влиянием нидерландцев, мастер, обозначивший себя на «Сошествии св. Духа» в «Санта-Крус» в Коимбре именем Веласко. Так как Васко является сокращением фамилии Веласко, а этот мастер является, действительно, самым выдающимся из всего ряда, то мы можем признать в нем первоначально Гран Васко. В лиссабонской галерее ему принадлежат еще восемь изображений из Жития Богородицы, шесть картин на сюжеты из Библии в Томаре, в Сетубале Благовещение, Рождество и Воскресение Христово. От типов его спутника из Сайо Бенто его фигуры отличаются сжатыми пропорциями и южными широкими головами с большими, широко расставленными глазами. Так называемый живописец из Вице, Васко Фернандес, является значительно более слабым; в тамошнем соборе сохраняются картины с его подписью, по-видимому фальшивой, на библейские сюжеты. В противоположность всем этим мастерам Васко Перейра является уже итальянизирующим португальским маньеристом второй половины XVI столетия. Достаточно св. Онуфрия 1538 г. дрезденской галереи, чтобы показать отсутствие в нем характерности. Португальская живопись уже изжила себя к тому времени, когда испанская начала развиваться так самостоятельно, что казалось, будто она стремится превзойти искусство всей Европы.

Английское искусство XVI века

Тенденции английского искусства

Окруженная морем Англия суровым трудом и кровавой борьбой достигла того мирового положения, которым она обязана своей необыкновенной силе воли, производительности и положению среди мирового океана. Упрямые и дальновидные государи, как Генрих VIII в первой половине столетия, а Елизавета во второй, содействовали подъему островного государства во всех видах торговли и обмена. Известно, что и английская поэзия елизаветинского века, выдавшего появление драм Шекспира, оказала мощное влияние на весь мир. Тем более удивителен факт, что та Англия, которой в средние

века в области изобразительных искусств принадлежала одна из руководящих ролей, теперь несмотря на все художественные предприятия Генриха VIII, в продолжение всего этого периода не может похвалиться почти никакими самостоятельными произведениями творчества и в сущности была предоставлена работам привезенных из-за моря итальянских, немецких и нидерландских художников. История английского искусства XVI века существует лишь до тех пор, пока в области архитектуры продолжает жить «перпендикулярный стиль» с его плоскими «арками Тюдоров», и пока английские сельские замки продолжают развиваться соответственно потребностям своих обитателей.

Английская архитектура XVI века

1. Введение

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

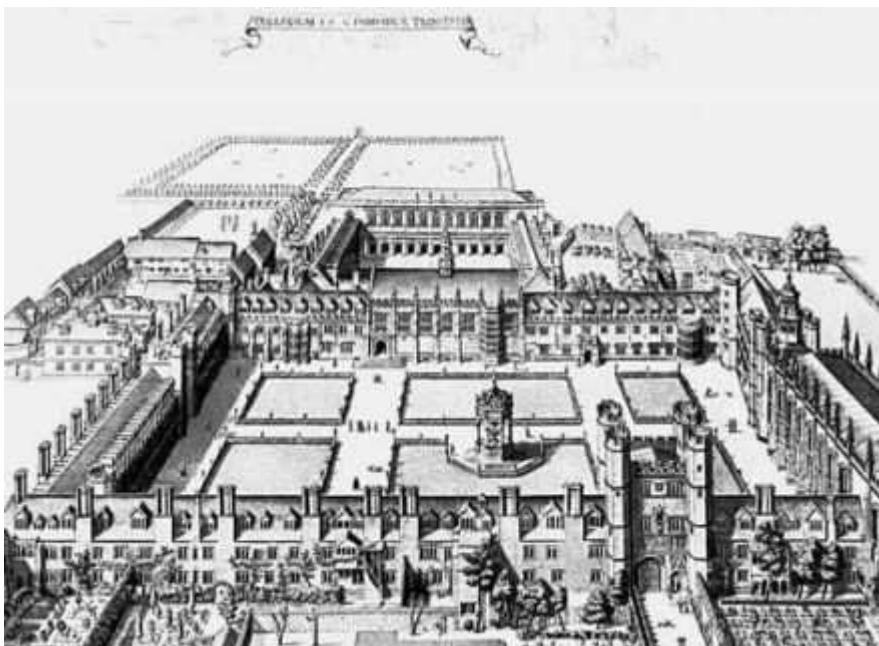


Рис. 95. Тринити-Колледж в Кембридже

Постепенные изменения стиля, приведшие в Англии к полнейшему итальянизму лишь после 1600 г., произошли здесь главным образом в жилых постройках знати. Уже кардинал Уольсей начал строить замки Уайтхолл (тогда еще Йорк-Хауз) и Хэмптон-Корт, типичные дворцы первой половины XVI века. После падения Уольсея оба были окончены Генрихом VIII, со своей стороны построившим Сен-Джемский дворец и Нонсач. От Нонсача ничего не сохранилось, от Уайтхолла кое-что; Сен-Джемский дворец уступил место новому зданию. Только широко раскинувшийся Хэмптон-Корт сохранился в своем строгом величии.

Английские дворцы и усадьбы в плане и способах стройки развивались в новые

образования сами из себя английскими руками, отвечая английским потребностям жизни. Это развитие, хорошо очерченное недавно Бломфильдом, является, быть может, единственной частицей собственно английской истории искусства XVI века. Прежние замки, укрепленные и припоровленные к неровностям почвы, уступили место замкам с обширными, замкнутыми со всех сторон четырехугольными дворами, затем, с ростом безопасности и увеличивающейся потребностью в свете и воздухе, эти дворы стали открываться с одной стороны так, что их план с выступом средних ворот принял форму буквы Е, а при повторении этого процесса с задней стороны — форму Н; прежняя средняя зала постепенно утратила свое значение жилого помещения, и вместе с лестницами, значительно измененными в деревянном стиле, стала передней; прежние залы заменены огромными, длинными «галереями», и в то же время отдельные комнаты, раньше сообщавшиеся только между собою, стали соединяться коридорами: все эти изменения можно особенно ясно проследить в Англии, где они своеобразно сложились. Строительную систему с замкнутыми четырехугольными дворами представляют в величественных размерах Нонсач и Хэмптон-Корт, а в меньших размерах и с более строгой и чистой отделкой усадьбы Лейер-Марней в Эссексе и Кёттон-Плейс (1521–1527). Для плана в виде Е в числе других типичны Чарльтон-Хауз в Вильтшире в его прежнем виде, Коршем-Корт около Бата и Норт-Миммс в Гертфордшире (около 1600 г.), а для формы в виде Н Шау-Хауз в Беркшире (1581) и Холланд-Хауз (1607) в Кенсингтоне. Лонгфорд-Касл около Солсбери (1580) высится на треугольном основании, которое, по-видимому, должно символизировать Троицу. Самый ранний пример большой галереи находился в Хэмптон-Корте; роскошная галерея его, оконченная в 1536 г., погибла при позднейшей перестройке. Такое вытянутое в длину помещение сохранилось, например, в Хардвик-Холле (1590–1597) около Мансфилда.

Старые планы этих и многих других замков находятся в музее Соны (Soane-Museum) в Лондоне. Так как некоторые из них восходят к Джону Торпе, архитектору елизаветинской эпохи, то предполагают, что ему можно приписать все большие английские дома того времени. Притом вообще достоверные в художественном смысле имена английских архитекторов этого времени крайне редки. Все же следует назвать архитектора позднего елизаветинского времени, Роберта Смитсона (ум. в 1614 г.), построившего Лонглет в Вильтшире (1567) и Воллатон около Ноттингема (1580). Первые мотивы украшений в стиле ренессанса некоторых из этих жилых построек церквей и капелл колледжей первой половины XVI столетия обязаны своим происхождением главным образом итальянским художникам, призванным в Англию Генрихом VIII. Мастера, как Пьетро Торреджани, Бенедетто Ровеццано (1474–1552) и Джованни да Майано принесли в Англию вместе с орнаментикой раннего ренессанса и терракотовую пластику, вследствие чего украшение кирпичных построек терракотовыми украшениями стало одним из первых дел английского раннего ренессанса. Эти терракотовые части с их итальянскими орнаментами чрезвычайно подходят к перпендикулярному стилю с его фронтонами и оконными косяками в неоконченном доме Мейр-Марней (1500–1525) в Эссексе и в красивом, впоследствии лишенном северного дворового флигеля Кёттон-Плейсе (1521–1527), прославленном Деллем в качестве представителя самого утонченного расцвета чисто английского искусства того времени. Терракоты Джованни да Майано на кирпичном Хэмптон-Корте (1515) кажутся менее подходящими. Терракотовый герб Иольсея, помещенный над входом во двор с часами, украшенный обнаженными «putti» и коринфскими полуколоннами, вместе с соседними терракотовыми рельефными бюстами римских императоров в медальонах в виде венков принадлежат к наиболее ранним работам чистого ренессанса в Англии. В церквях и капеллах, однако, самые утонченные итальянские орнаменты очень слабо вяжутся с формами перпендикулярной поздней готики, что ясно заметно в капелле Солсбери (1520), Крист-Чёрча в Гемпшире, в надгробной капелле епископов Фокса и Гардинера (1528–1535) в Винчестерском соборе и в надгробной капелле епископа Веста (около 1533 г.) в соборе в Или.

К итальянскому влиянию присоединилось влияние Гольбейна, великого немецкого

мастера, проживавшего в Лондоне с короткими перерывами в 1526–1528 гг. и с 1532 по 1543 г. Обыкновенно утверждают, что Гольбейн оказал влияние на английскую архитектуру; но, кроме отличного по силе рисунка камина в Британском музее, нельзя указать других строительных проектов его руки.

За итальянцами и Гольбейном явились немцы и нидерландцы второй половины XVI столетия. Они принесли с собой свой напыщенный, переходящий в барокко высокий ренессанс. Они также не выступали в роли настоящих архитекторов, а ограничивались главным образом постановкой порталов, каминов и тому подобных украшенных частей; однако благодаря им английские замки стали постепенно украшаться внутри и снаружи пилястрами и полуколоннами античных орденов в произвольной переработке. Напыщенность этой архитектуры равняется напыщенности дошекспировской поэзии елизаветинского века. Она пришла извне, что показывают именно английские здания этого времени, так как доказано, что они возникли без чужеземной помощи, показывают просто украшенные и красивые по формам коллегияльные дома вроде Сен Джос-Колледжа в Оксфорде, простые, задуманные в хороших пропорциях усадьбы, например Нол (Knole) в Кенте с его более старыми частями, Литтлкот (1580) и Лайвден-Билдингс в Нортгемптоншире.

Относительно Бёрглей-Хауза, в котором ясно выступают формы ренессанса, известно, что он (после 1561 г.) был отделан немцами. Лонглет (после 1567 г.) обогащен уже тремя родами пилястров. Немецкими считаются также достаточно барочный средний выступ Лонгфорд-Касл и так называемая Porta Honoris в Оксфорде, раньше ошибочно приписанные некоему Теодору Гавеусу из Клеве. Самыми красивыми каминами этого скорее нидерландского, чем собственно немецкого стиля, обладает Ноль; Кобгэм в Кенте также обладает великолепным образчиком этого рода камина, очаг которого охвачен коринфскими колоннами с поясами, а над ним, по сторонам поля с гербом, стоят атланты и кариатиды. Этому немецкому влиянию пришел на смену классицизм Иниго Джонса (1572–1651), в котором средний англичанин видит триумф английской архитектуры, а люди, смотрящие глубже, сожалеют, что английская архитектура не продолжала самостоятельно развиваться на основе таких построек, как Кёттон-Плейс.

Английская скульптура XVI века

1. Развитие английской скульптуры

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

сожалению, не выполненный и после его смерти по приказанию Генриха VIII законченный для него.

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

Английская живопись XVI века

1. Основы английской живописи

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

Английская станковая живопись XVI века была еще менее самостоятельна. Перечислять имена второстепенных и третьестепенных итальянских живописцев, в течение первой его половины работавших в Англии, не входит в нашу задачу. Вальполь уже в XVIII веке сообщил почти все, что можно было сказать по этому поводу. Николс и Шарф в XIX

веке добавили очень немного. Следует особенно указать на ученика Гирландайо Тото (Антонио) дель Нунциата (род. в 1498 г.), игравшего известную роль при украшении прекраснейшего дворца Генриха VIII. Об английских «Sergeantpainters» (придворных живописцах) короля вроде Джона Броуна (ум. в 1532 г.) и Эндрю Райта (ум. в 1543 г.) мы знаем только их имена. Свет Ганса Гольбейна, единственного великого художника, посвятившего свои силы Англии в первой половине столетия, отодвинул в тень всех прочих живших там иностранных и местных живописцев. Он стал в Англии почти исключительно портретистом. Страна, становившаяся протестантской, не давала больше простора для религиозных изображений. В Англии, однако, не было недостатка в богатстве и в сознании собственного достоинства, которые всегда и везде порождали сильную портретную живопись.

Самым известным итальянским живописцем, посетившим Англию во второй половине XVI столетия, был Федерика Цуккари, в 1574 г. прибывший в Лондон, но скоро снова уехавший. Ему правильно приписывается портрет королевы Елизаветы в Хэмптон-Корте. Большинство его английских портретов находится в поместьях знати. Но теперь и английской портретной живописи завладели главным образом нидерландцы. После Гольбейна, о котором уже шла речь, приехал Антонио Моро, написавший портрет сэра Томаса Грешама Национальной портретной галереи (National portrait gallery), Маркус Герардс-старший из Брюгге (около 1530–1600), в 1571 г. ставший придворным живописцем Елизаветы, и его сын того же имени (1561–1635), которому принадлежат, вероятно, портреты королевы в Хэмптон-Корте и в Национальной галерее и достоверно принадлежат портреты Кемдена и Сесилия герцога Эксетерского, а также безжизненное изображение мирной конференции 1604 г. в том же собрании, Лукас де Геере (1534 до 1584), которого можно проследить там же, наконец Корнелис Кетель, живший с 1578 до 1581 г. в Лондоне, где лишь Национальная портретная галерея владеет характерным портретом его искусной работы.

Английским портретистом Эдуарда VI упоминается в 1551 г. Вильям Стритс, которому Вааген приписал портрет герцога Эссекского с подписью «Вильям Строт», — слабое подражание Гольбейну. Более ясными являются только некоторые английские миниатюристы, которых сэр Ричард Р. Хольмс подверг недавно обстоятельному исследованию. Утверждают, что уже Гольбейн писал миниатюры в виде маленьких самостоятельных картинок, хотя ему нельзя приписать ни одной из имеющихся вещей этого рода. При всем том Николай Гиллиард (1537–1619) определенно называет себя его учеником; весьма поучительно также, что Гиллиард в своих письменных заметках признает себя приверженцем живописи вроде «пленера», а именно: он рекомендует во избежание бесполезных теней писать лица только на открытом воздухе. Большинство его действительно светлых, лишенных теней, маленьких портретов, написанных на зеленом или синем фоне, находится в Виндзорском замке, в Вельбекском аббатстве и в Монтегю-Хаузе в Лондоне. Его ученик Исаак Оливер (1564–1617) пошел по его стопам. Из его портретов, хранящихся в тех же собраниях, портрет сэра Филиппа Сиднея в Виндзоре, изображенного во весь рост на фоне своего сада, отличается пронизательным выражением и тонкостью исполнения. История средневекового искусства называет обыкновенно миниатюрами картины рукописей; начиная уже с XVI столетия история искусства понимает под миниатюрами преимущественно небольшие портреты, написанные большей частью на слоновой кости или на металлических пластинках.

Скандинавское искусство XVI века

Искусство Скандинавского полуострова

Кальмарская уния была подавлена в стокгольмской резне (1520). Последнему королю

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

Скандинавская архитектура XVI века

1. Введение

Важнейшими датскими усадьбами второй трети XVI века с упомянутым уже национальным характером являются Наккебёлле, Гесселагергор и Рюгор на Фюнене, Эгесков, Борребю и Гиссельфельд в других местностях. Это суровые, окруженные водой кирпичные постройки наподобие замков, с многоугольными или круглыми угловыми башнями и башней с лестницей в середине противоположной стороны, с фронтонами по узким сторонам и с особенно характерным выступающим верхним полуэтажом, который в виде хода с бойницами тянется под крышей. Средневековые фризy с полуциркульными арками, разделяющие этажи, находятся в странном контрасте с украшениями в стиле ренессанса, которые постепенно являются и распространяются по фронтонам и порталам под каменными наличниками.

У Рюгора (1535) еще простой ступенчатый фронтон; у Гесселагергора (1538) закругленные фронтоны с расчленением в стиле ренессанса без частных в античном стиле; у Эгескова (1554) ступенчатый фронтон, ступени которого заполнены четвертями круга, и строгий коринфский портик в стиле ренессанса; Наккебёлле (1559) имеет уже фронтон с волютами, портал с фронтоном в чистом стиле ренессанса и камин, охваченный полуколоннами, ионическими вверху, а внизу суженными наподобие канделябров. Подобные же усадьбы в Схоонене, принадлежавшем тогда Дании, не имеют выступающего полуэтажа под крышей.

В последней трети столетия датские замки старинного типа стали мало-помалу превращаться в дворянские замки более свободных форм, над перестройкой которых или постройкой заново работали призванные из-за границы зодчие. Пути теперь стали указывать королевские замки. Ренессанс завладел отныне зданиями целиком, и вместе с итальянскими формами появилось также северное плетение из завитков и оковка. Важнейшим датским королевским замком этого типа является Кронборг около Гельсингёра. По типу сооружения, с фронтонами на крыше, угловыми башнями, бойничным ходом, он задуман еще в средневековом духе, но в его широких пропорциях, закругленных шлемах башенных шпилей, в его фронтонных окнах и крышах отражается нидерландский ренессанс.

В том же стиле с разнообразными частностями явился замок Валлё. Первым купольным зданием чистого высокого ренессанса с тяготением отдельных частей к центру была усадьба великого астронома Тихо де Браге Ураниеборг, к сожалению не сохранившаяся (1578–1581), строитель которой, антверпенец Ганс ван Стеенвинкель старший, ранее построил ратушу в Эмдене.

Шведский двор развил в течение XVI века еще более богатую деятельность, чем датский. Уже первый Густав Ваза приказал отстроить древние замки в Стокгольме, Свартсье и Кальмаре и начал постройку замков, служивших затем образцами, в Грипсгольме (1537), Вадстене (1545) и Упсале (1549). При Эрихе XIV (1560–1568), изучавшем Витрувия, и Иоганне III (1568–1592), которому приписывается изречение: «Строить это наша лучшая радость», постройки эти были закончены.

В Стокгольме и Упсале находим немецкого строителя Павла Шютца (ум. после 1570 г.); в Стокгольме и Кальмаре работают Якоб Рихтер из Фрейбурга (ум. в 1571 г.). Из трех братьев Пар, прибывших из Мекленбурга, старший, Иоганн Баптист Пар в 1578 г. возвратился обратно в Германию, между тем как архитектор Франциск умер в Упсале в 1580 г., а Доминик, работавший в Кальмаре, умер в Швеции в 1602 или 1603 г. Но главный строитель замков в Стокгольме и Свартсье, Виллем Бой (ум. в 1592 г.), был опять-таки нидерландцем, как и его современник Арендт де Руа, руководивший в 1566–1590 гг. постройкой замка в Вадстене.

Эти шведские замки XVI века имеют большей частью еще старый план. Флигеля, окружающие двор, обыкновенно отделяются угловыми башнями. Постепенно и здесь появляется большая правильность в расположении; на фронтонах, порталах, оконных наличниках и балюстрадах являются формы ренессанса. В дворцовой капелле в Стокгольме применены колонны в античном духе под готической стрельчатой аркой. Римские аркады, античные профили и закругленные фронтоны встречаются в суровом по-средневековому замке Грипсгольм с мощными башнями, отстроенном в неправильном по очертаниям плане. В здании сгоревшего в 1686 г. замка Сварсье круглый зал с куполом и круглый двор с аркадами были выполнены уже по идеям высокого ренессанса. Замок в Вадстене является первым дворцом в истинном стиле шведского ренессанса. Классическим духом проникнуты его дорический северный портал, два главных фронтона, причем западный со статуями в нишах между дорическими и ионическими пилястрами, оконченный лишь в 1630 г., принадлежит к самым роскошным для своего времени. Замок в Кальмаре был превращен упомянутыми уже братьями Пар во дворец в стиле ренессанса с прекрасными дорическими порталами во дворе. Из замков знати, большей частью тяжелых и простых, Тюннельсе, после перестройки в 1584 г., красуется своим богатым расчленением, великолепными фронтонами в стиле ренессанса и дорическим главным порталом.

Из стокгольмских церквей XVI столетия, сохраняющих еще средневековые план и здание с богатыми сетчатыми и звездчатыми сводами, капителями пилястров и фронтонами порталов, проникнутых формами ренессанса, следует отметить, кроме Риддаргольмской церкви, перестроенной в 1568–1575 гг. в трехнефную готическую церковь зального типа, церковь св. Иакова 1588 г. также трехнефную и зального типа, стройка которой была прервана в 1592 г. и закончена уже в XVII веке в новом стиле. Так, в связи с местными изменениями и с отсрочками во времени совершилась перемена в архитектуре к северу от Альп, всюду параллельными колеями. Скандинавский север следовал за Германией и Нидерландами только на расстоянии нескольких десятилетий.

Скандинавская скульптура XVI века

1. Развитие скульптуры Скандинавии

Мы не можем здесь возвращаться к резным деревянным алтарям Дании и Швеции, прослеженным уже вплоть до начала реформации, вместе с которой они исчезают. Должно сказать, однако, что датчане с некоторым правом называют датским мастером художника-резчика Клауса Берга, работавшего почти исключительно в Дании, резкий стиль которого, сказывающийся в женских головах с пышными локонами. Еще в 1530–1535 гг. он выполнил большой алтарь для церкви Богоматери в Оргусе, лишь отчасти могущий сойти за

собственноручную его работу.

После реформации на скандинавском севере была распространена еще декоративная пластика плит и более или менее монументальная надгробная скульптура. Большие художественные надгробные памятники, единственно интересные, изготавливались исключительно иностранными, большей частью нидерландскими художниками. Известно, что роскошный, украшенный кариатидами надгробный памятник короля Фридриха I в Шлезвигском соборе принадлежит к лучшим работам известного антверпенца Корнелиса Флориса. Из мастерской этого художника происходят, конечно, эффектные надгробные памятники Герлуфа Тролле и Бригитты Гьёэ в церкви в Герлуфсгольме, лежащие изображения которых не представляют, впрочем, настоящих портретов, и затем возникший между 1569 и 1579 гг. роскошный памятник Христиана III в соборе в Рёскильде, с балдахином на шести коринфских колоннах волнистого мрамора с белыми алебастровыми капителями. Шведские надгробные памятники того же времени в Упсальском соборе соперничают в роскоши с датскими. Надгробный памятник Густава Вазы, спокойно со своей длинной бородой лежащего между двумя своими супругами на плите саркофага, исполнен между 1560 и 1576 гг. Виллемом Боем из Антверпена. Менее удачно исполнен тем же мастером надгробный памятник в стенной нише Екатерины Ягеллонской (Catherina Jagellonica), первой супруги Иоанна III, богато украшенный бронзовой отделкой (после 1583 г.). Надгробный памятник самого Иоанна III, возникший между 1592 и 1596 гг. в Данциге, представляет длиннородого короля, лежа облокотившегося под богато украшенным балдахином в стиле ренессанса. Если все эти надгробные памятники датских и шведских государей и не относятся к истории скандинавского искусства в собственном смысле, то все же они показывают, каким путем международный художественный стиль распространялся на севере.

Скандинавская живопись XVI века

1. Живопись Дании и Швеции

В Дании и Швеции в XVI веке было достаточно фресковых росписей в городских и сельских церквях, но они были сплошь слишком ремесленны, чтобы интересовать нас здесь. «Художники-живописцы» Скандинавии также были исключительно иностранцы, кроме Андерса Ларссона в Стокгольме, известного только по имени. Уроженец Кёльна Якоб Бинк (около 1500–1569 гг.), начиная с сороковых годов, делил свои силы между двором герцога Альбрехта Прусского и короля Христиана III Датского. Выйдя из школы Дюрера, он сохранил, однако, в своем искусстве черты нидерландца, заметные в его многочисленных, редко вполне самостоятельных, гравюрах на меди не менее ясно, чем в его картинах. В Кенигсберге, по мнению Эренберга, он выдвинулся также в качестве резчика по дереву. Для Дании, оставляя в стороне его медали, он важен только как портретист. Лучше всего сохранились его портреты Иоганна Фриса (1550) в Гесселагергоре, Бригитты Гьёэ (1551) и Альбрехта Гьёэ (1556) в Фредериксборге. Они написаны на зеленом, синем или красном фонах и показывают в нем хорошего, хотя и не особенно талантливого портретиста. Мельхиор Лорх (Лорих; с 1527 до 1590 г. и позже), много путешествовавший художник, рисовавший в Константинополе султана, как уроженец Фленсбурга, по отношению к Дании занимает положение соотечественника. Придворным живописцем Фридриха II он стал в 1580 г. Как гравер на меди он принадлежит к последним из «немецких малых мастеров»; в Дании он, по-видимому, также работал главным образом как гравер на меди. Королевским придворным живописцем в Кронборге с 1578 г. был Ганс Книпер, уроженец Антверпена, оставивший в Дании стенные росписи, алтарные образы и портреты, но главным образом картоны для знаменитых тканых ковров с охотничьими сценами и картинами из жизни датских королей, теперь хранящиеся в национальных музеях Копенгагена и Стокгольма.

Богатые содержанием и очаровательные в задних планах и в околичностях, они обнаруживают в остальном холодные формы смешанного нидерландско-итальянского стиля этого времени. Портрет герцога Ульриха Мекленбургского работы Книпера в замке Розенборге — хорошее, но рядовое произведение. Наконец, следует назвать Тобиаса Гемперлина, уроженца Аугсбурга, уехавшего в 1575 г. вместе с Тихо Браге в Данию. На основании подписанного им портрета Андерса Зёренсена Веделя (1578) в Фредериксборге, Бекетт приписывает ему еще ряд других портретов. Он не был большим мастером, и, как все названные художники, содействовал пробуждению художественных интересов скандинавского севера.

Искусство XVI века на востоке европы. Восточная Европа

1. Искусство Восточной Европы

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

Венецианское владычество принесло островам Средиземного моря стиль венецианского ренессанса, что само собой понятно, но столь же понятно и то, что распространение турецких завоеваний и здесь готовило великолепие ренессанса внезапный конец: на о. Родосе уже в 1522 г., на Кипре в 1573 г. Мы не удивляемся поэтому, когда встречаем на о. Занте классический венецианский дворец XVI столетия с колоннами всех трех ордеров в стиле Якопо Сансовино, как он издан Стриговским в 1895 г., но мы зато находим понятным, что флигель в стиле ренессанса королевского дворца в Фамагусте на о. Кипре немедленно был разрушен турками и сохранился только в виде развалины, как его и издал Анляр.

На севере Европы мы встречаемся теперь в России с новым, невиданным раньше искусством, которое, как мы знаем, возникло из поверхностного слияния элементов итальянского раннего ренессанса со всеми византийскими и восточными влияниями, которые перекрещивались тогда на русской почве. Развитие этого русского национального искусства мы уже проследили вплоть до конца XVI столетия. Ближайшие подробности можно найти в большом труде Сулова. Образцом русского искусства середины XVI века будет всегда считаться упомянутый уже, единственный по своей фантастичности собор Василия Блаженного в Москве. С каким трудом тогда рустика и окна ренессанса соединялись с древнерусским дворцовым стилем, показывает так называемый «дворец бояр

Романовых» в Москве. Образчиком же русского творчества в конце столетия является возвышающаяся на высоте Кремля, законченная около 1600 г. и увенчанная вызолоченной луковицей огромная колокольня Ивана Великого, в стройном здании которой лишь кое-где робко проглядывают элементы ренессанса.

Венгрия, как мы уже видели, раньше всех других стран на севере от Альп раскрыла свои ворота итальянскому ренессансу. Но именно здесь в XVI веке произошла полная неудача. Войны с турками не давали свободно вздохнуть Венгрии. Нечего было и думать о дальнейшем развитии на венгерской земле итальянского ренессанса, каким он является напоследок в надгробной капелле кардинала Фомы Вакоша (1506 до 1507) в Гранском соборе и в некоторых алтарях нежно-красного мрамора в капелле Тела Господня (Corpus Domini) собора в Фюнфкирхене и в приходской церкви в Будапеште того же времени внутри города.

Вместо Венгрии, как показал Соколовский и выяснил Лепший, представительницей нового мирового стиля в XVI веке стала Польша. С одной стороны, как мы видели, этот стиль явился в Кракове из Германии благодаря таким скульпторам, как Фейт Штосс и последователи Питера Фишера, таким живописцам, как Ганс Кульмбах и Ганс Дюрер, а с другой стороны — этот стиль уже в самом начале XVI века был введен здесь кратчайшим путем итальянскими художниками и получил быстрое распространение. Король Сигизмунд (1507–1548), воспитанием которого руководил гуманист Филиппо Буонакорси (Каллимах), уже в 1502 г. призвал в Краков флорентийского зодчего Франциска Итальянского (Franciscus Italus), а в 1509 г. Франческо делла Лора, оставившего больше результатов своей деятельности. Произведением Лора является прекрасный двор замка в стиле ренессанса, окруженный трехэтажной ионической колоннадой. Этот мастер умер в 1516 г. Его преемником был флорентинец Бартоломмео Береччи, умерший в Кракове в 1537 г. Лучшим произведением (1520–1530) Береччи является здесь надгробная капелла Сигизмунда, восхитительная постройка центрального типа, снаружи восьмиугольная, внутри круглая, покрытая легким куполом; она примыкает к южной стороне собора. Ее стены, оживляемые нишами с саркофагами и статуями, расчленены тонкими в стиле ренессанса коринфскими пилястрами: Джованни Чини из Сиены и Антонио да Фьезоле, ученик Андреа Сансовино, богатейшим образом украсили все здание орнаментами-гротесками в тосканском стиле XVI столетия.

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



Рис. 97. Падуанское «Санто».

Немецкие и итальянские мастера в Кракове оставили, однако, преемников и из среды поляков. Первым упоминается Габриэль Слонский (ум. в 1598 г.), ученик Антонио да Фьезоле. Его ученик Ян Михалович выполнил между 1572 и 1575 гг. чистый по стилю памятник епископа Феликса Падневского в соборе, а Петр Вадовский закончил в 1595 г. роскошный, но уже более слабый по исполнению памятник Спытка Иордана в церкви св. Екатерины в Кракове.

Наконец, на переходе к XVII столетию к упомянутой уже надгробной капелле в стиле ренессанса присоединилось и роскошное здание в римском иезуитском стиле, церковь ап. Петра, выстроенное Джан Мариа Бернандоне (ум. в 1605 г.) из Комо. Краковское искусство XVI века представляет поучительную картину постепенной победы итальянского ренессанса и начинающегося барокко над влиянием жившего здесь немецкого ренессанса.

2. Греческое искусство

Греческое искусство все же по-прежнему оставалось одним из самых выдающихся на территории Европы, отличительной особенностью его была религиозная направленность, греки продолжали и дальше изображать своих богов.

На ионическом храме Аполлона Дидимейского в Милете, постройка которого продолжалась в течение всей древней истории, в числе других украшений находится древнейший восточный мотив двух обращенных друг к другу крылатых грифов по сторонам канделябра. Принесенная в Рим эта композиция является во фризе храма Антонина и Фаустины. В эпоху ренессанса она снова появляется на Лоджии дель Папа Федериги в Сиене; из Сиены упомянутый уже Джованни Чини перенес ее, как показал Соколовский, в Польшу и применил в надгробной капелле Сигизмунда в Кракове. Конечно, каждую

дорическую или ионическую капитель можно проследить в таких же и дальнейших странствованиях; но этот мотив, как более редкий, особенно ясно говорит нашему сознанию о его возникновении в глубокой древности Востока и его применении в виде эллинского, римского орнамента и, наконец, украшения ренессанса как в Италии, так и на севере. В своем странствовании с европейского и еще более дальнейшего берега юго-востока к берегам запада язык искусства, ставший в Элладе классическим, после того как Италия пробудилась в XV и XVI столетиях от долгого сна, пошел окольными путями, занесшими его на крайний север, и обратными путями снова был возвращен востоку.

Язык греческих форм завершил в течение XVI века свое победное шествие по всему европейскому миру, прерванное великим средневековым движением в искусстве, и подвергся многочисленным изменениям. Исходным пунктом его была теперь Италия. Под видом ренессанса, слившись с новым, непосредственным воззрением на природу, античное искусство стало итальянским; это итальянское искусство потому и увлекло за собой всю Европу, что соединило собственное великое воззрение на природу с античным языком форм. В начале XVI века его поток кое-где еще задерживали могучие массы коренных, выросших из средневековья художественных направлений, стремившихся взять от него и бравших только то, что им подходило. Но к концу XVI века все эти отдельные стремления исчезли, по крайней мере на первый взгляд. Итальянский ренессанс был признан повсюду единственно возможным новым направлением, хотя каждая страна и каждое десятилетие могли им воспользоваться лишь постольку, поскольку и как они его понимали.

Так же была прочна эта победа и в области архитектуры и орнаментальных форм. Даже завиток, мореск и оковка не дали главному течению другого направления. Античные формы, хотя бы и в барочной переработке, все время всплывали наверх. Но в области изобразительных искусств, жизненные источники которых иссякают без постоянно возобновляемого соприкосновения с природой, кое-где, в особенности в германских Нидерландах, шевелились уже зародыши нового правдивого искусства, которое с силой победоносного национального чувства противопоставило себя быстро вырождавшимся под чужими небесами итальянским формам.

К концу XVI века ни у одного европейского народа искусство не осталось совершенно незатронутым итальянизмом; в конце концов это было даже счастье, что итальянское искусство было достаточно разносторонне для того, чтобы дать точки соприкосновения различным направлениям. Некоторые народы, не смогишие самостоятельно оживить формы изысканной красоты Рима, были в состоянии, однако, без затруднений переработать свежий язык красок Венеции, так как и самая манера широкого письма, техника которого станет в XVII столетии в различных странах носительницей новой, правдиво передающей жизнь национальной живописи, уж в XVI веке вышла в Венеции из искусных рук старика Тициана.

Во всяком случае остается фактом, что после древнегреческого и готического искусства никакое другое не оказало такого глубокого и прочного влияния на человечество, как искусство великих итальянцев XVI века.

Книга вторая ИСКУССТВО XVII СТОЛЕТИЯ

Итальянское искусство XVII столетия

Итальянское зодчество XVII столетия

1. 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, добивавшихся 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 делла Порта и Доменико Фонтана мы уже проследили. Внешняя грандиозность, страстное, изобилующее 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, подготавливающей стиль рококо.

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 суетливой 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 крыльями 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 начатом еще Мадерна, а законченном только Борромини, палаццо 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 палаццо 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

2. 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 Цампиери, прозванный Доменикино (1581–1641), в своей церкви Сант’Игнацио (с 1626 г.) еще довольно тесно примыкает к церкви Иисуса Виньолы, почти устраняя ее односторонность 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 Кортоне, 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 Кортоне (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 Кieza 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 абстидах по концам удлиненных 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 пьяцца 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 расчлененным окнами мезонина фризом под мощным венечным карнизом. Наоборот, Маттеи 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 дель Поццо из Триента (1642–1709), который, исходя из живописи с перспективной архитектурой, 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, удесятеряется. Из его алтарей, однако, наиболее известен алтарь Луиджи Гонзага в Сант’Игнацио и иезуита Лойолы в церкви Иисуса.

3. 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 разнужнее, 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. 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 вверх 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 рустик 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 разворачивается богатая жизнь пластики. В его палаццо Реццониго (1680) даже нижний этаж, облицованный в рустик, украшен колоннами дорического ордена.



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

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 стенных ниш, коринфских двойных колонн и стенных 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 рустики, 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 рустику

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 генуэзской 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.

Итальянское ваяние XVII столетия

1. 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 заледеневшей 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 покоя 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 произвольно переходил в более или менее высокопарный способ выражения нового стиля. И теперь искусство ваяния, сущность которого основывается на непосредственном наблюдении, всех дольше 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 ученика Бандинелли Джованни Бандини (около 1540–1600), Такка выполнил очень жизненных бронзовых рабов мавров; для Мадрида он исполнил известный конный памятник Филиппа IV, с лошадью, 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, предвозвещенный 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 крещенные ваятели, содействовавшие более достойной подготовке нового стиля.



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

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, облекающими 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. 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 развеяться одежды. Более сильным мастером был брюсселец Франческо Дюкенуа (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 Мариа 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.

2. 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 Мариа 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 тонкая отделка мрамора стремится превзойти природу нежными формами тела.

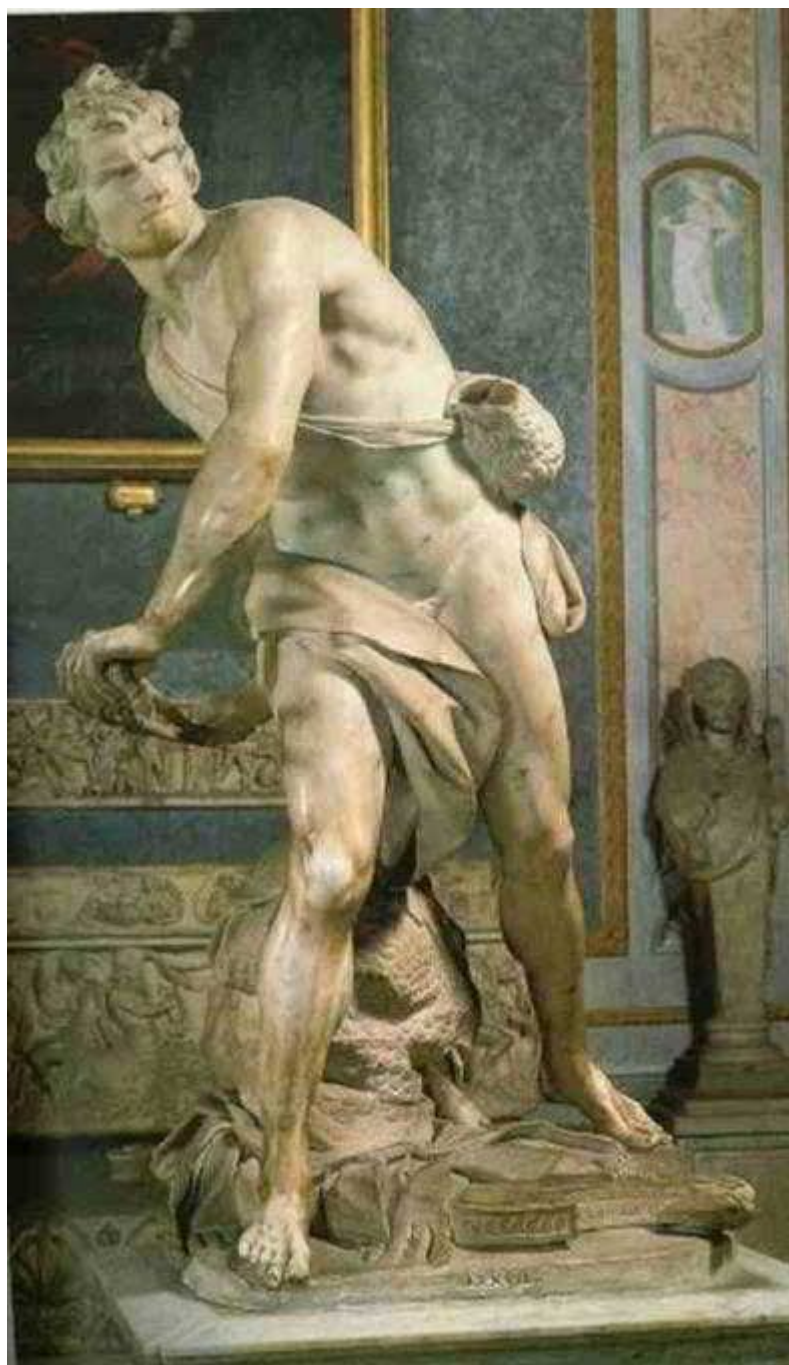


Рис. 104. Давид на вилле Боргезе в Риме работы Лоренцо Бернини.

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 копье 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 баркачча» на Испанской площади и его пышный водоем с тритонами на площади Барберини, ставший образцовым.

При Иннокентии X (1644–1655) Бернини временно 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 Дория 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 развевающемся 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 делла 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.

3. 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 Дюкенуа, 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 Баратта (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 Антонио Фанчелли (1619–1676), один из вернейших сотрудников Бернини в соборе св. Петра, Нил. Джованни Антонио Мари, сотрудник Бернини 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 делла 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 Мария 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 Атилы, 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 Франджипани 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 Дория-Памфили в Риме, в Сан Карло в Генуе и на его великолепных водоемах во дворе Дамазо в Ватикане.



Рис. 105. Лев I и Аттила. 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 Больджи, 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.

Итальянская живопись XVII столетия

1. Обзор особенностей итальянской живописи периода

Итальянская живопись в рассматриваемый период начинает терять свое исключительное положение в Европе по мере развити 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 создала свои истинные способности: точнее сказать, вовсе не создала в эклектически-академическом направлении школы Карраччи в Болонье, взявшей на себя руководящую роль, и лишь отчасти создала 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, Боскини, 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 (фриз), 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 Сампьери, 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). Лудовико 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 архитектоники 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 тердесеновый 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, Людовико 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 палаццо 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 Людовико. 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 прирожденного 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, Тице 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 Дория в Риме, где «Отдых во время бегства» и «Положение во гроб» написаны им собственноручно, судя по композиции, 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.

2. 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 Цампьери, 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 Цампьери, 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 форм 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 (Торлония), 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 стиля, 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 Караччи в Болонье. 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 Сартто того же собрания, пользуется уже академическими позами школы Карраччи.



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

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 плафоновые 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 считал 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 переливы 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.

3. 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 центром 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 Андже́ло 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 Эмпольи (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 Онъиссанти 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. Умелым, широко восприимчивым эклектиком обладала Феррара в лице Карло Бонони (1569–1632). Кремона славится приятной портретисткой Софонизбой Ангишоло (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.



Рис. 108. «Благовещение» Джентилески.

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.

4. 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 Джорджоне и Тинторетто. Что он пробыл короткое время в Риме учеником Кавальере д'Арпино, 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, тонушая 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. Короче 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. 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 аллегии 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.



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

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, поддавался 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 Кортон» 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» («венецианского 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 яркокрасочные 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.

5. Развитие реализма в неаполитанской живописи

В середине XVII века в неаполитанской живописи выделилось 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 Джузеппе 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 Ятиве, 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 «Тenebrosi», 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 созерцания, 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 «Концепсион» (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., Оццола 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 Гарджуло, по прозвищу Мико Спадаро (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.

6. 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, — Рим, 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 школы, 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 Креспи, Ло Спаньоло (1665–1747), почти один в Болонье пролагал особые, родственные натуралистам, пути. Прекрасно представляют его искусство «Семь Таинств» 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 Картона, 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 Кортона, чрезвычайно неровен в своих многочисленных, свободно задуманных станковых картинах, но в больших стенных 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.

Французское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Французское зодчество XVII столетия

1. 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 наличие 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.

Архитектура Франции

Изучение французского строительного искусства обязано своими успехами трудам Берти, Шуази, Давилера, Детальера, Дюссё, Гурлитта, Гильмара, Ланса, Лешевалье-Шевиньяна, Руйе и Дарселя, 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.

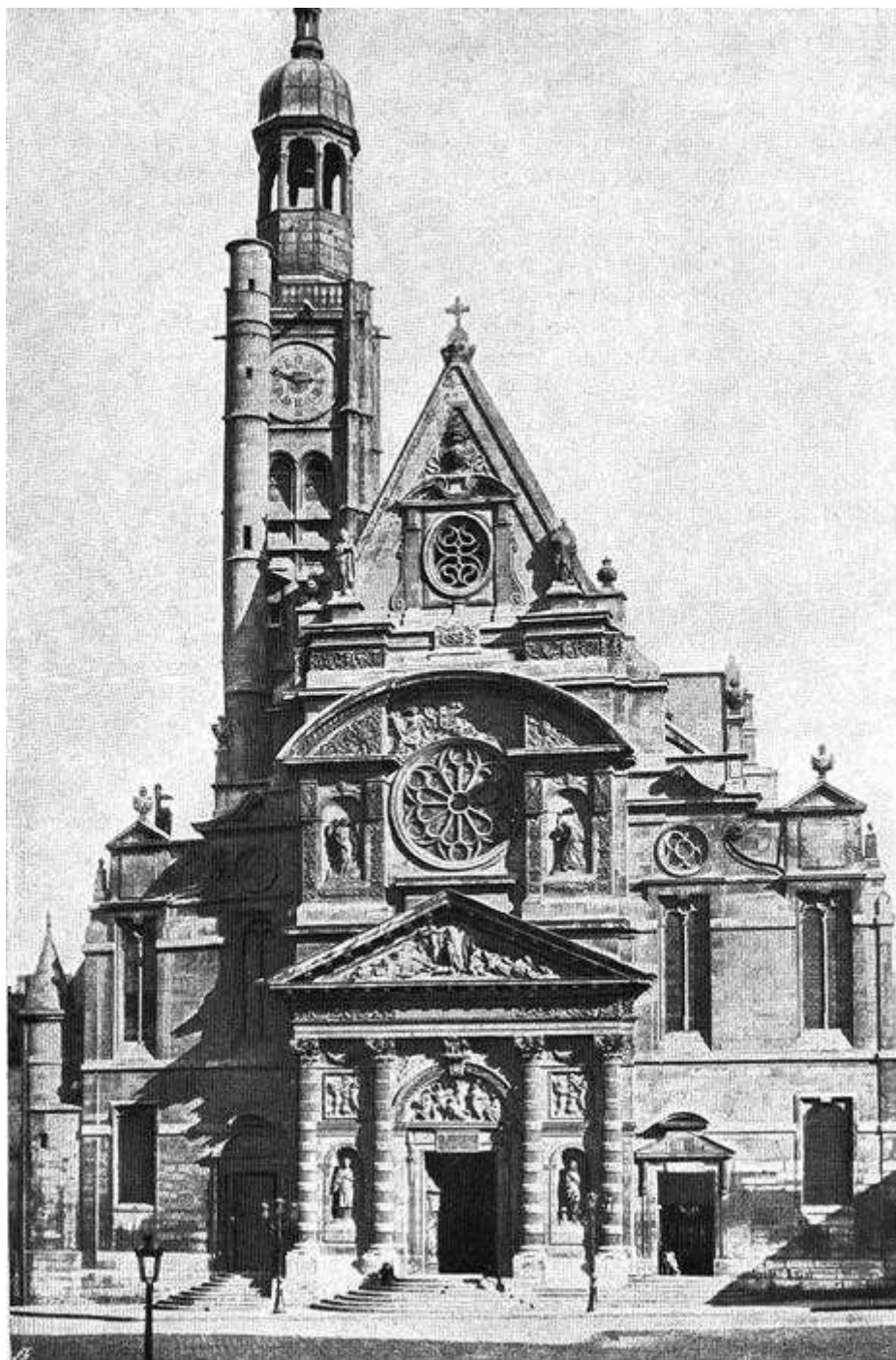


Рис. 110. Церковь Сен-Этьен на Горе в Париже. По фотографии Леви в Париже

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 рустику 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 Невере и является особенно блестящим в «алтарях и каминах» 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 завещанных 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.

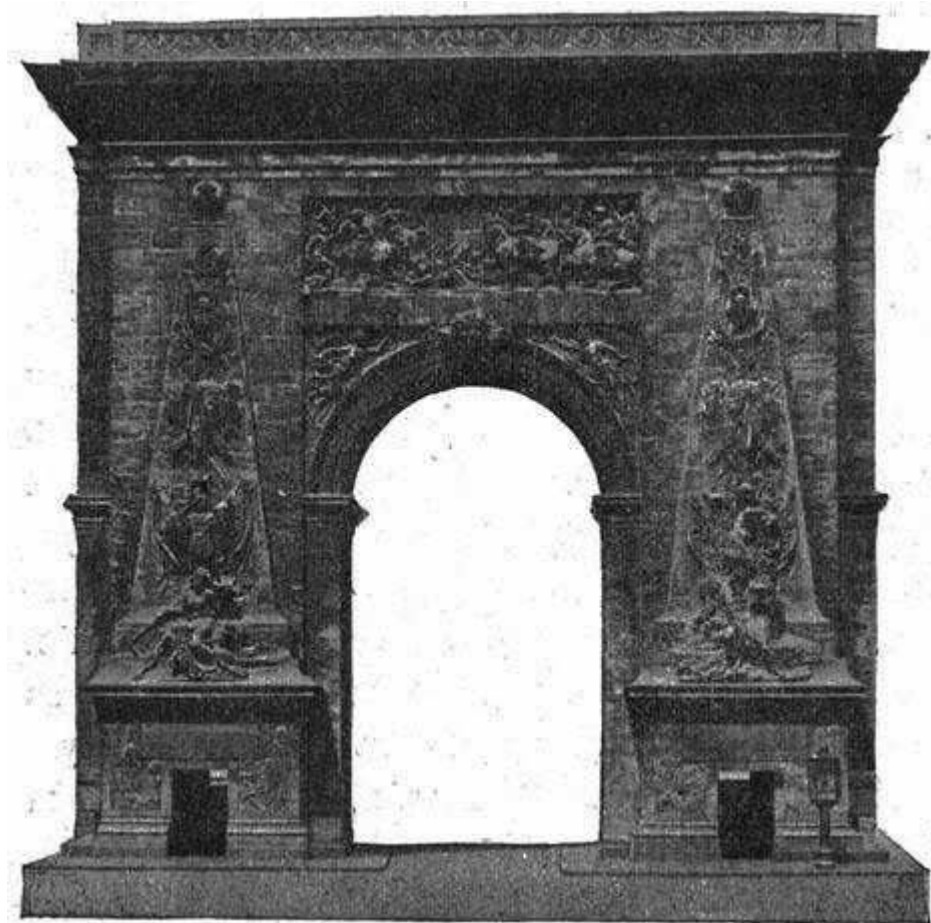


Рис. 111. Ворота Сен-Дени в Париже. по проекту Франсуа Блонделя. По фотографии Леви в Париже

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.

2. Архитекторы эпохи Людовика XIII

В эпоху Людовика XIII (1610–1643) во французской архитектуре имеет место переход от протестантских 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 гг. 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 нефа. 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.

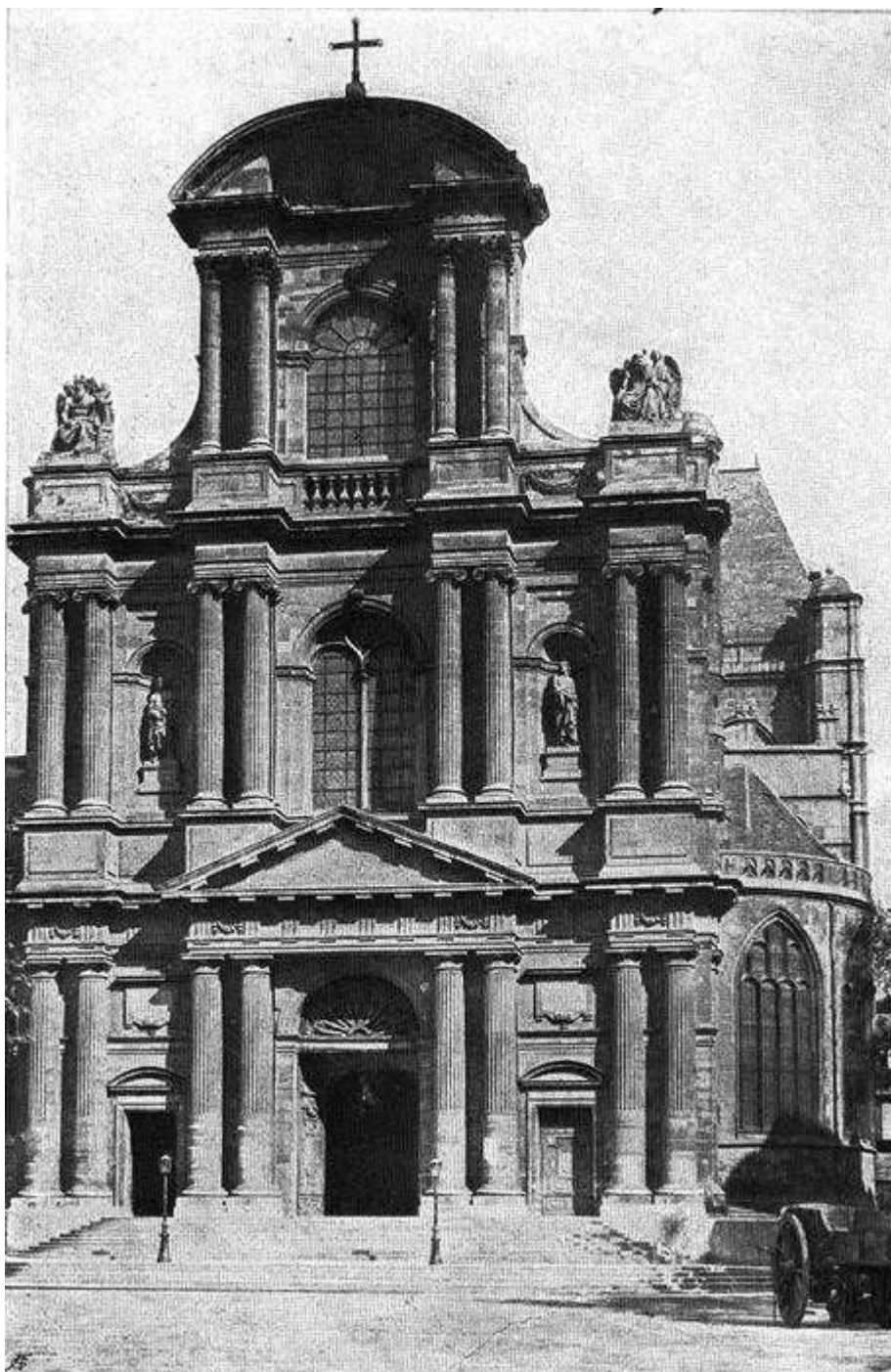


Рис. 112. Саломон де Бросс. Фасад церкви Сен-Жерве в Париже. По фотографии Леви в Париже

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 однефного, с коринфскими пилястрами, продольного корпуса Оратории 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 плодовитых и богатых фантазией зодчих своего 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.

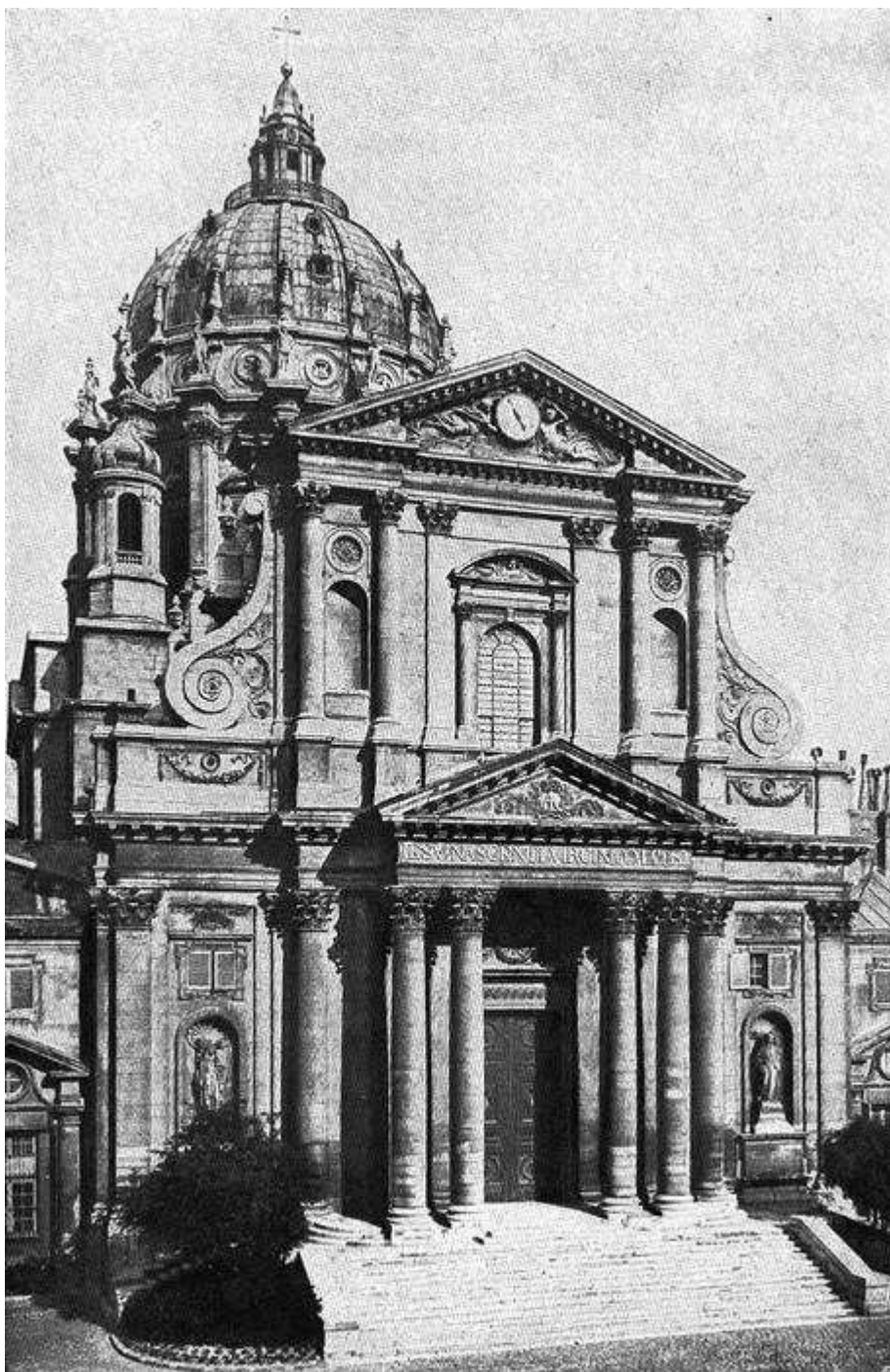


Рис. 113. Франсуа Мансар. Церковь Валь-де-Грас в Париже. По фотографии Леви в Париже

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 Лемюз (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: замечательна связь его отдельных частей, например выступающих террас боковых флигелей, с природой, его расчленение при посредстве высоких отдельных крыш и объединение 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.

3. 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 гравиров-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, особенно 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 обоих 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 семиколонных 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 античном 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 орденом. 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'Ардуэн 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'Ардуэн-Мансар еще ложноклассик, хотя в своих декорациях, выполненных совместно с Лебреном, он смягчил строгость своего стиля и Блонделя 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.

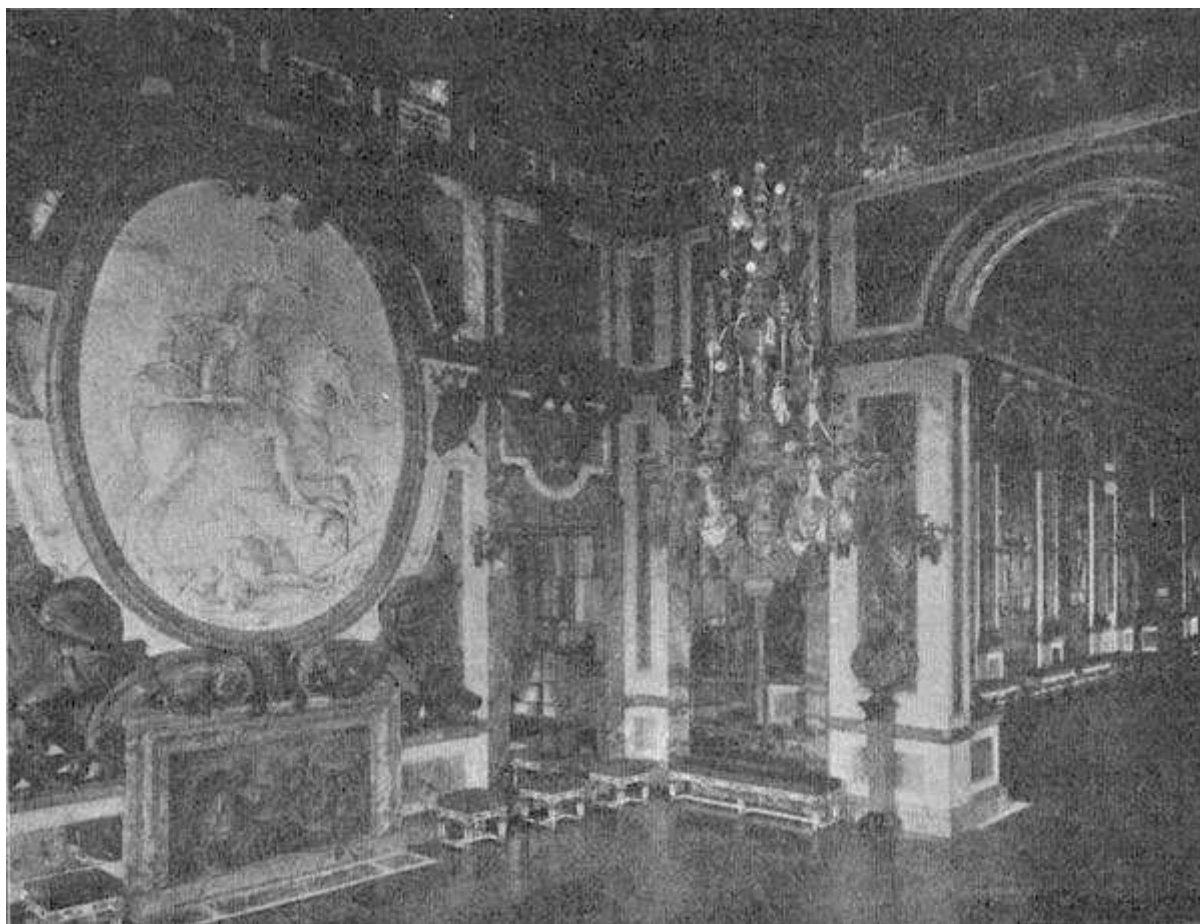


Рис. 115. Военная зала в Версале работы Жюль д'Ардуэна Мансара. По фотографии Леви в Париже

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 Лево 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 рустику, стену оранжереи.

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.

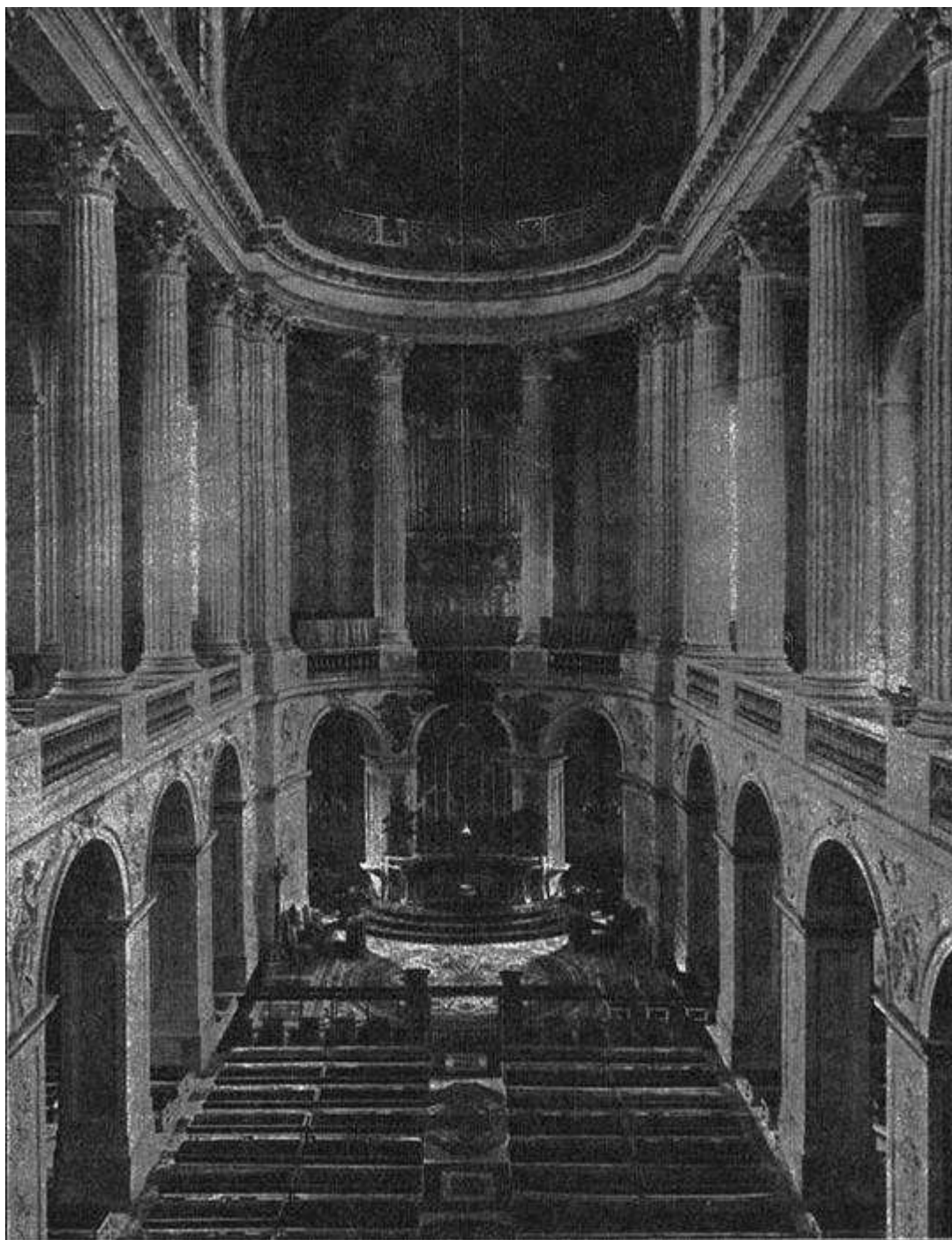


Рис. 116. Дворцовая капелла в Версале работы Жюль д'Ардуэна Мансара. По фотографии Леви в Париже

В Париже Жюль д'Ардуэн-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 самым 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 продолжаютсся 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 — галереей 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. 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.

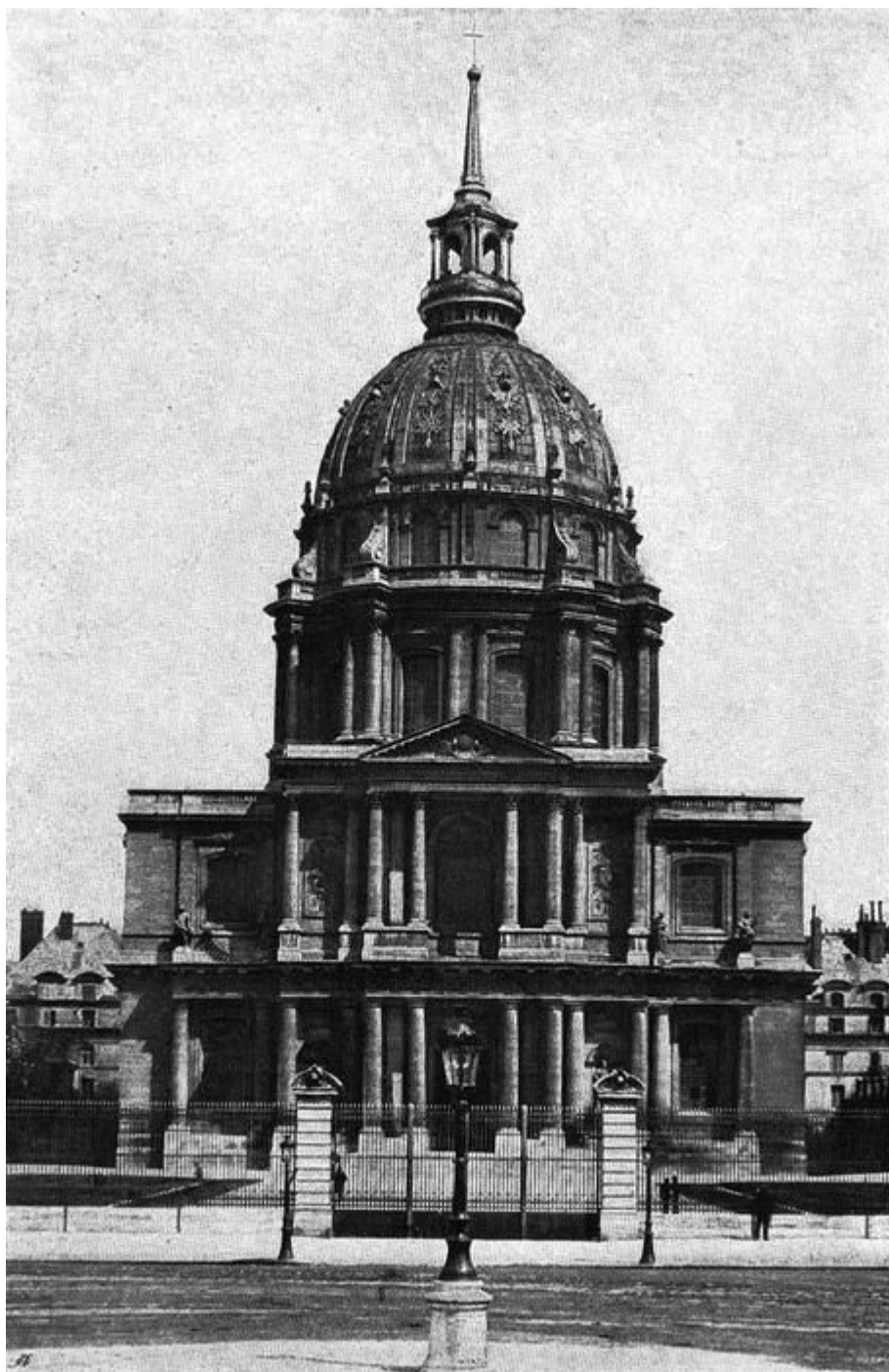


Рис. 117. Жюль д'Ардуэн Мансар. Церковь Инвалидов в Париже. По фотографии Леви в Париже

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, немыслимо 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.

Французское ваяние XVII столетия

1. 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, Дюссье и статей в «Archives de l'art francais») называет Бартоломэ (Бартелеми) 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 гг.), 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 натуры. 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 Берюль, коленопреклоненного перед аналоем, теперь хранящейся в капелле Коллеж де Жюльи.



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

фотографии А. Жиродона в Париже

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 герцогов 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 Во-ле-Виконт и в покоях Анны Австрийской в Лувре. Мяжки и приятны в целом, бледноваты в отдельных фигурах его женские аллегии 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 Ангье в своей мраморной статуе Амфитриты в Лувре, напоминающей Венеру, в изящной прелести которой так совершенно выражается французский гений.

Жилль 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.

2. 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 церквях. 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 Жирардон 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.

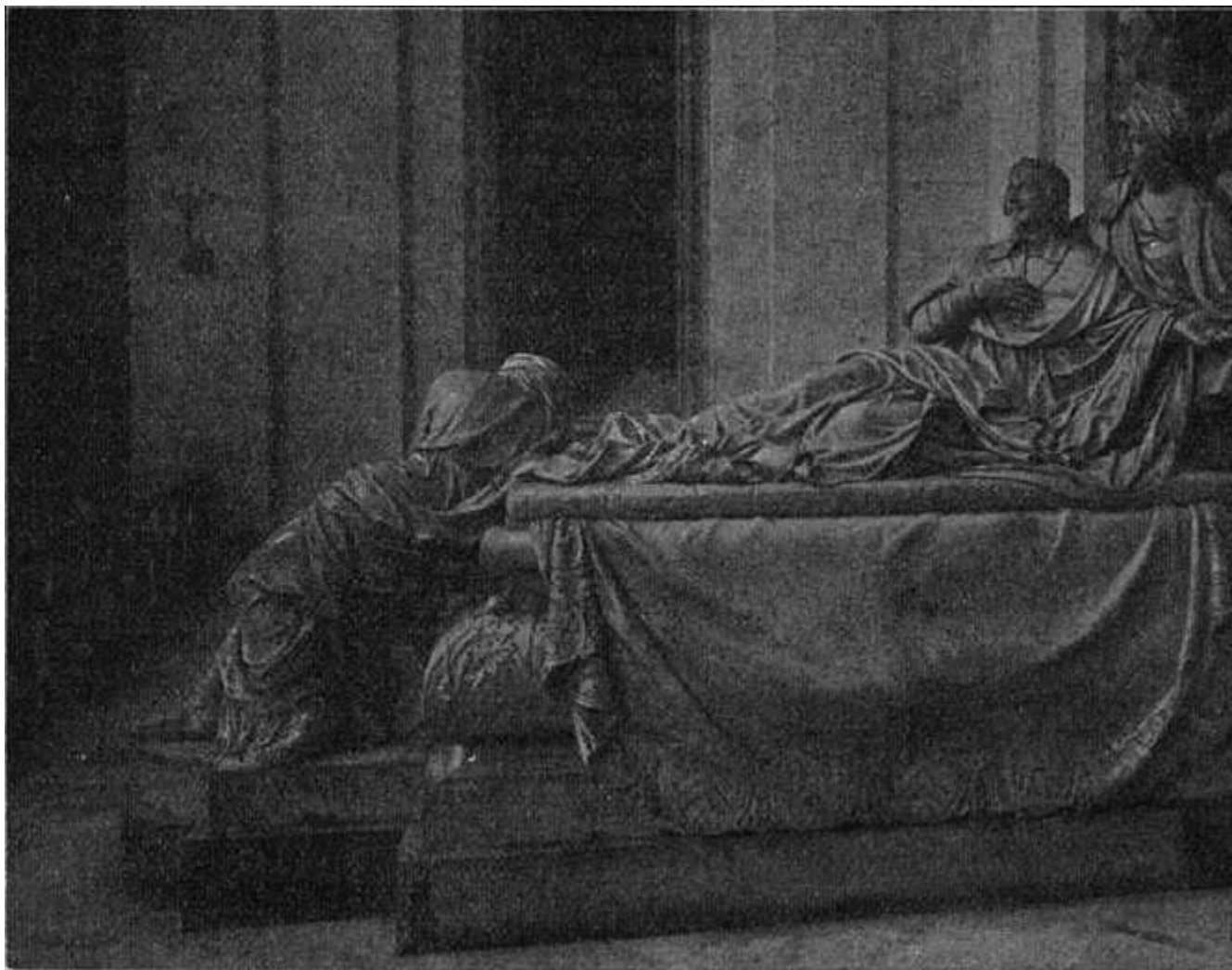


Рис. 119. Памятник Ришелье в Сорбонне работы Франсуа Жирардона. По фотографии А. Жиродона в Париже

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 тюильрийском 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 Куазево, 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. Куазево из черного и белого мрамора с бронзовыми дополнениями. На саркофаге (пустом) стоит на коленях мраморная фигура Мазарини с благодущными и выразительными чертами лица. За ней ангелочек держит римский дикторский пучок розг — символ его власти. На цоколе сидят холодные аллегорические фигуры добродетелей. Оригинально задуманный Куазево 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 Куазево, в Лувре. По фотографии А. Жиродона в Париже

В пределах стиля своей эпохи, никогда не достигавшей полной простоты, Куазево оставил во всяком случае нечто значительное, проникнутое французским духом.

Главные ученики Куазево, 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), проведший 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, сухощавая 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».

Французская живопись XVII столетия

3. 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 флорентинец 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 волнующихся 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.

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.

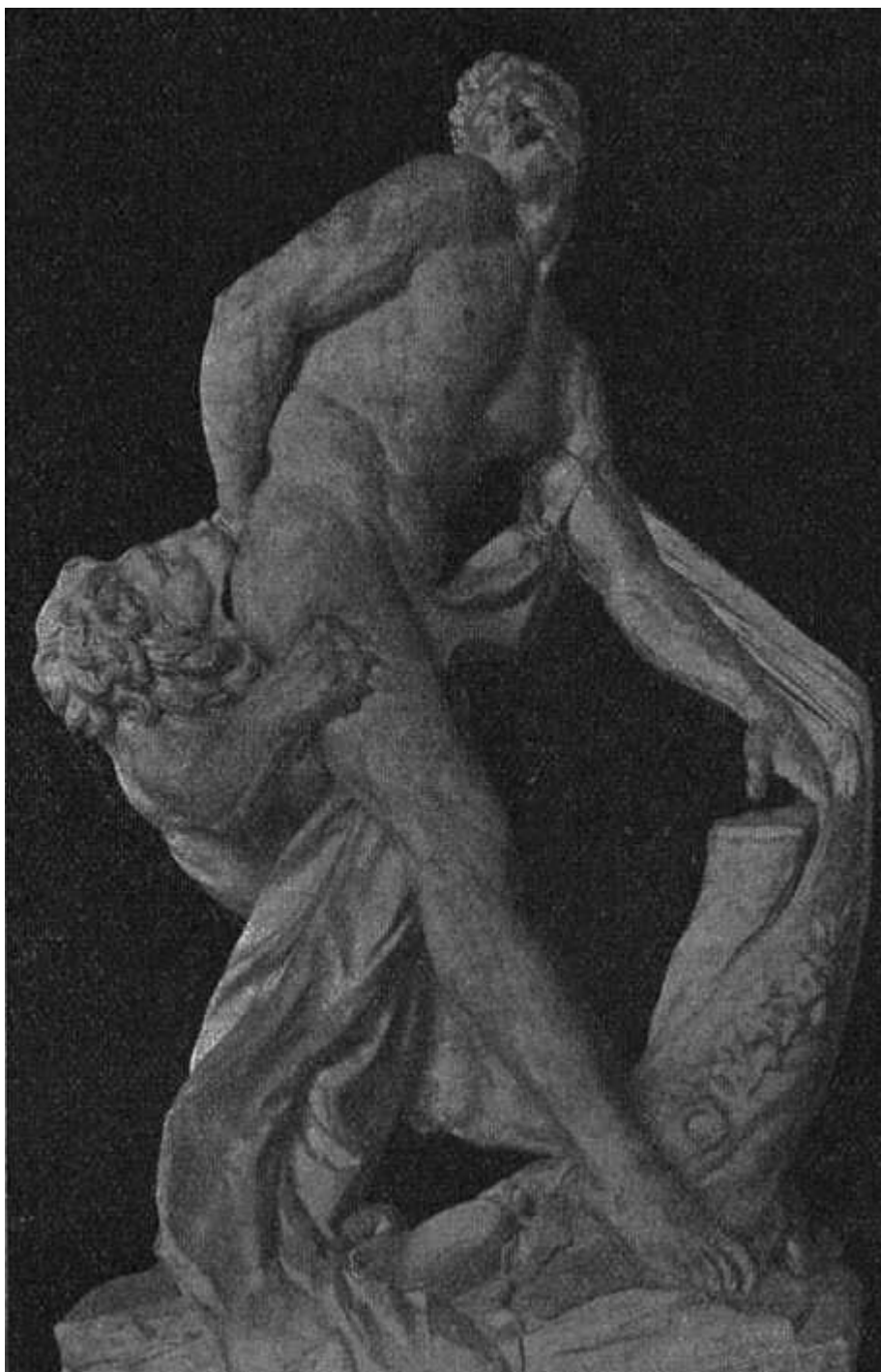


Рис. 123. Милон Кротонский. Мраморная группа Пьера Пюже в Лувре. По фотографии А. Жиродона в Париже

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 Марселя. 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.

Французская живопись XVII столетия

1. 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 ускоряло 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 Фелибена, де Пиля, д'Аржанвиля, Леписье, Мариетта, де Шенневьера, де Монтеглон, Дюссие и в более новых работах Блана, Берже, Мерсона, Лемонье, Марселя, Манца, Батиффоля, 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 стенных и плафонных изображений дошли до потомства хотя бы в черных репродукциях. Робер Дюмениль и Дюплесси 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 Пуальи (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 Шуппен (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, приглашались 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.

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 фотографиях. Их кисть сухая, общий тон серый, но играющий отдельными световыми пятнами. Только сто лет спустя Шарден направился по указанному ими пути.



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

Талантливее и самобытнее произведения из народной жизни лотарингца Жака Калло (1592–1635), которому посвятили хорошие работы Мом, Бушо, Вашон, 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, малоголовыми 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, родственник Калло и Ленеу, Абрагам Боссе (1605–1678), турецкий гравер (монография Валабрега), — живой изобразитель типов, костюмов и нравов высших сословий Франции, которым он преподносит правдивое, но далеко не угодливое 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 караваджевскими 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-Ипполита, прозванный в Риме, где он жил и умер, Джакомо Кортесе, или Боргоньоне (1621–1676), один из знаменитейших баталистов XVII столетия, также принадлежит к французско-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 пересадило итальянское искусство XVII столетия во Францию, куда вернулся в 1627 г. как «первый мастер» Людовика XIII, осыпанный почестями и заказами. Только по гравюрам его зятя 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.

2. 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. (вызвавшее 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 приспосабливает 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 настроения 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 Бушите, Джон Смит и Мария Грегем и, наконец, Денио и Адвиль, 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. 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 манны» и более позднее «Нахождение Моисея» в Лувре, раннее изображение «Семи святых даров» в Белвуар Кестл, «Парнас», выполненный в рафаэлевском духе, в Мадриде и по-александрійски прочувствованное «Преследование Сиринги Паном» в Дрездене.



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

Из картин, написанных Пуссеном 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 Пуссеном. Он разрабатывал мотивы албанских и сабинских гор в большие, резко стилизованные, идеальные ландшафты, типичные уже схемой своей «древесной листвы», иногда с грозowymi 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 (Дория, 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.

3. 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. ванные 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. 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.



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

Для пояснения своих произведений Клод составил «Liber Veritatis», собрание 200 слегка оттушеванных 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 Ланоз 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 1667 г.), его сын Пьер Антуан Патель (ум. в 1708 г.) и Этьен Аллегрен (1644 до 1736), искусные мастера, оставшиеся, однако, при внешнем подражании.

4. 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 «Тайная 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 Эташ 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, устраняя все излишнее. Но в его чисто парижских типах пробивается иногда галло-франкское подводное течение.

Известные его стенные и плафонные картины в Отеле Ламбер де Торины теперь находятся в Лувре. Шесть картин из жизни Амура обнаруживают еще юношеский, с заметным влиянием Вуэ, стиль художника. Плафонная картина с падением Фаэтона 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 Кортоны, 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 Торины; 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 зеркальной 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 «Достоправные 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, второе 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 милостивые мадонны славились под названием «миньярд». Нидерландское скрытое 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 Фелисьен (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.

5. 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'Аржанвилем, 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 Лебрёну, а первый к Миньяру. 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 Ледигьер, Людовика XIV (1701), Филиппа V Испанского (1702) и знаменитого проповедника Боссюэта в Лувре принадлежат к самым выдающимся произведениям эпохи.



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

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).

Испанское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Испанское зодчество XVII столетия

1. 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, закрепленной 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 сделалась 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 Хурригверы, чем у него самого) вернулся к сложности и перегруженности национального ювелирного стиля и даже перещеголял 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 обоих 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 антаблемента даже не выдаются над колоннами, выступающими на три четверти из стен, второй обладает уже выступающими антаблементами, раздвоенным арочным плоским фронтоном портала, 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 ордером, внутренность восемью 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 Капилла де ла Вирген дель Саграрио 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 валютами 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.

2. 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. Триглифы 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, постройки 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 четырех 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 Кресций (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 летящих 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, отдаленным от него восемью столбами с коринфскими пилястрами. Внешность, оживленная парными полуколоннами и пилястрами, выложенными плитами, с арочным

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.

Кресценцио и Карбонель были главными участниками постройки замка Буенретира, законченной в 1631 г. От него уцелело немного. Это здание, по-видимому, также отличалось достоинством языка форм.

A black and white photograph of the courtyard of the Palace of the Kings of Castile in Salamanca. The image shows a two-story building with a highly ornate facade. The upper floor features a series of arched windows, each with a decorative balcony. The lower floor has large, arched openings, some of which are filled with dark material, possibly shutters or screens. The building is surrounded by a low wall, and the courtyard floor is visible in the foreground. The architecture is characterized by its intricate carvings and classical motifs.

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

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 Овиедо, в приморских городах, как Валенсия и Барселона, развилось нечто вроде художественного стиля жилищ, однако, в сильнейшей зависимости от Италии. 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.

3. Стилъ висячих пластинок

Особым самобытным течением в испанском барокко является стилъ висячих пластинок — особенный способ украшения колонн, родственный мавританскому стилю. Данный стилъ 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 стилъ 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 стилъ 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 стилъ висячих пластинок. Вполне развитым является этот стилъ в церкви Магдалины Кано в Гранаде, благородной зальной и купольной церкви с боковыми капеллами. Наложенные 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.



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

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.

Испанское ваяние XVII столетия

1. 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 произвольно 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, предались 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 одежд) и «doradores» (золотильщики), довольно 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 сеvilских 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 одежд 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 Кристобала 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 исполинская 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 Гернандес, 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 облакал 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 Гернандес, или Фернандес (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 Диэго 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 черного 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 Вальядолида (около 1650–1700), родоначальник целой школы скульпторов, процветавшей в XVIII столетии при мадридской академии.

2. 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 нескладно, 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 коленопреклоненных каменных фигурах дон Переса де Гусман эль Буэно и его супруги в той же церкви в Сантипонсе. Они не сработаны 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 «Непорочно 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 человечно умел 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 «Сагратарио» 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. Магалина 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». 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.



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

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. Непокойные в движениях, с высокими лбами, идеальные типы его апостолов кажутся менее удачными, чем даже фигуры средневековых святых, более естественные и с большим внутренним движением. 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, экстагическая 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 сравниваемы с пылом св. Бруно.



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

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

Испанская живопись XVII столетия

1. 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 техникой испанской живописи XVII столетия особенную прелесть.

Старые сведения об испанской живописи таких авторов, как Пачеко, Паломино, Винсенцио Кардучо, Джузепе 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 Кловио 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 одежд 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. 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.



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

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

понимание 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.

2. 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 итальянизирующих 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 Кловиге» с лучезарным Иаковом на белом коне (1609) в соборе Сангра, яркий «Троицын день» в сангрском 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 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 «Торжестве 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 сеvilьской 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. 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.



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

Земляк и младший товарищ Кано по мастерской Кастильи, 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.

3. 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, изобилующий 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 тенями колорита и односторонне падающего света он постепенно перешел к тому спокойному, ясному, чистому распределению дневного света, мягко облекающего 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 натуры 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 сеvilьской 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. Остолбенение, 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.



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

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. Около 1635 г. возник портрет шута Пабильо 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.

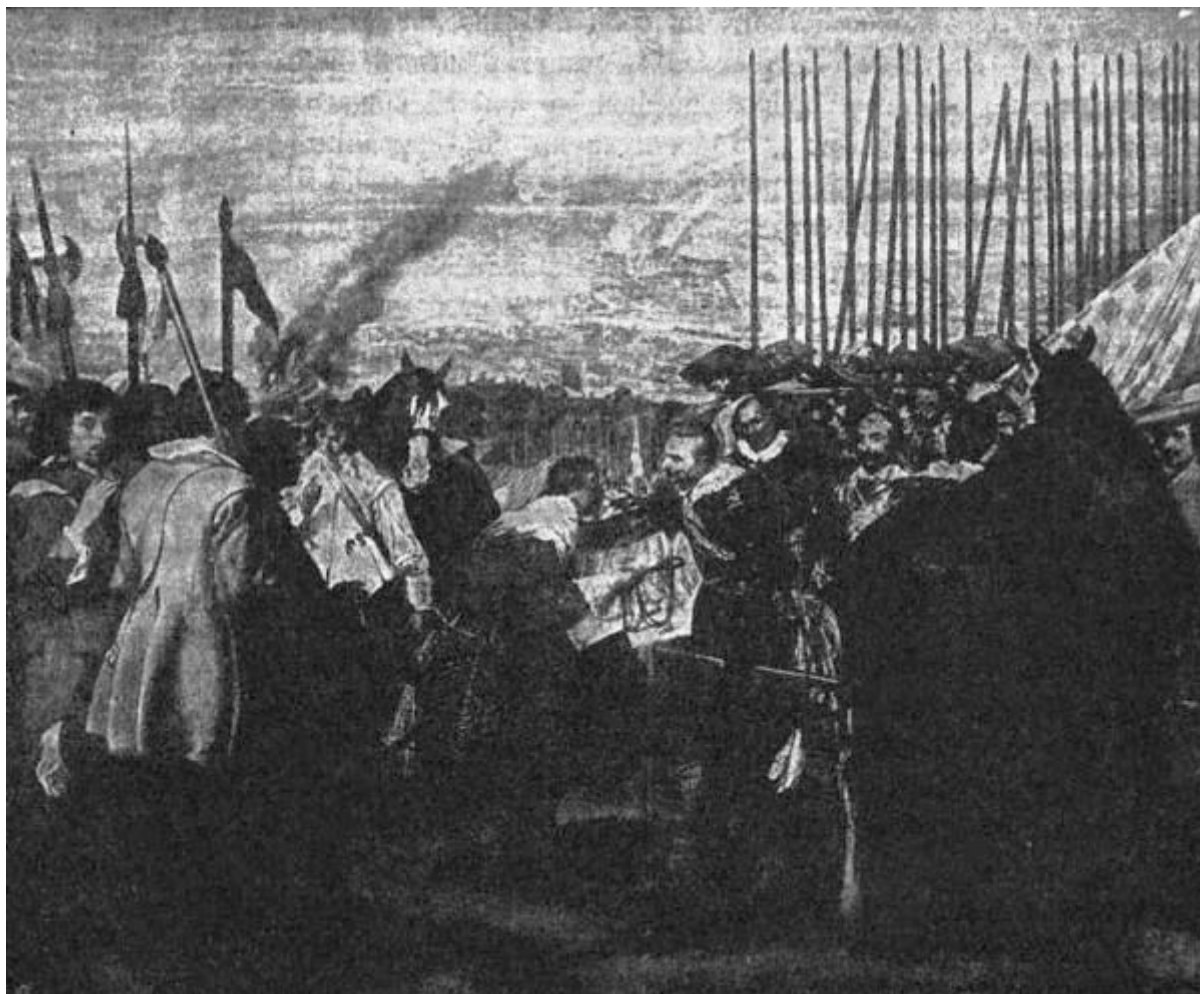


Рис. 138. «Сдача Бреды». Картина Веласкеса в Прадо, в Мадриде. По фотографии Ф. Ганфитенгля в Мюнхене

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.

4. 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 претворил 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 особым 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. Ганфштенгля 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). 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 Кория, бессмысленно скорчившийся на полу важный Перниа 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.



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

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 Николасито 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 «теологией» живописи, то мы можем ее назвать, согласно нашему словоупотреблению, «евангелием» ее.



***Рис. 142. «Менины». Картина Веласкеса в Прадо в Мадриде. По фотографии
Ф. Ганфишенгля 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 выходявший 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 мистерии 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, «Иеропто́м» (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 Кереди (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.

5. 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 frío*», «*calido*» и «*varogoso*», 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 францисканского 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 суховато 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 (Concepción) с шестью поклоняющимися 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 севильский собор. Целых 17 картин этой серии принадлежат к сокровищам севильского 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.

6. 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 Богородицы с младенцем Христом, раздающим хлеб, в пештской 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 раковиной» 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 мальчики, играющие в кости: девочка, считающая деньги, с мальчиком, присевшим на корточки 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 Кариаде в Севилье.

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, большею частью алтарные образы для мексиканских церквей, отмечены между годами 1603 и 1630, считается Балтазар Эхаве; за ним следовал Луис Хуарес. Эхаве пересадил, 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.

Бельгийское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVII столетия

1. 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 будущее 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 натуры, 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.

2. 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 делла 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; воздвигнутый 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 сверху 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).

Самая величественная церковь в стиле фламандского раннего барокко — это иезуитская церковь в Антверпене, построенная иезуитами Петером Гуйссенсом и Франсуа Агильоном между 1614 и 1621 гг. 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.



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

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 обитательнившимся Гансом ван Ксантеном (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 волут, 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'Анsvик 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.

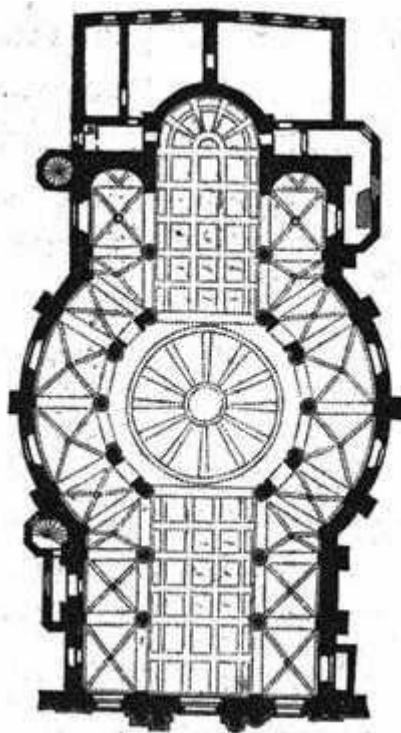


Рис. 145. План церкви Нотр-Дам-д'Анsvик Луки Федерба в Мехельне. По Гурлитту

3. 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 надстройки 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.

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 общич 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.

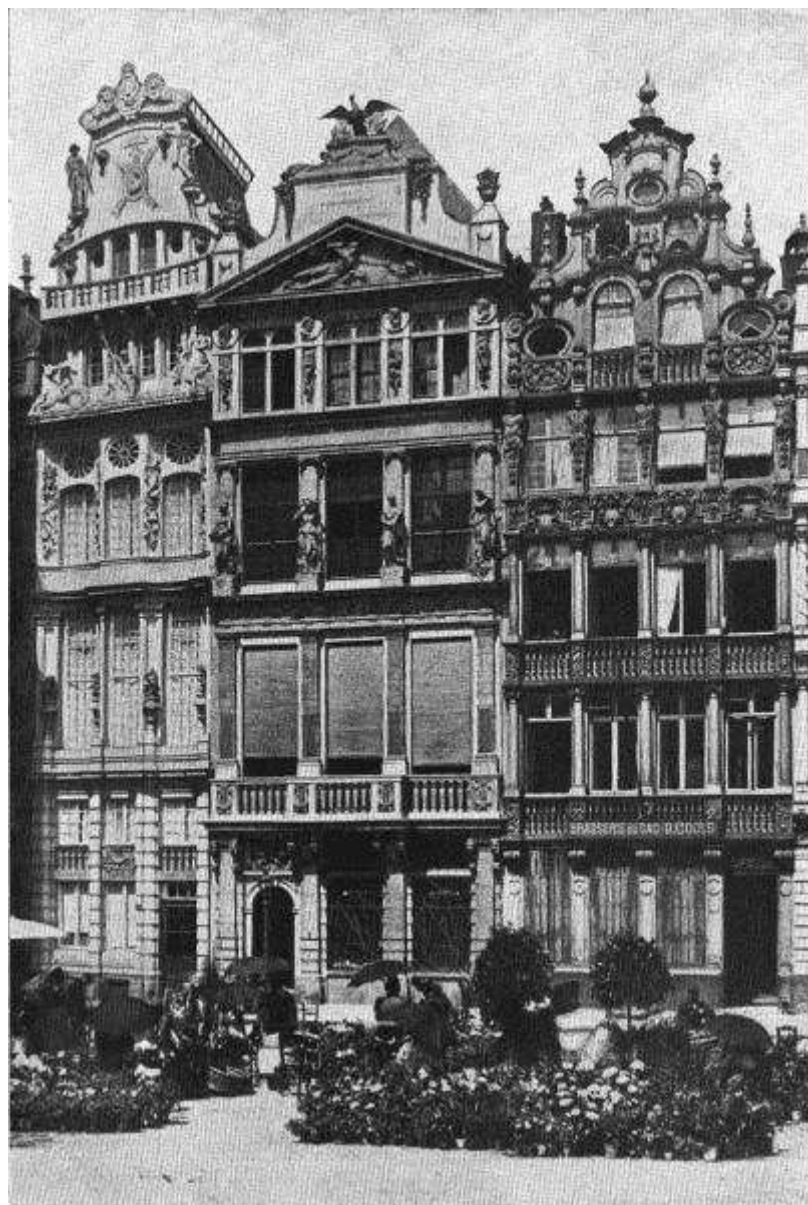


Рис. 146. Здание цехов в Брюсселе

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 кожевенного 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.

Бельгийское ваяние XVII столетия

1. 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 Дюкенуа, 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 церквях воздвигались гробницы знатных лиц, саркофаги которых, украшенные лежащими изображениями умерших, помещались иногда под великолепным балдахином 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 леттеры, 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 Нол (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 Квеллинуус (Квелин) Старший, родом валлонец, 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) Квеллинууса 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. 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.

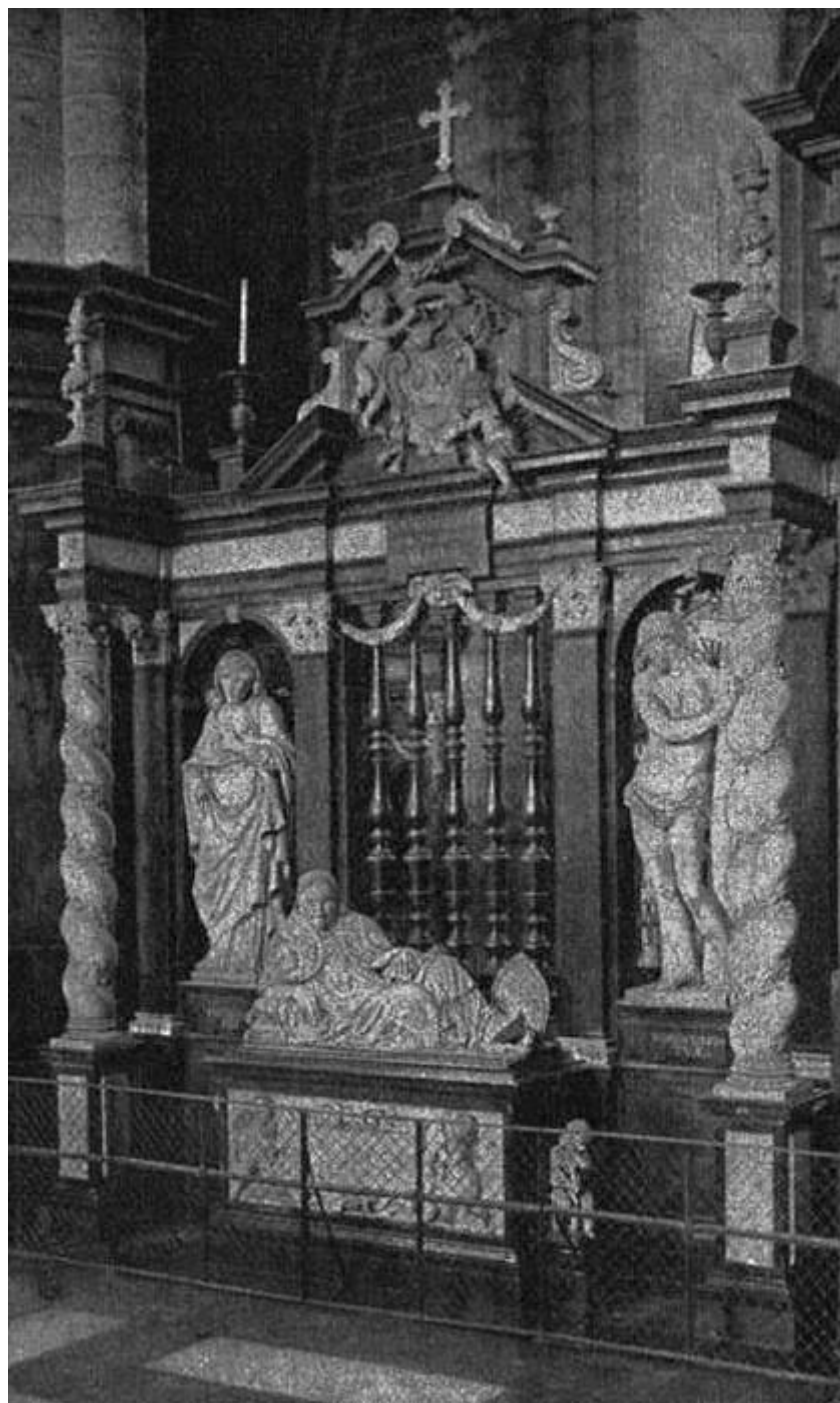


Рис. 147. Гробница епископа Антона Триеста работы Иеронима Дюкенуа. По фотографии изд. Зеемана в Лейпциге

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.

2. 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 Квеллинус 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 Габриэль 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 ваянию, 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 Фербругген 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 Фербругген (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 Фербруггена 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 Петера Фербруггена 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'Анsvик в Мехельне, напоминающей по своему общему плану церковь св. Гереона 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 исповедальню 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 Гамуара (1627–1707), с 1657 г. украшавший люттихские 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 эффектными 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.

1. 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, разворачивается 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 изобразимое, 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 стенной 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: Рубensoв, 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 Люттихе, 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 Питера 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 Жилиссом 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 палаццо 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 буро-зелено-серо-синей красе.

Влияние более старых картин Бриля сказывается на втором сыне Питера 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 выполненное «Грехопадение» гаагского музея, в котором Рубенс написал Адама и Еву, а Ян Брейгель ландшафт и животных. Его собственные, обильно уснащенные 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 наблюдаются 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 буроватой 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 развивает, 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 Неефс Старший (1578–1656), внутренние виды церквей которого можно найти в Дрездене, Мадриде, Париже и Петербурге.

2. 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 живописность 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. Обоженная 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 настроению, озаренной цветистыми красками тональной живописи.

Во главе новейшей литературы о Рубенсе стоит широко задуманный сборный труд Макса Роозеса: «Произведения Рубенса» («*Loeuvre 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. Трем 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 Кьеза 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 дебелый 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 определившимися 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.

3. 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 Рубенса. 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 копьем 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 внутреннего 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 бьющей 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.



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

Ясно, величаво, мощно выступают, наконец, портреты Рубенса этого пятилетия. Мастерское произведение его автопортрет в Уффици, великолепна его портретная группа «Четыре философа» в палаццо 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. 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 мастеров

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 палаццо 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.

4. 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 Боде 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 удлинненными 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.

5. 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 запрестольные 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 лилльском 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 Мультеруса 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. 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.



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

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 выигрывают 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 миловиднее 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 Киллигрю 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.

6. 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 Дипепбек (1596–1675), Корнелис Шут (1597–1655), Теодор ван Тульден (1606–1676), Эразмус Квеллинуус (1607–1678), брат великого ваятеля, и его внук Ян Эразмус Квеллинуус (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 натуры, 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 Иоде младший, и главным образом великий гравер светотени Ян Витдёк (род. 1604), — сумели наполнить свои листы рубенсовской силой и движением. Новая техника меццотинто (Schwarzkunst), придававшая шероховатую поверхность пластине посредством грабштиха, 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 Нуессен (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 изобразимое. 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. 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 пищат 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.



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

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 портрета 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, люттихская валлонская школа, исследованная Гельбиром, развивала римско-бельгийский стиль следовавшего французам пуссеновского направления. Во главе этой школы стоит Жерар Дюффе (1594–1660), изобретательный, с выложенной живописью академик, с которым всего лучше можно ознакомиться в Мюнхене. Ученик его ученика Бартоле Флемалля или Флемалья (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 достаточное 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.

7. 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 подвергся 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 Броувера 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 Броувером 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 наблюденных, 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 глубок и холоден 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 пятидесятих годов, например, его «Караульную» 1657 г. в Букингемском дворце. Наконец, после 1660 г. его кисть становится менее уверенной, колорит снова более бурым, сухим и мутным. Мюнхен владеет картиной, представляющей алхимика, с особенностями письма престарелого мастера 1680 г.

Из учеников Броувера выдается Иоос ван Кресбеек (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, итальянизирующее 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 Черквоции, 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.

8. 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 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 Вольтмана), 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 Брувера, 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 Спирикса (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), Буонавентура 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 натуры 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 Геом (1606–1684), переселившемуся в Антверпен и здесь воспитавшему своего сына, родившегося в Лейдене, Корнелиса де Геом (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.

Голландское искусство XVII столетия

Голландское зодчество XVII столетия

1. 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 гаагской 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 сверху 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 восьмиугольным 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 Энкгуизене 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 изборозженная, 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.

2. 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 устранин 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 издевается 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 художественные 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 верха́ми 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 плодовитый 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 главные 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 утрехтского уроженца Криспина ван дер Пассе, автора книги «*Officina arcularia*», вышедшей 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 «Триппенгюйс» 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. Аренд 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 Ноордеркерк 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 Энкгуизене, 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.

Голландское ваяние XVII столетия

1. Возникновение национального голландского ваяния

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 плашмя 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 тюрьмы. 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 эпигона.

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, коленопреклоненным на молитве, между женскими фигурами Мудрости и Постоянства. Памятник адмиралу Пьету 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 великолепная кафедра церкви Михаила в Цволле (1617–1622), исполненная немецким резчиком Адамом Штрасом из Вейльбурга; таково богатое сидение старой церкви в Вианене (1624), укрытое изящным и защитным навесом.

После этого незначителен 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) Дюкенуа, украсил в 1611–1613 гг. обильными, благородными фигурными орнаментами итальянизирующего стиля.

2. 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 изваяниями 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. Вся 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 фронте 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.

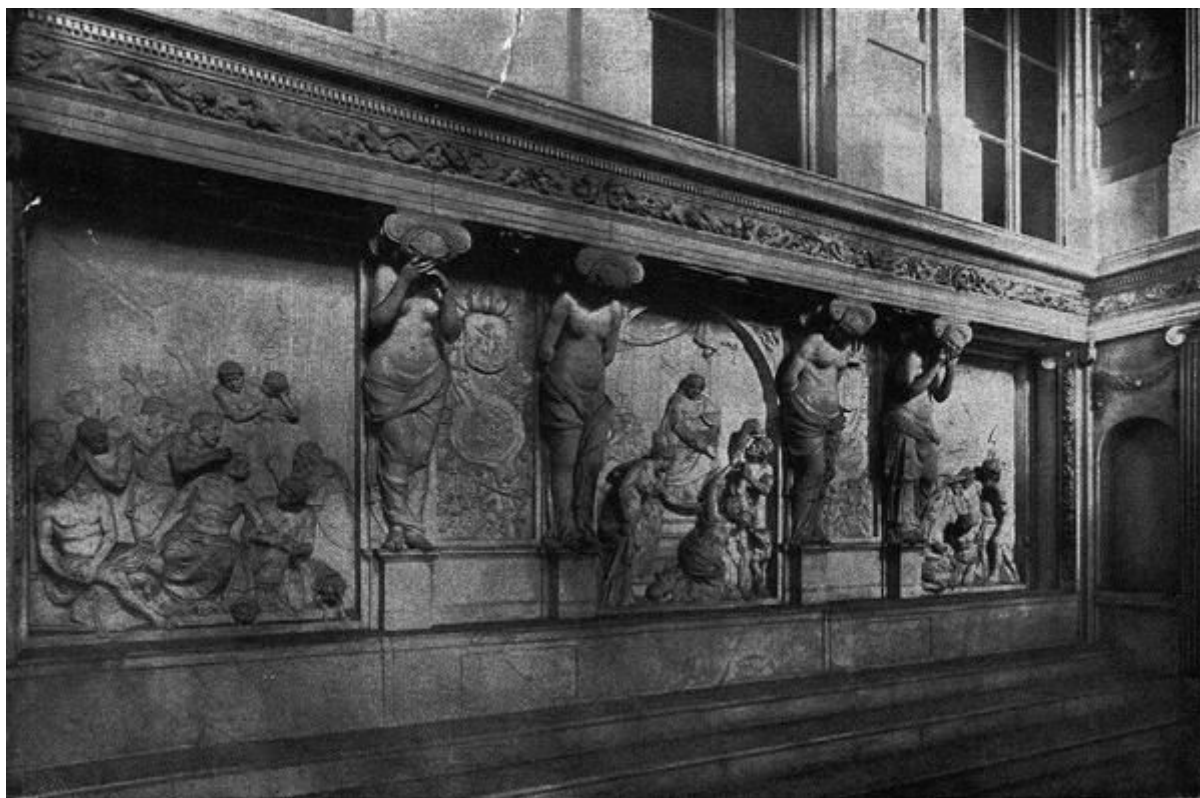


Рис. 160. Артус Квеллину-старший. Настенный рельеф в Амстердамской ратуше

Внутри ратуша бывшая зала суда, так называемая «Vierschaag», 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 Выше, 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 бургомистра, 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 Квеллинуса. По мнению Галланда, его надо приписать упомянутому Альберту Винкенбринку.

Замечательным портретным мастером Артус Квеллину-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 Квеллинуса ближе всех подходить к нему Ромбоут Вергюльст (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 Вергюльста принадлежит также довольно своеобразный надгробный памятник господину фон Инн и Книпгаузен в церкви в Митвольде (1664), представляющий еще живую вдову в полулежащей позе около распростертого на крышке саркофага покойного мужа. Эти мастерские произведения Вергюльста 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.

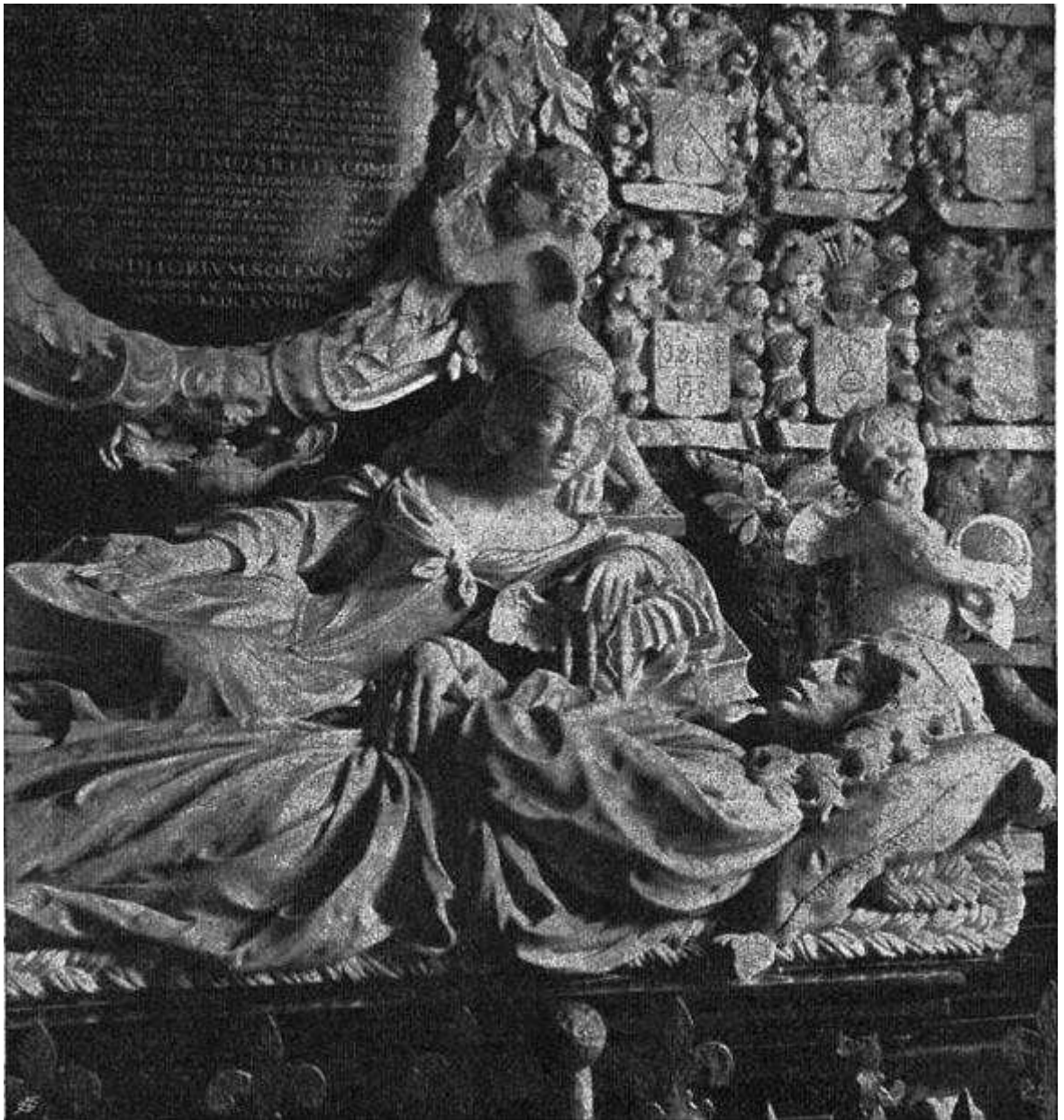


Рис. 161. Часть надгробного памятника Инн- и Книпгаузен работы Ромбоута Вергюльста в Митвольде

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 цоколем, представляющим морское сражение, надгробный памятник адмиралу де Витте в церкви Лаврентия в Роттердаме (1660) и пышный памятник адмиралу Якобу ван Вассенеру, работы Бартоломея Эггерса 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 Эггерса стоит уже на переходе к почти патетическому классицизму, водворившемуся в Голландии к концу столетия. Важный в своем роде рельеф Эггерса, 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.

Голландская живопись XVII столетия

1. 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 баручным 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 Ионг, 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, Бредиус и Гофстеде де Гроот. Более краткие общие очерки принадлежат Влоотену, 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 Вольмана «Истории живописи». Одновременно в том же смысле высказался Бредиус. 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 приурочить историю северонидерландской 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.

2. Утрехтская живопись

Утрехт занимает особое место в истории голландской живописи XVII века, будучи преимущественно католическим городом и соответственно находясь под сильным итальянским влиянием. Наиболее замечеными величинами в Утрехте были Абрахам Блумарт, Гиллис д'Ондекётер, Давидс де Геер.

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 натуры, 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 гаагской Аталанте (1626), уже не может вполне отрешиться от более свободной и мягкой манеры своих ушедших вперед земляков.

К главной группе его учеников, увлекавшихся в Риме Караваджо, кроме Хендрика Тербрюггена (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 «Гуис 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 аркадную 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 Кньюпфер (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 Вейцекер, 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 скомпонованные, 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 Вееникс (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, Кампаны 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 Бломарта стояли такие утрехтские мастера, как Паулюс Мореельзе (1571–1638), вышедший из школы Миревельта в Дельфте искусным портретистом и ставший близко к ученикам Бломарта караваджевского направления в своих жанровых, в натуральную величину, фигурах; еще дальше от Бломарта стоят выдающиеся живописцы животных и мертвой натуры, которых всего удобнее присоединить к утрехтским мастерам.

Знаменитый живописец мертвой природы Ян Вееникс (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 Геом (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 природу, такую сказочную и такую естественную в своей пышности. Он представлен во всех почти больших галереях, всего обильнее в дрезденской. Его сын Корнелис де Геом (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 миры.

3. Гаарлемская живопись: ранний период

Гаарлем был средоточием национального искусства Голландии XVII века. К этому времени история самобытных 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 выработке нового голландского уклада; гаарлемская ландшафтная живопись уже в XV столетии оплодотворила фламандское искусство, а в XVI столетии, овладев 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 караваджевской, 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 разгонистой 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 святотени Рубенса, которого в конце концов никто не избежал. Скупой, одухотворенный, подлинно импрессионистский поздний стиль мастера выступает с поразительной очевидностью в обеих его групповых картинах 1664 г., с портретами четырех регентов и четырех регентш богадельни.



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

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 Гейтгуйзена 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. 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 Гальсом 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 гг.), муж вышеупомянутой Юдифи Лейстер, но главным их представителем был Адриен ван Остаде (1610–1685), один из наиболее ценившихся в свое время мастеров и граверов. 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 светописью 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 куца» (1659) в Касселе и превосходная «Крестьянская музыка» (1656) в Букингемском дворце, в которой нежная светотень комнаты борется с врывающимся заревом заката. В шестидесятих годах он написал такие великолепные картины, как «Стол завсегдатаев 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 семидесятих 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.

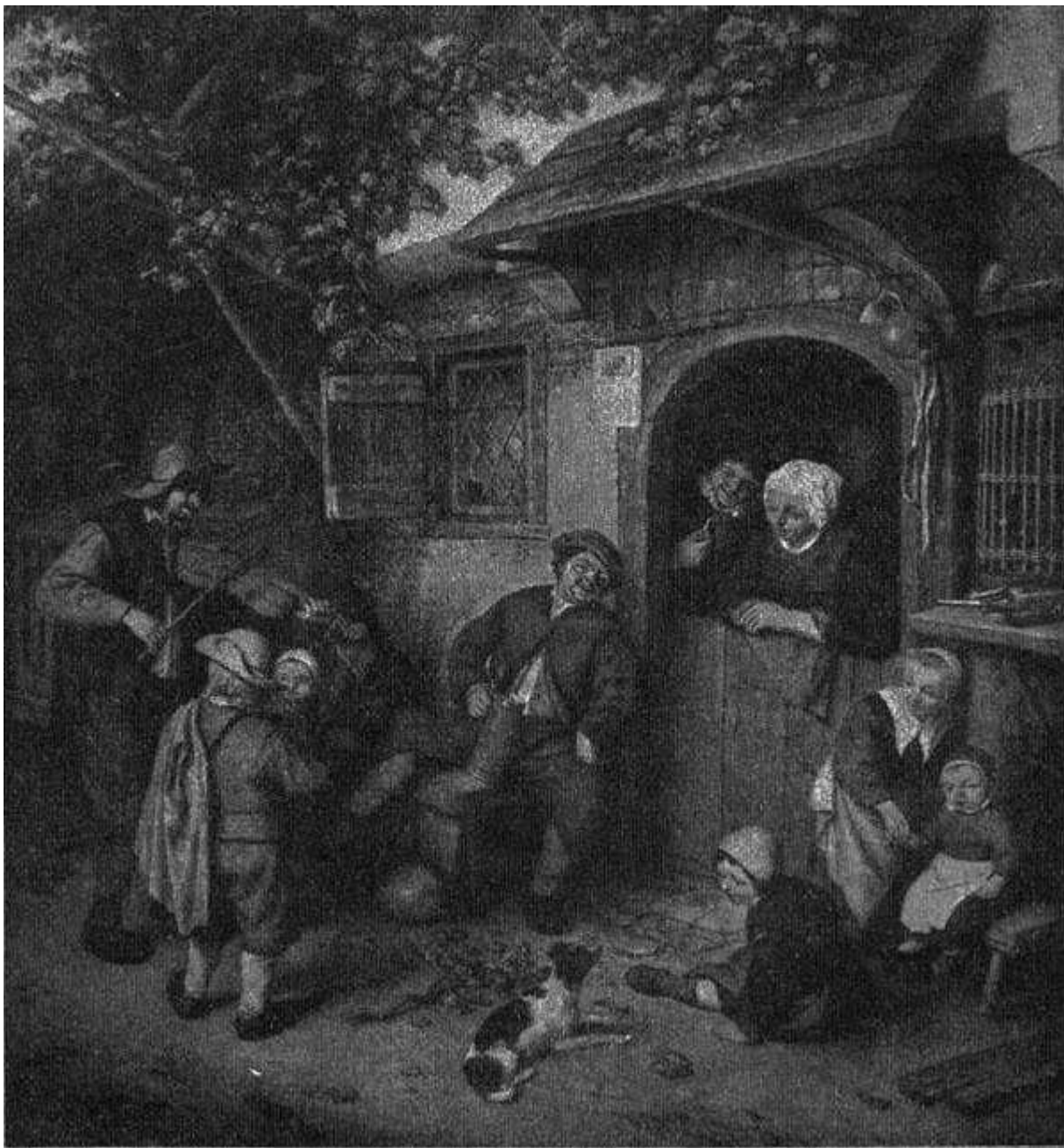


Рис. 165. «Деревенский скрипач». Картина Адриена ван Остаде в Гаагском музее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

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.

4. 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 коричневатого 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 Броома знаменующие переходы от коричневатого тона живописи к полной настроения 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 Гиляма Дюбуа (ум. в 1660 г.), тонко чувствующего живописца лесных опушек со своим настроением, в Берлине, Шверине и Брауншвейге (1649).

Алларт ван Эвердинген из Аלקмара (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 пенных 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 Саломоном 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 намеченных, 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 Гаарлеме, до 1681 г. в Амстердаме, и только перед смертью вернувшийся в родной город, учась у Саломона, испытал, по-видимому, и влияние Корнелиса Брума. Но в великого художника Божией милостью, которым он останется, несмотря на менее благоприятные 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 наблюдаема, 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 переплести 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 Боду справедливо думает, что скандинавские мотивы его поздних, картин, по-видимому, заимствованы по преимуществу из этюдов его друга Эвердингена. Всего далее он заходил в слиянии 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 грозная туча, как бледна радуга. Картина возмущает с потрясающей неумолимостью, что стихийные силы, отвергающие и разрушающие все дела рук человеческих, не щадят 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 семидесятых 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 выложены, 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. Пролагая 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 «Dam» 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 паштетов, бокалов и иных вкусных или блестящих предметов.

5. 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 развитии 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 гг.), 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 буроватой, 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 Боде 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.

6. 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 Дюрером 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 возвышает, 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. Свет и тень слынут 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?



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

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 не отличимы от интимнейших его особенностей.

Как исторический живописец Рембрандт то облакает ветхо- 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 натуры 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 тональной живописи и ярко падающих световых эффектов. Позднее он предпочитает, при более утонченном и плавном письме, более равноценную светотень, вскоре ставшую золотисто-теплой тональной 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, тональную 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, Легро самое большее 113, Зингер самое большее 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.

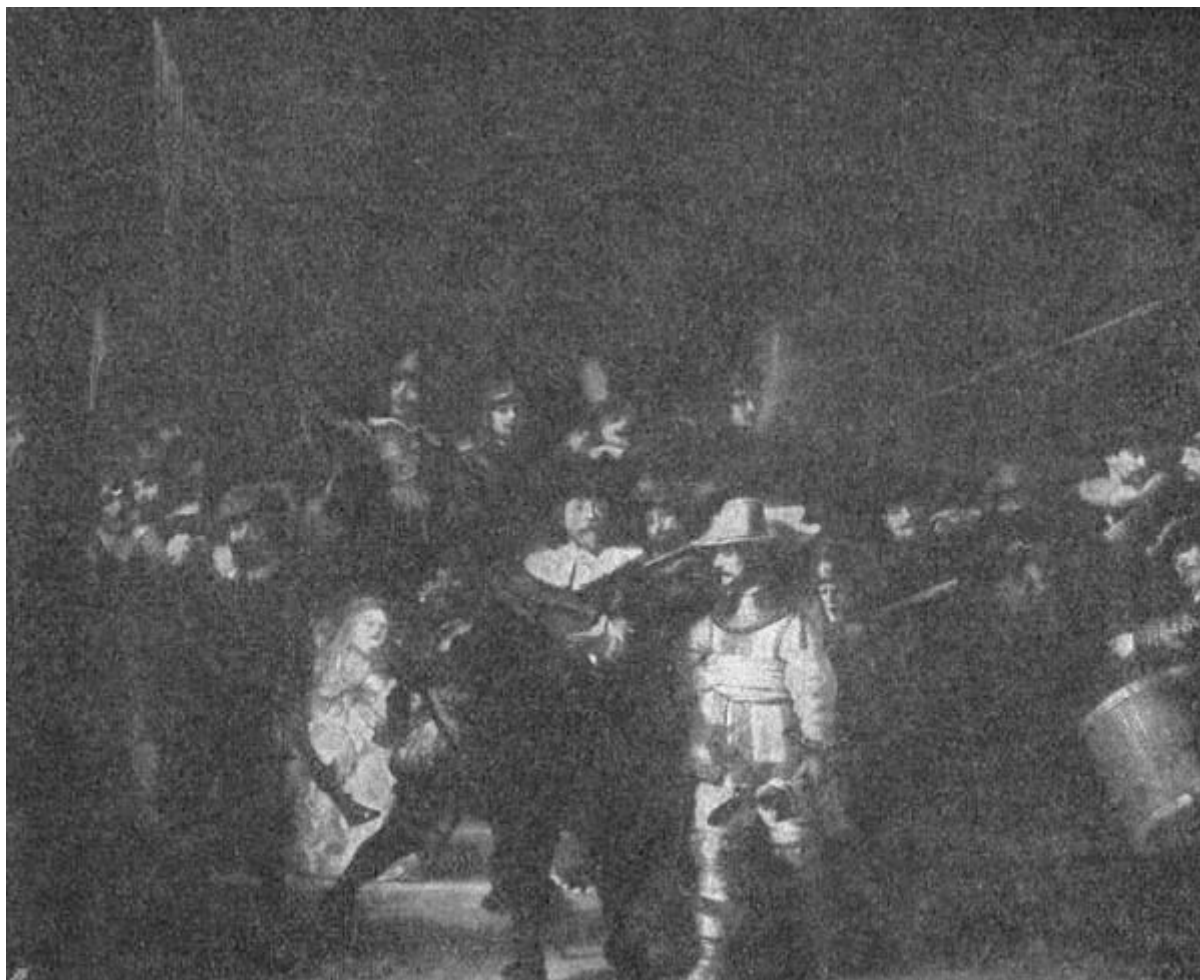


Рис. 170. Так называемый «Ночной дозор» Рембрандта в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

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 лейтенанта, идущих впереди посредине. Живые группы остальных стрелков, внезапно вызванных барабанным боем, выглядывают 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 называли 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 Спасителя, перенесенное в мелкобуржуазную обстановку, также относятся к этому периоду. К ним примыкают офорты, выразительное «Изгнание Агари» (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».

7. 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 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 Саскии заняла с 1652 г. его молоденькая экономка Гендрикье Штоффельс, довольно пленительно глядящая со своего луврского портрета. На маленькой картинке гласговской галереи Рембрандт изобразил себя вместе с нею, рисуя им 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 светотенью «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-офортных 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. Ганфитенгля 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 тоновой 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. 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 офортов 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).



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

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.

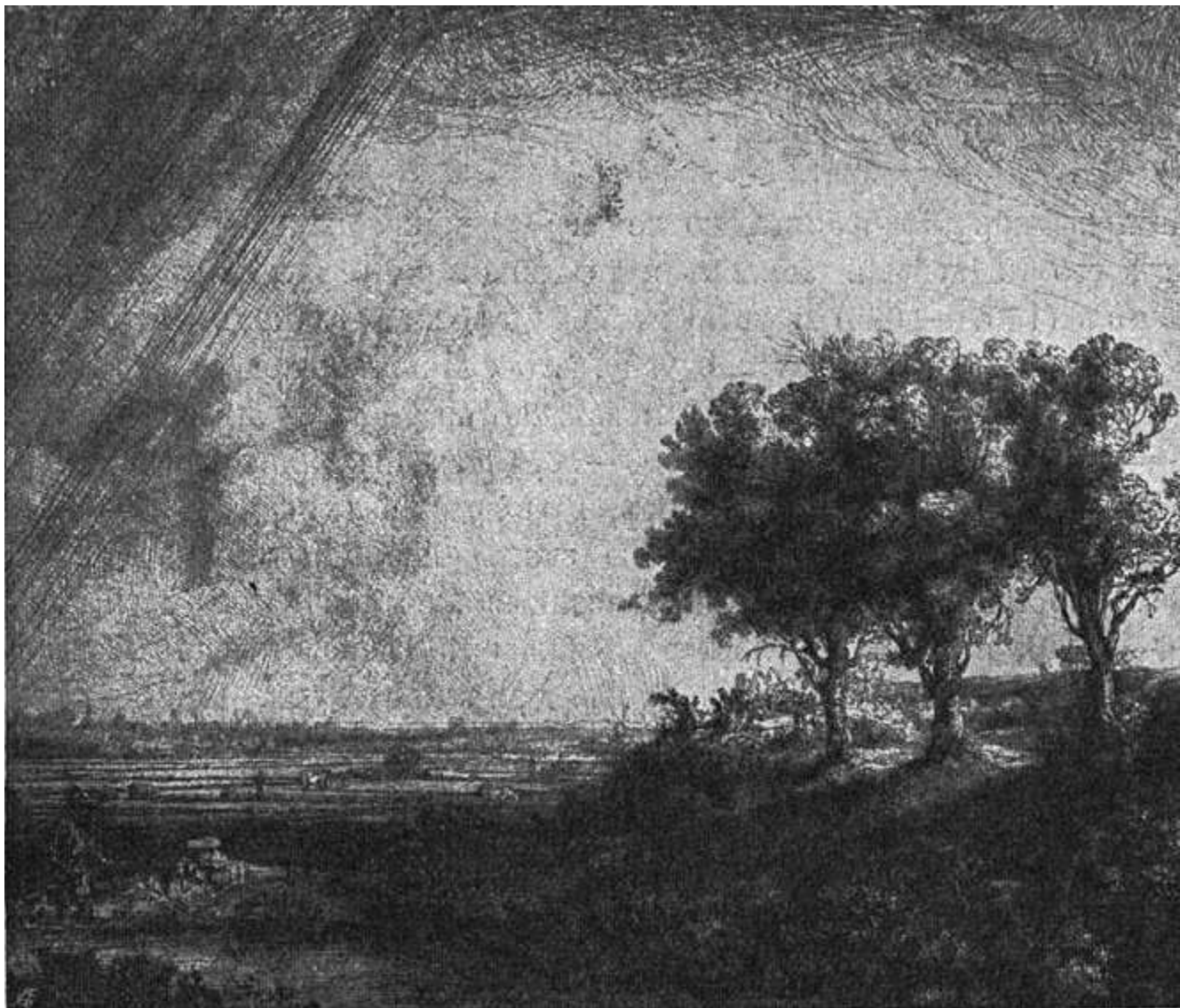


Рис. 173. «Три дерева». Гравюра Рембрандта

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 гона. Все художественно объединено, одухотворено, внутреннее родство с этой великолепной картиной обнаруживает мощный семейный портрет группа (после 1666 г.) в Брауншвейге.

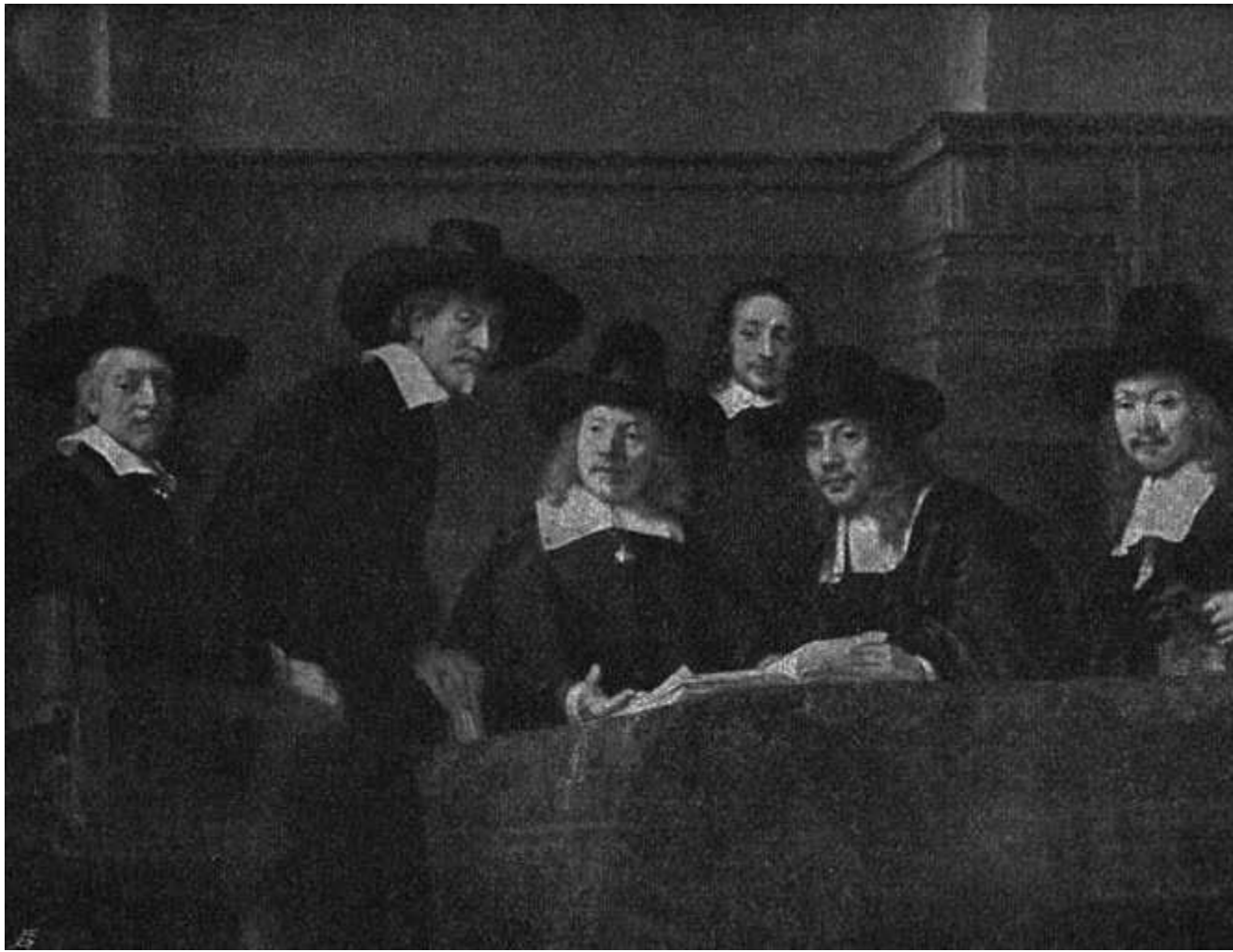


Рис. 174. «Штаальмейстеры». Картина Рембрандта в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

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 Флинка (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 академическою 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 колее 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 настоящий 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 пряжи 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.

8. 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 лучшими рейсдалевскими и рембрандтовскими, но все же они превосходны по своей простоте, 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.

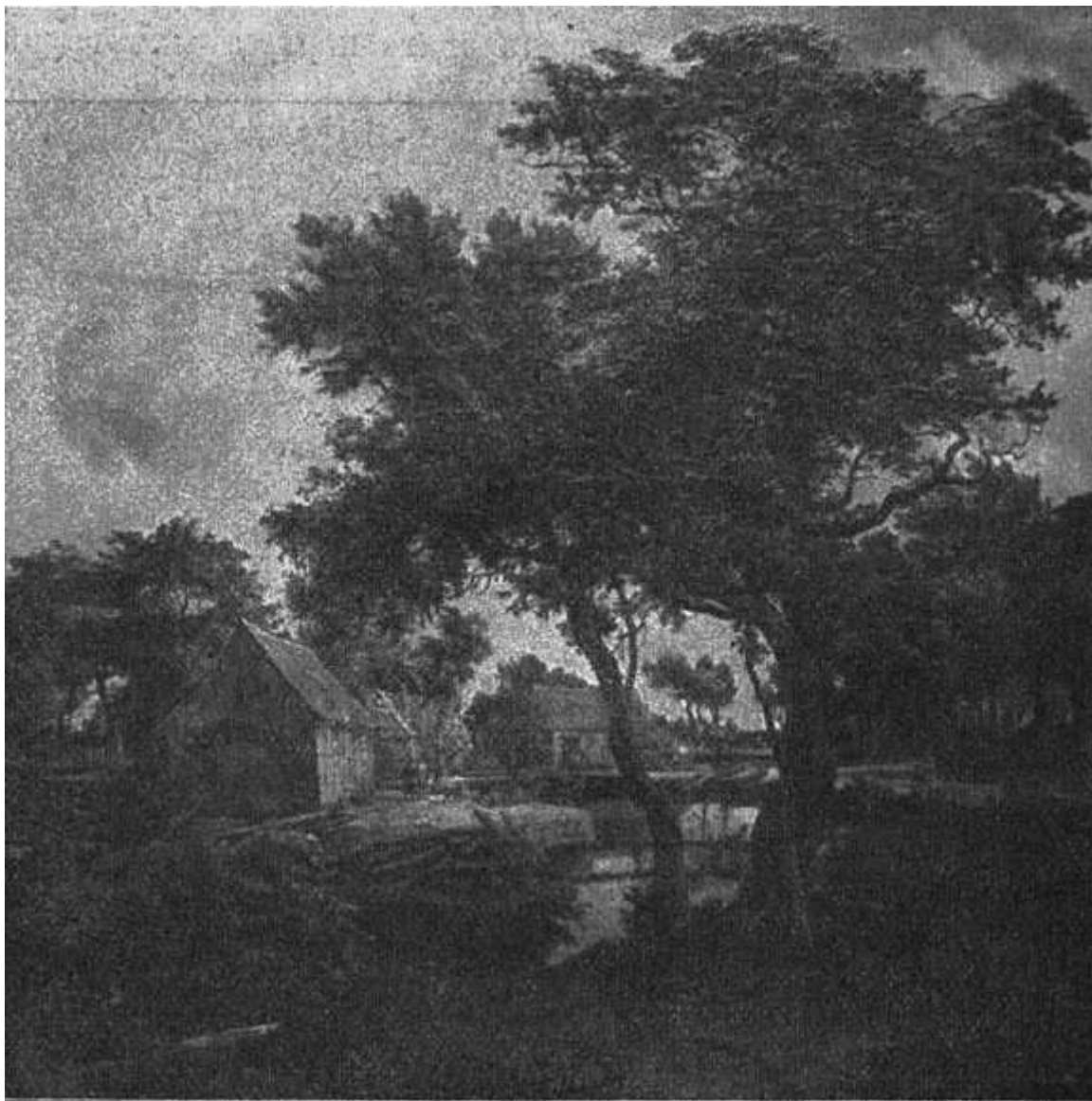


Рис. 175. «Водяная мельница». Картина Мейндерта Гоббема в Лувре. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

К национальным амстердамским пейзажистам примыкают 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. 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 Каппелле. Его не всегда одинаково ценные в художественном отношении картины не редки: 15 имеется в Амстердаме, 14 — в Лондоне. С Людольфом Бакгуйзеном 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 Энкгуйзена (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 гаагском 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.



Рис. 176. «Смотрящая на свое отражение корова». Картина Пауля Поттера в Гаагском музее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

Из множества родственных мастеров выделяется 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. 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 вылощенных форм итализма выступил в великой амстердамской живописи Якоб Ванлоо (1614–1670), проводивший это «направление» даже в Париже, куда он переехал в 1662 г. В Амстердаме он оставил способного ученика в лице Эглона ван дер Нера (около 1636–1703 гг.), позднее ставшего придворным живописцем курфюрста Иоганна 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.

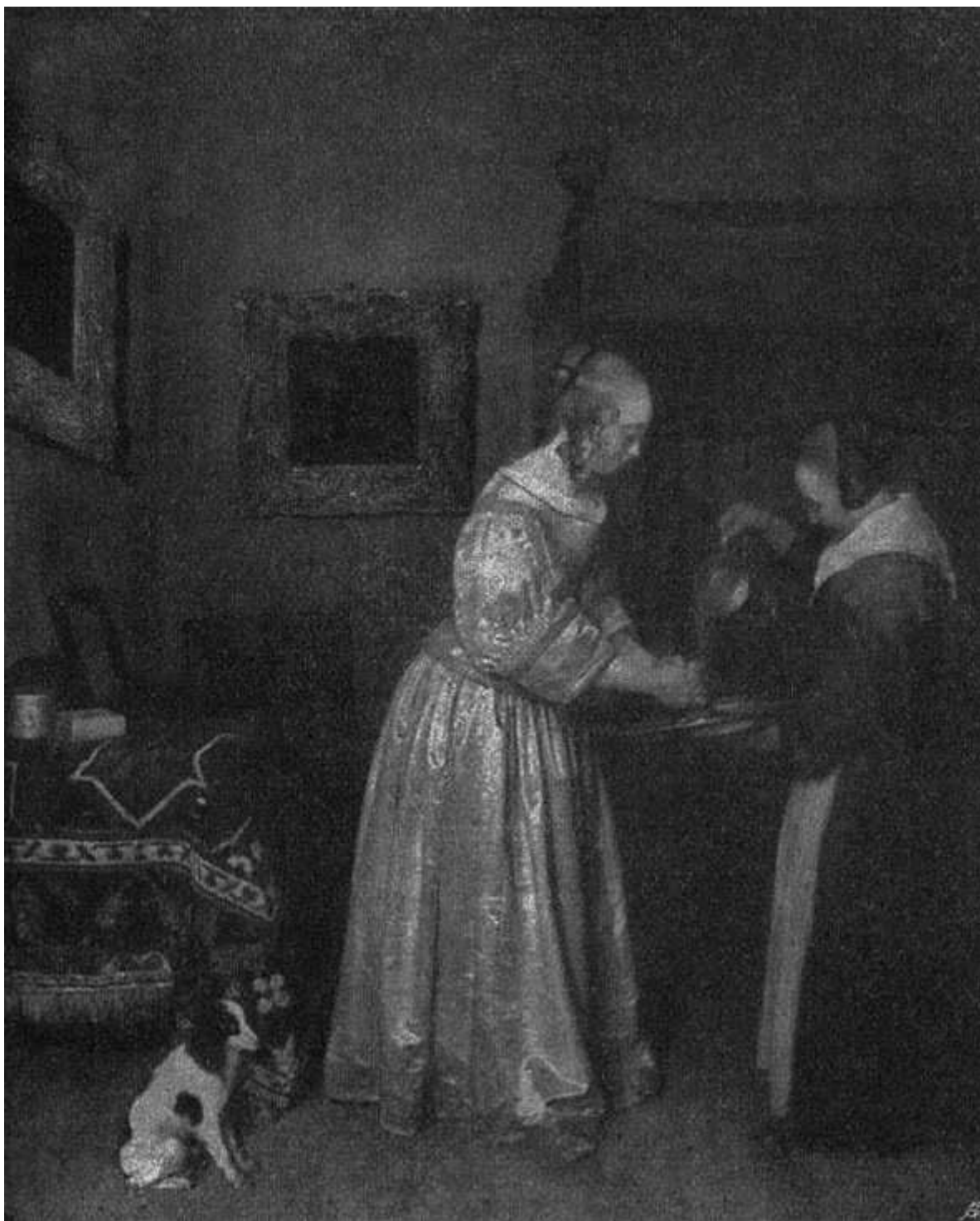


Рис. 177. «Дама, моющая руки». Картина Герарда Терборха-младшего в Королевской Дрезденской галерее

В лежащих к северу от Амстердама городах — Алькмаре, 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, Бредиус, 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».

9. 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 городов, 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 задушевный, 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. Старых и молодых подмечает он за писанием, чтением, за пряжей, за очинкой перьев. Зубной врач, школьный учитель, скрипач, торговец селедками, астроном, 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.

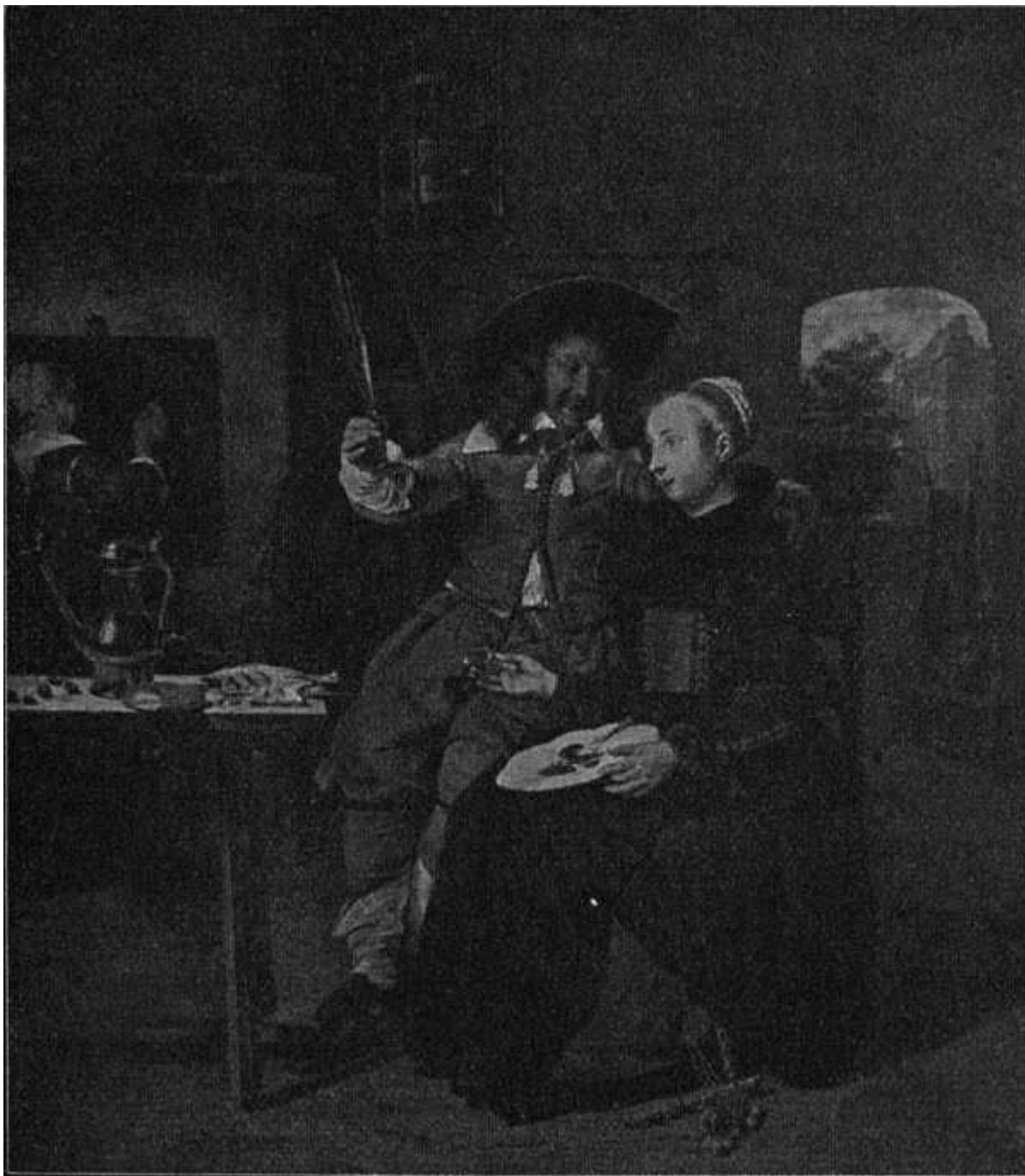


Рис. 178. «Завтрак влюбленных». Картина Габриеля Метсю в Королевской Дрезденской галерее. По фотографии Ф. Ганфштенгля в Мюнхене

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 нарядно, 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 изобразимое: 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. Отдельные юмористические группы вплетены даже в его библейские картины, большею частью 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», «Большая 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 штаттгальтеров 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 гаагская 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 Эльсгеймера. 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 Вельде 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 Вельде 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 Девентере, 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 вылощеннее 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.

10. 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 столетии в Дельфте. В портретной живописи здесь давали тон члены двух породнившихся между собой семей Миревелт и Делф. 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, большею частью подписанных. Его лучшим учеником был Якоб Делф (1619–1661). В области той повествовательной живописи, которая развилась 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 своих 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 наблюденному 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 Боде и Бредиуса, 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 «Товия 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.

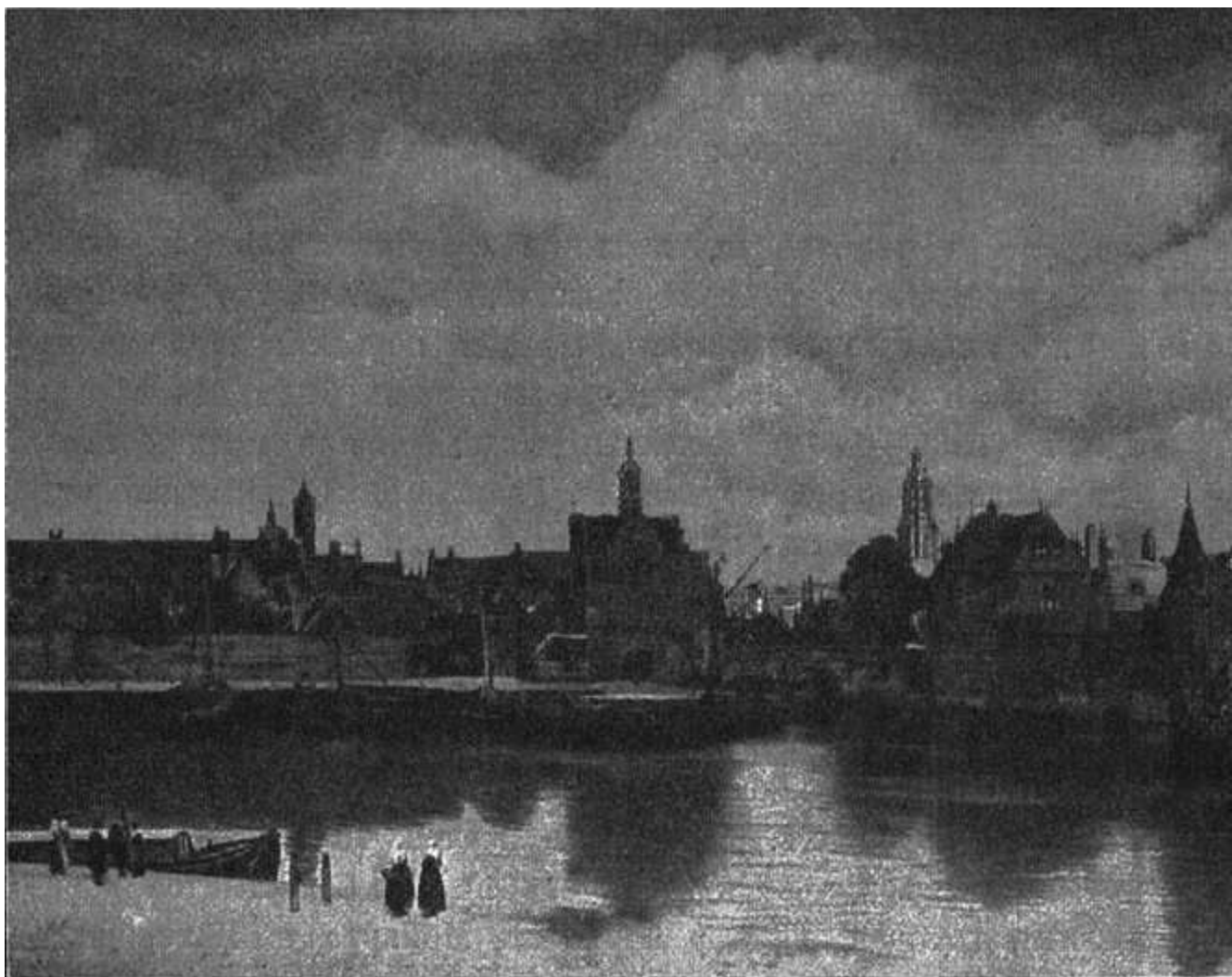


Рис. 179. «Вид Дельфта». Картина Яна Вермера в Гаагском музее. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

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 — большей 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 жемчуга» 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. 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 большую часть 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 Хооха, 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.

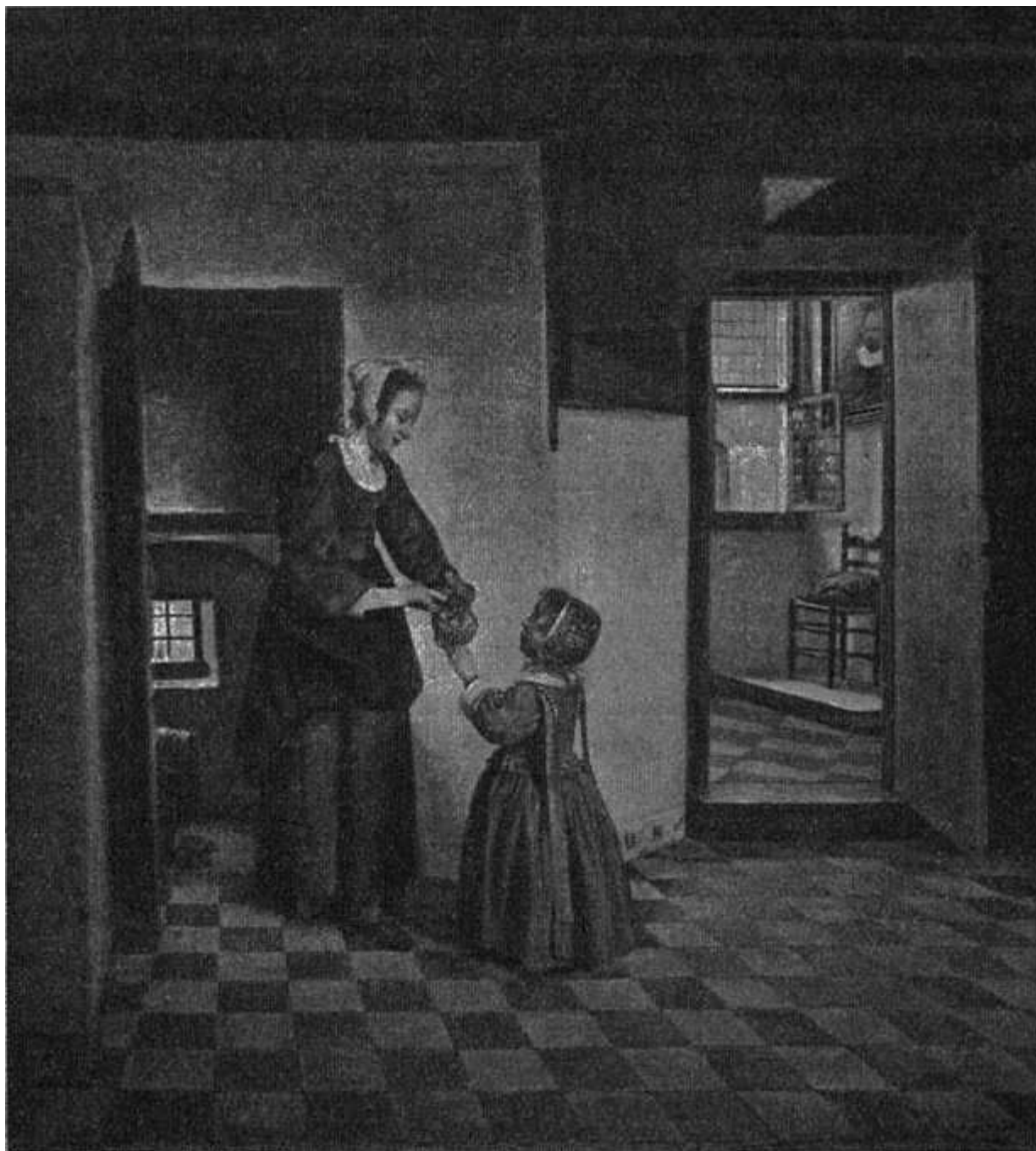


Рис. 180. «Комната подвального этажа». Картина Питера де Хооха в Государственном музее в Амстердаме. По фотографии Ф. Брукмана в Мюнхене

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 выложенными 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. 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 пасущегося 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 частых собраниях Англии, 40 картин в Национальной галерее, 14 в Дульвич-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 выложенной 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 выложенным 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.

Немецкое искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Немецкое зодчество XVII столетия

1. 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 творческой 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.

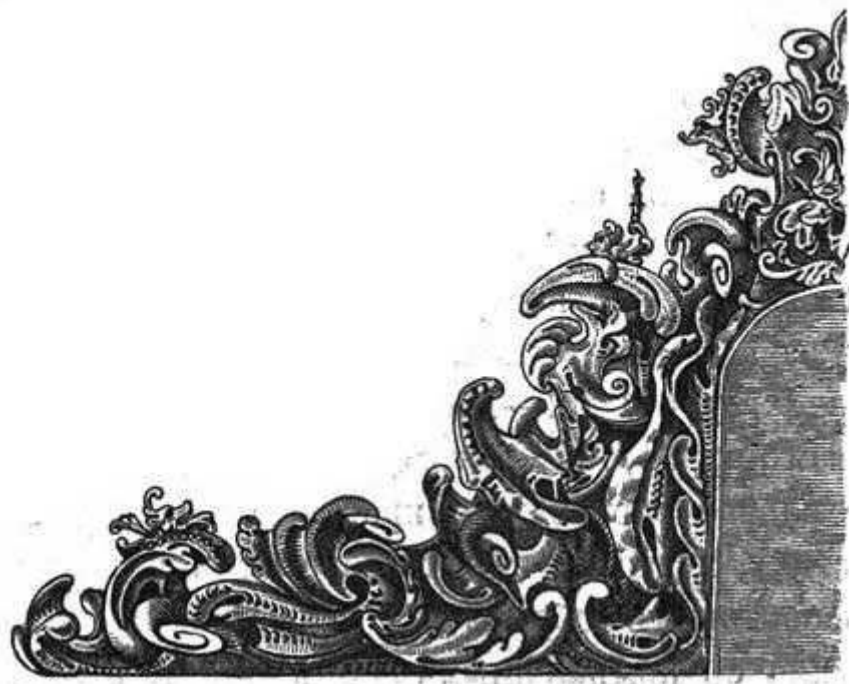


Рис. 181. Хрящеватый орнамент из «Книги образцов» Рутгера Кассмана

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.), выстроена 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.

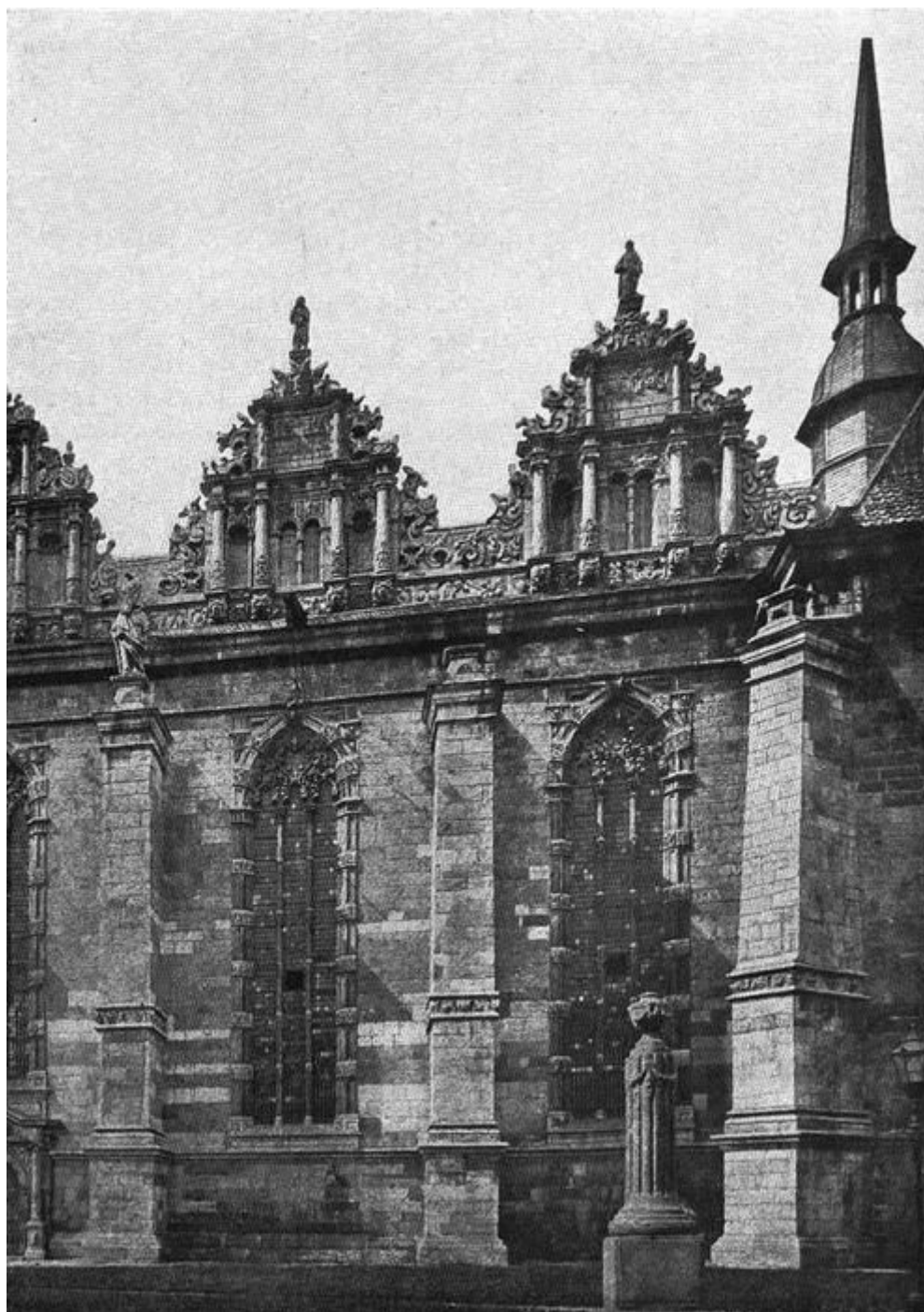


Рис. 182. Пауль Франке. Церковь Марии в Вольфенбюттеле

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 нес 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 отпечаток, 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 цеха (Fleischhaus; 1609), сильное, свойственное стилю Голля здание, отвергающее всякое заимствование у чужих образцов. Вытянутый в длину гостиный 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.

2. 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 Ашаффенбург (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 вверх и вниз; 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 ограниченным путям Палладио.

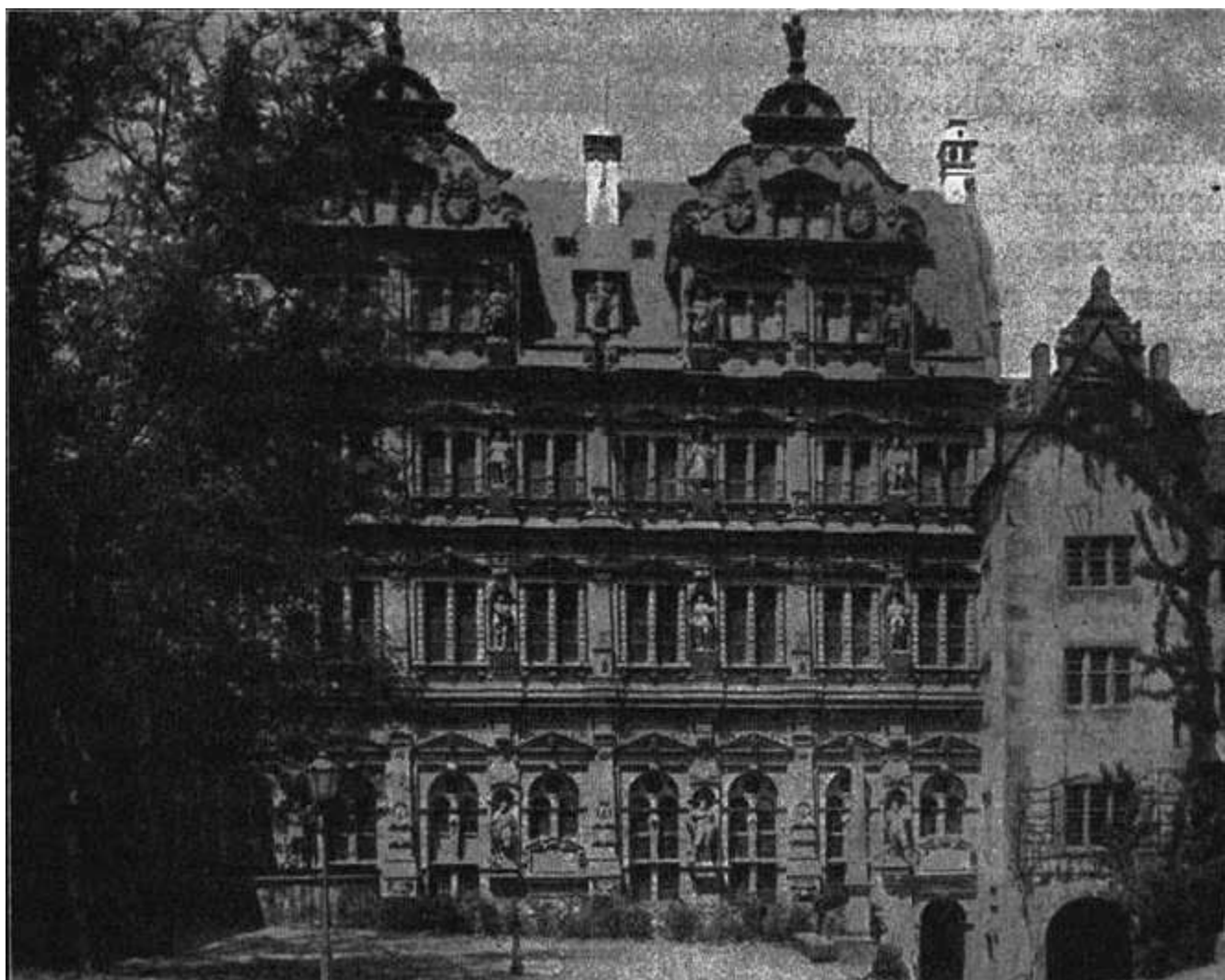


Рис. 184. Фридриховский корпус в Гейдельбергском замке, построенный Иоганном Шохом

К стилю Гейдельбергского замка примыкает затем более трезвый в смысле роскоши пилястров Майнцкий 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 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 естественно придерживалась северных образцов и мастеров. Даже аугсбургская ратуша Голля 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 фронтонного 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 итальянизирующему аугсбургскому цейхгаузу Голля 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 верхненемецкого 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 русту, 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.

3. Архитектура Германии после окончания Тридцатилетней войны

После окончания войны произошло резкое разделение германских земель на католические и протестантские. Соответственно, по-разному развивалась архитектура. В южнонемецких 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 художественных предприятиях. Тем не менее во второй половине XVII столетия из удобренной кровью почвы государства выросли многочисленные великолепные постройки. Католическая церковь, выше чем когда-либо поднимавшая голову в южной Германии, не знала удержу 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 сочинениях 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 «лиственной 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 побеги 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 даль 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 эдипа 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 Гурлиттом 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.

4. 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, впервые 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 Неслера 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. Кархером 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 пилястр оживлена в новом роде и с большим

вкусом лиственными и цветочными гирляндами, натянутыми завесами, нишами и круглыми рамами. Флигели выдаются вперед дальше, чем средний выступ, увенчанный плоской аркой, на котором 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-палладиевская постройка, вдохновенная и мощная, благодаря величию общего замысла и благородству пропорций.



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

Все наши сведения об остальной деятельности Неринга, который считался в Берлине учеником М. М. Смида, 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. 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. Восьмистороннее 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 Фихтельгебирге. 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 последователей упомянутого выше итальянца Петрини, под руководством которого некоторые из них работали в Зеегофе, 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 удовольствоваться тем, что проследили условия развития последней, самой блестящей поры немецкого барокко, длительность которой определяется обыкновенно 1680–1780 гг., вплоть до начала текущего столетия.

Немецкое влияние XVII столетия

1. Развитие влияния в Германии XVII века

Скульптурные работы на территории Германии в XVII века 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 прозванию 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 Штадтгагене (1618–1620). Для Берлина Артус Квеллинус, 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 Хансом Рейхелем. «Она, — говорит Деро, 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 Бенъмина фон Бавингаузен (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 Арцат (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 коричневатом 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 исполинские 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 Ханса Гудевардта в Каппельне (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 Ханса Брюггемана.

Из частных домов, украшенных скульптурными работами, следует назвать, кроме Поллеровского дома в Нюрнберге, дом Стеффена в Данциге, богатые скульптурные украшения которого выполнил ростокский резчик Ханс 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.

Немецкая живопись XVII столетия

1. 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 Кньюпфер из Лейпцига, Флинк из Клеве, Нетшер из Гейдельберга и Бакгуйзен из Эмдена, приобрели почет и состояние; в Англии пользовались известностью, как мы еще увидим, Петер Лели из Вестфалии и Готфрид Книллер из Любека; наконец, Эльсгеймер, 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 Лююкса 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 Вееникса 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 гг.), 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 Страсбурга. 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 Боде, занимался особенно Вейцзекер, стоит многих других мастеров. Его учитель Филипп Уффенбах (1566–1636) во Франкфурте, которому 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 Эльсгеймер единственный великий немецкий мастер переходного времени, то второй франкфуртец Иоахим фон Зандрайт (1606–1688) единственный значительный немецкий представитель барочной живописи. Зандрайт 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. Написал он только две мощные портретные группы — группу стрелков капитана Бикера (1638) в Амстердаме, 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.

2. 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 этом 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 Заворзиц (около 1605–1674 гг.), многочисленные картины которого в церквях 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 прозвищу 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 прозвищу 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 Вастлеру (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 возвратить ее Гельдеру, но снова возвратить 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 составит 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,

большую частью непосредственно и натурально переданные, изображают всевозможные эпизоды на открытом воздухе, общественные сцены, солдатские похождения, крестьянские 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, выходившего за пределы того городского округа, где он жил.

Английское искусство XVII столетия

Предварительные замечания. Английское зодчество XVII столетия

1. 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 несовершеннолетия.

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 приспосабливать 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, Виньолы 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 виллы 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.

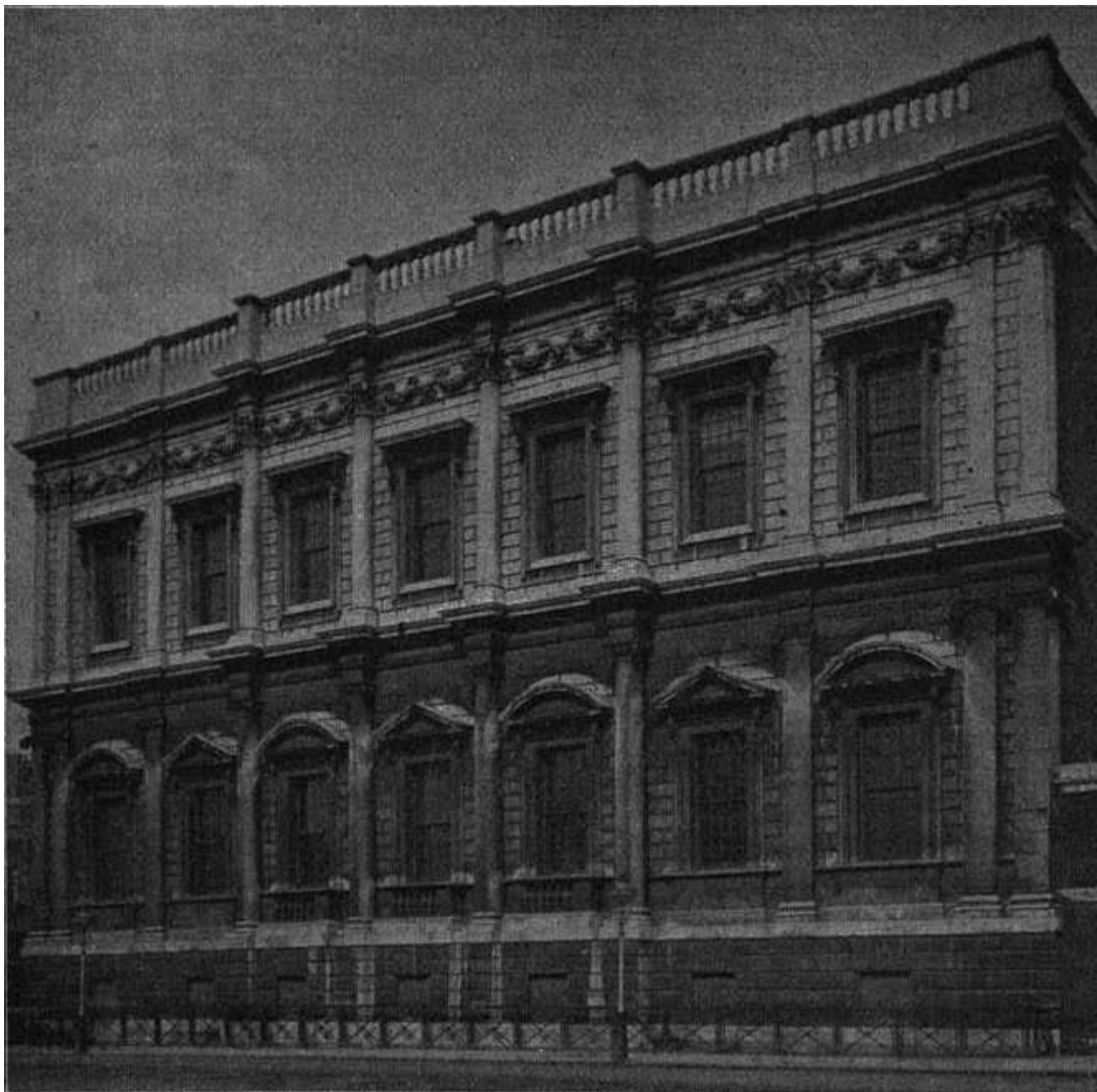


Рис. 188. Банкетинг-Хауз в Лондоне. построенный Иниго Джонсом

Затем последовала маленькая церковь Павла в Ковент-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 фронтономным 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 гг. 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 фронтоном строгое, но тяжеловесное впечатление.



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

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

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 Крист

Чёч Колледжа в Оксфорде. Куполами обладают церковь св. Антонина, Сен Мери Абчеч, 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 вносящего новую мысль в каждую новую задачу, поразительна. Она редко увлечет и очарует зрителя, но каждое из его творений возбуждает удивление.

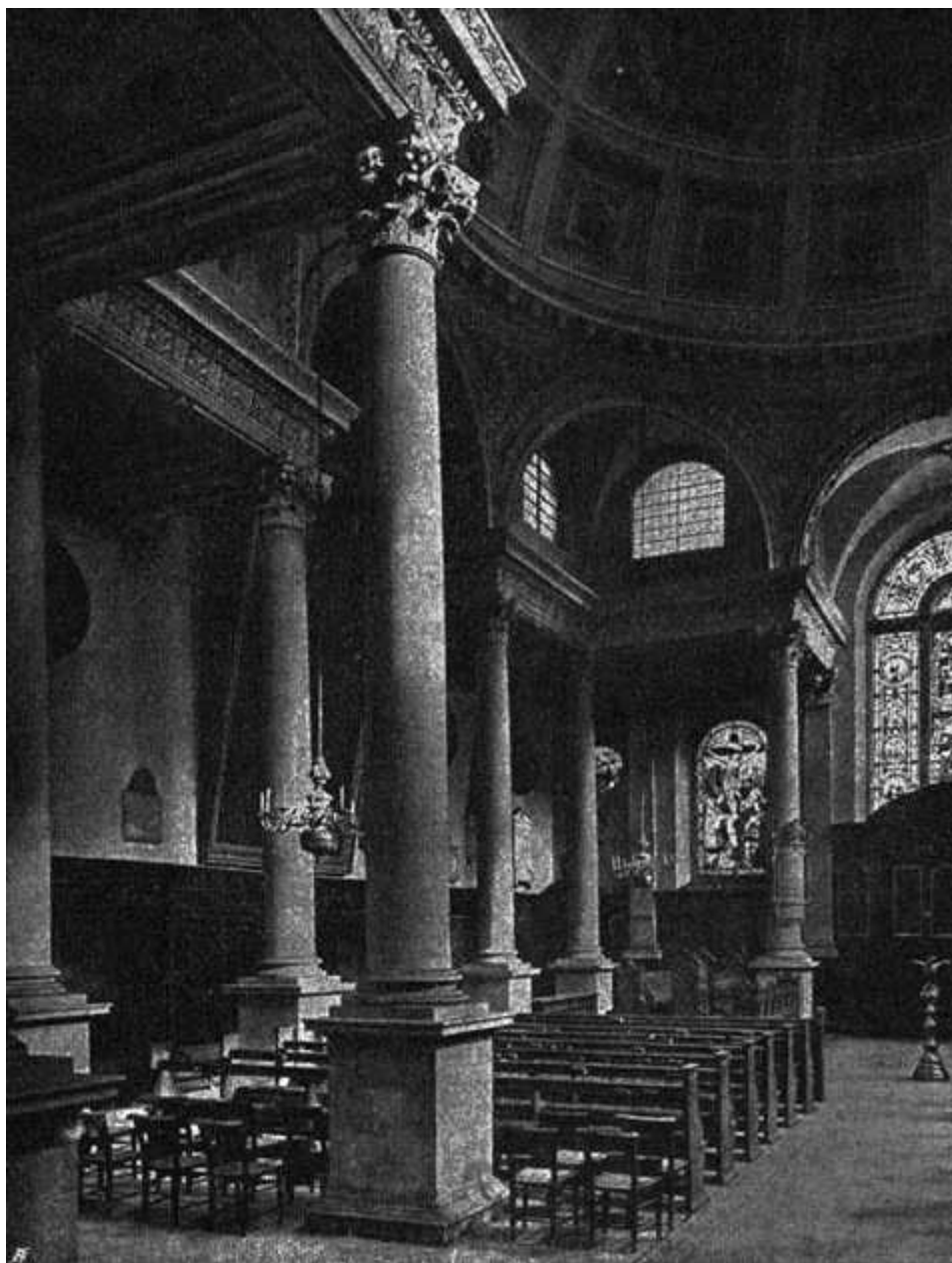


Рис. 191. Церковь Сен Стефен в Лондоне, построенная Кристофером Реном

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 обоих 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.

Английское ваяние XVII столетия

1. Обзор развития английского ваяния

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 поставять 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 полулежание, 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 Коуля 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-Джеймс-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.

Английская живопись XVII столетия

1. 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 Фаэс, 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. 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.



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

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 Фабером 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 Николаса 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 сельских 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.

Искусство XVII столетия в Скандинавии

Искусство этого периода в Дании

1. 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 постройку 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 Йёрга 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 кариатид. 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.

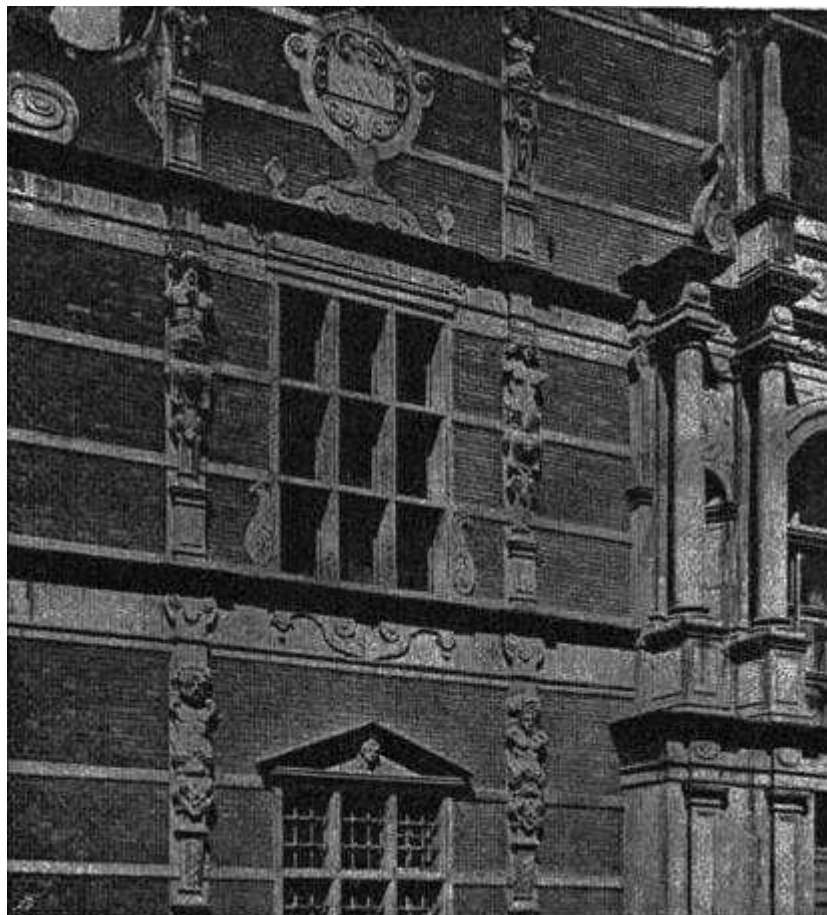


Рис. 193. Частичный вид на стену биржи в Копенгагене

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. 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».

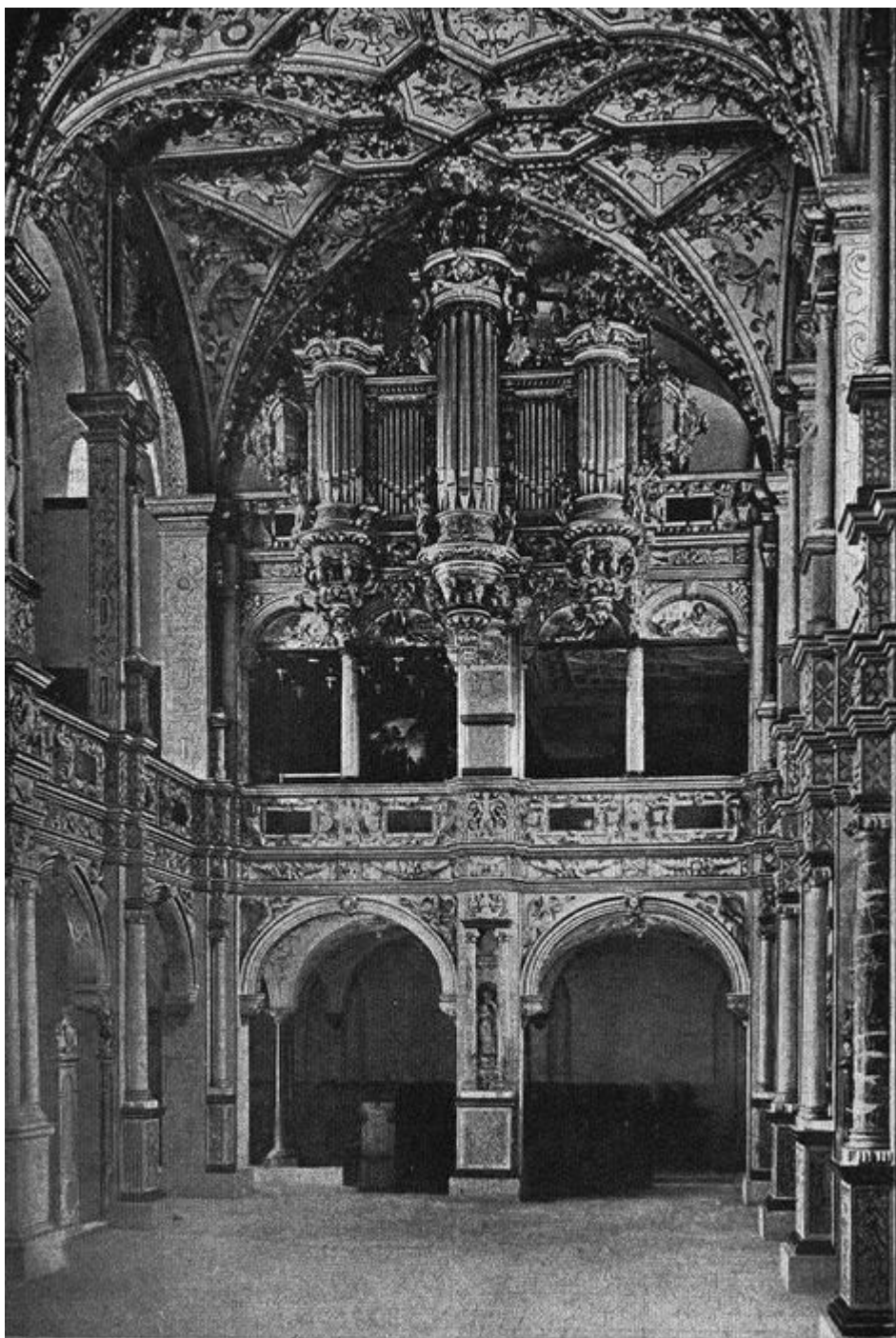


Рис. 195. Внутренность замковой церкви в Фредериксборге

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 славится даже «датским Аппеллесом», 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 гофьегермейстера 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 Кристиана Гюльденлеве (1648) в красном атласном костюме, с белым мопсом позади, перед серой занавеской (в копенгагенском музее), вызвал общее восхищение.

Менее важны, чем указанные портретисты, 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.

Искусство XVII столетия в Швеции

1. 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 голландских 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 волнугу фронтоны, разнообразно и произвольно увенчанные окна, роскошные завитки и оковки на пышном главном портале типичны для северного «раннего ренессанса».

Позднее явился страсбургский 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 Якобсдаль. 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 Лавалль (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 Якобсдаль 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

Никепинге, 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 Лавалль (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 пришедших 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 Скларе считается Питер де Кейзер (р. в 1596). Супруги покоятся здесь под балдахином на дорических колоннах, усаженными 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 Дроттнинггольме.

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 стокгольмском 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 Эвар Шово. Все эти мастера имеют некоторое значение как пионеры своего искусства на нетронутой почве.

Искусство XVII столетия в христианской Восточной Европе

Искусство этого периода в Польше

1. 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 сначала.

Значительнейшей из краковских церквей позднего ренессанса и барокко осталась

вышеупомянутая 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 Виельпольского 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, вышел 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 поздневенецианском 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.

Русское искусство XVII столетия. Общий обзор

1. 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 церквями, но часто также соединялись 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.

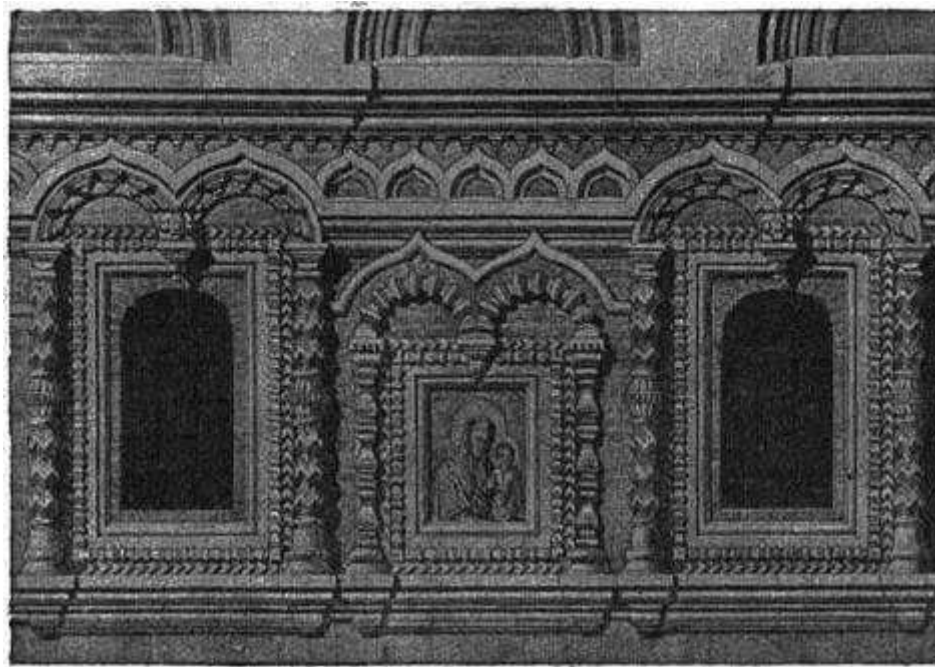


Рис. 198. Обрамление окна церкви Казанской Божьей Матери в Маркове. По В. Сулову

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

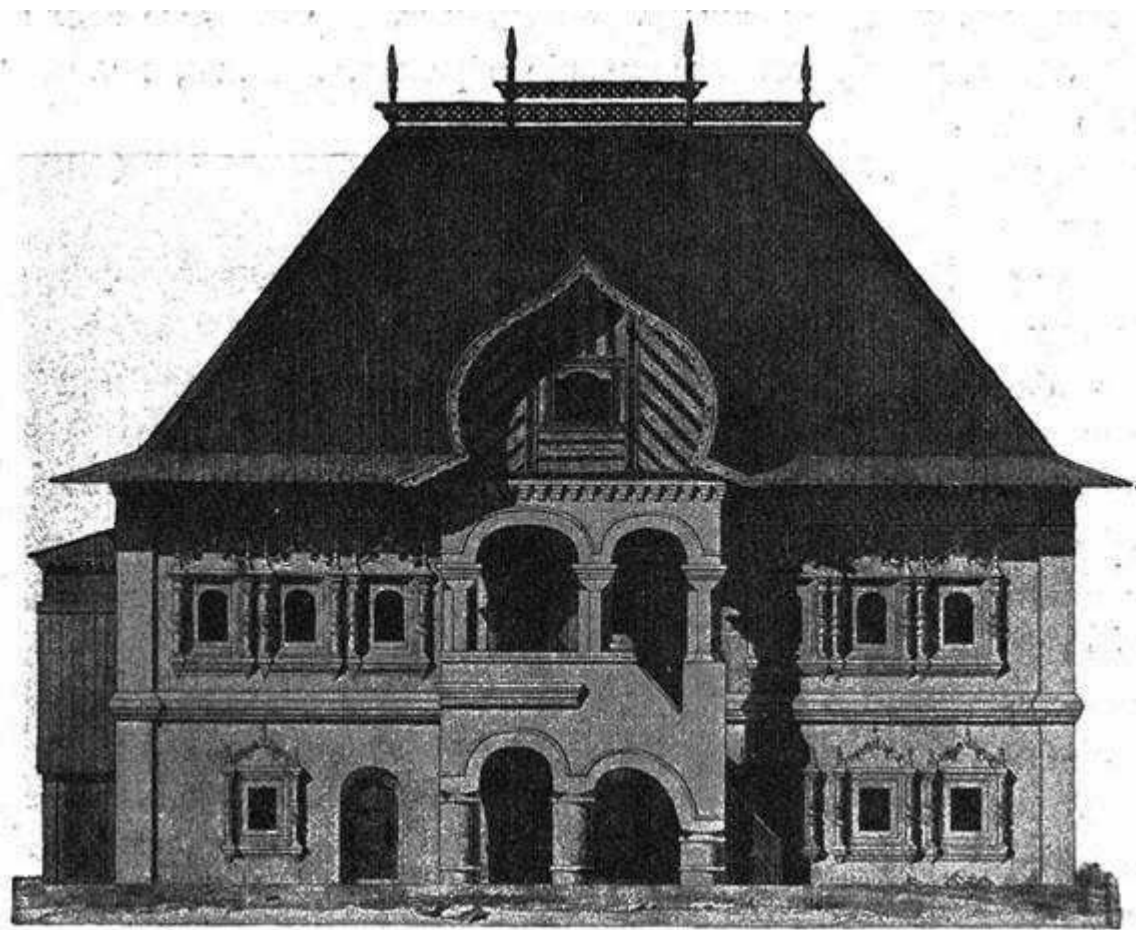


Рис. 199. Дом Зелейщикова в Чебоксарах (Казанской губернии). По В. Суслову

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 видные 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 архитектурой, 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 исчезающие 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 натурально, 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 посредственно 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

Французское искусство XVIII столетия

Предварительные замечания. Французское зодчество XVIII столетия

1. 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, покоряясь 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 Кортоне, 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 «гальском 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 стенных 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 подготовлялся 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 исследованиями Стюарта и Реветта, большое сочинение которых вышло в свет в 1761 г., в Германии же сочинениями Винкельмана, появившимися в 1755 г. «Мыслями 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, поддержанное сочинениями Спенса и Чемберса о китайских постройках и садах (1743, 1757, 1772), выразилось в «китайщине» декораций рококо, там и сям в по-китайски 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.

2. 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 Жюль д'Ардуэна Мансара, закончивший его дворцовую капеллу в Версале и дворец Трианон. Наружные стороны его построек, как холодная, внизу тосканская,верху 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 доступен 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 офортисты.

Зодчие эпохи Людовика XV



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

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

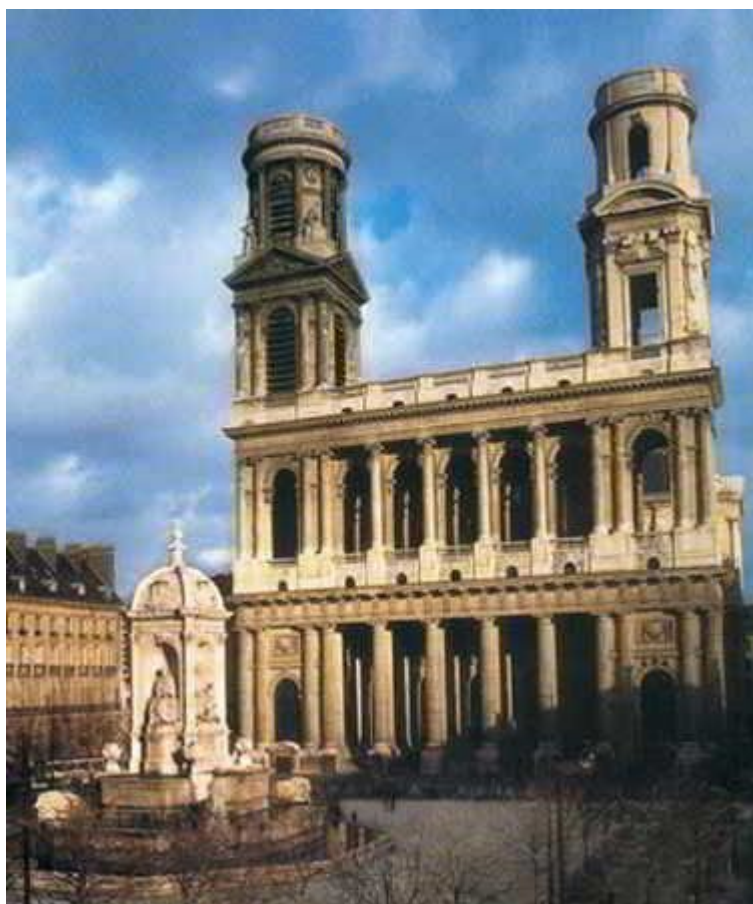


Рис. 202. Никола Сервандони. Церковь Сен Сюльпис в Париже.

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



Рис. 203. Жан д'Ардуэн 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 лиственных 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. Женевиевы, 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 орденом над нижним этажом в рустуку, 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 большой 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.

Французская скульптура XVIII столетия

1. 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 следовали 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 одежд, 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, миловидный, 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 Сюльпис 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. 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 маркграфа Людвиг 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, целиком 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 заклеенные как безвкусица, теперь снова превозносятся за свою бьющую через край силу.



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

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 Каффиери, из которых Жак Каффиери (1678–1755) был ловким декоративным и искусным портретным мастером. Из его сыновей Филипп Каффиери Младший (1714–1744) — мастер известных серебряных украшений собора Байё, а Жан Жак Каффиери (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.

2. 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 привлекательно 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 миловидных, 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 Севре 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 Санта 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 дижонского 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 подвальной 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.

Французская живопись XVIII столетия

1. 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. Окрыленное 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 гравюру 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 Кошен 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 Сюблейра (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 семейными 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 Буллонь, 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 французскую 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.

2. 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 валлонец. 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 «Садов 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 распространенная 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 «Жилль» 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 принадлежит 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 Ленен, 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 Буллоя, 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 вышивания» (Лувр, Стокгольм), «Молитва перед обедом» (Лувр, Эрмитаж, Стокгольм), «Девушка, запечатавшая 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). 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.



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

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.

3. 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, мещанского 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 полупортретные, 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 начале его, во всем, что бы он ни предпринимал, он прежде всего был живописцем, мастером с чарующей, очень смелой кистью, всегда нужными и вдохновенными красками, облекающими 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, «Любви́нный 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.

4. 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 (1750–1803) 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. 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.



Шоколадница, — Жан Этьен Лиотар

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 Лебрен, 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 псевдоклассической 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 Натуара. 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».

Итальянское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Итальянское зодчество XVIII века

1. 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 критическом 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 итальянскую почву 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 ампира, 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 Никколо 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 палаццо 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, переживании 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 Ванвितелли (1700–1773), сын нидерландского перспективного живописца Каспара ван Вителля. 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 дальнее 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 Ванвितелли, Джузеппе Пьермарини (1736–1808), соорудивший здесь ряд сухих, но нелишенных гармоничности крупных построек, каковы палаццо Бельджойозо и знаменитый театр делла 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 делла 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.

Итальянское влияние XVIII века

1. 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 развеянными. 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 непременным 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, посреди 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 мастерство 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 одежд, облаков и прочих частностей, показывает огромный памятник дождей Бертуцци 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 Бургардтом «низшей степенью вырождения»; с полной наглядностью показывают это также считающиеся чудом своего рода скульптуры в церкви Санта Мария делла 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 делла 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 Поссаньо 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), теперь 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 спокойном 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 палаццо Торлония в Риме или же надутые и ходульные фигуры атлетов Кревга 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 ампира». 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 идеальные 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.

Итальянская живопись XVIII века

1. 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 Франческини (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 Вивiani и Вивиано Кодатта. 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 рутины. 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 присягавшим 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, запрестольный 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 Пинакотекы.

Венецианская живопись

Наряду с этим общеитальянским 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 Молинари (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 Молинари 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 Пьяццетты 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 Грегорио Ладзарини, скучного «венецианского Рафаэля», он испытал сначала длительное влияние Пьяццетты, а затем развивался дальше, главным образом на произведениях Паоло Веронезе, усвоив себе, между прочим, его пристрастие 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 первоклассным 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. 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 Богоматери в Лорето, в 1747 г. три колоритных плафона и более колоритный главный запрестольный образ церкви Санта Мария дель Розарио в Венеции.



Рис. 218. «Пир Клеопатры». Фреска Джованни Баттиста в палаццо Лабиа 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 делла 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 живописцы 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. Единственны 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 венецианской академии, например «За туалетом», «Танцмейстер», «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 Ванвittelли (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, Муро 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 принадлежат Национальной галерее и музею 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. «Сантi Джованни э Паоло в Венеции». Картина Антонио Канала 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.

Испанское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Испанское зодчество XVIII века

1. 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 Сиды 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 приноровляться к международным течениям времени, а иногда даже вновь оживлять 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. загрозил главный портал фасада Осписио Провинсиаль (Провинциального дома призрения) в Мадриде целой массой фантастически переплетающихся частностей 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 фронтоном средняя часть 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.

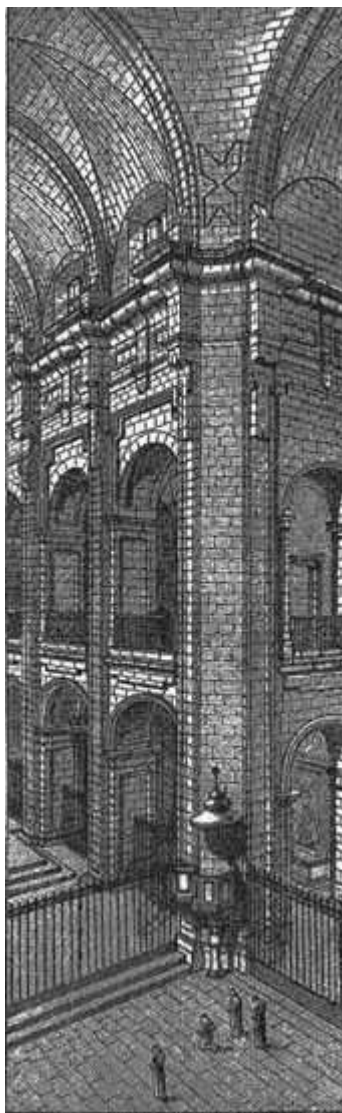


Рис. 222. Столбы церкви Сан Франциско в Сант-Яго де Компостелла

«Плитный» стиль, напротив, является в своей классической чистоте, где его формы вполне вытесняют всякую другую орнаментику, 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 Казадель Кабильдо в Сант-Яго, мощном создании одного из мастеров, по имени Сарела, представляющем блестящий пример светских зданий этого стиля.



Рис. 223. Каза дель Кабильдо 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. Известнейшим 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,верху 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 ордером.

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 Бонавия, помощник которого, Алехандро 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 Ацерио, 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 Ацерио. 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 архитектуры 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 (1724–1801) 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.

Испанское влияние XVIII века

1. 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.

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 пластики. 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.



Рис. 226. Св. Иероним. Деревянная скульптура Франсиско Зарсильо-и-Алькараса в церкви Эрмита де Хесус в Мурсии

Равным образом и школа Грегорио Гернандеса, 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.

Испанская живопись XVIII века

1. 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 Амигони (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, Алехандро (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), вдохновленный, 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 воплощение 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 несносным 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: прелестную карнавальскую сценку «Погребение сардинки», жутко-торжественное «Заседание инквизиционного трибунала», поразительную «Процессию самобичевателей» и глубоко потрясающую «Внутренность сумасшедшего дома».

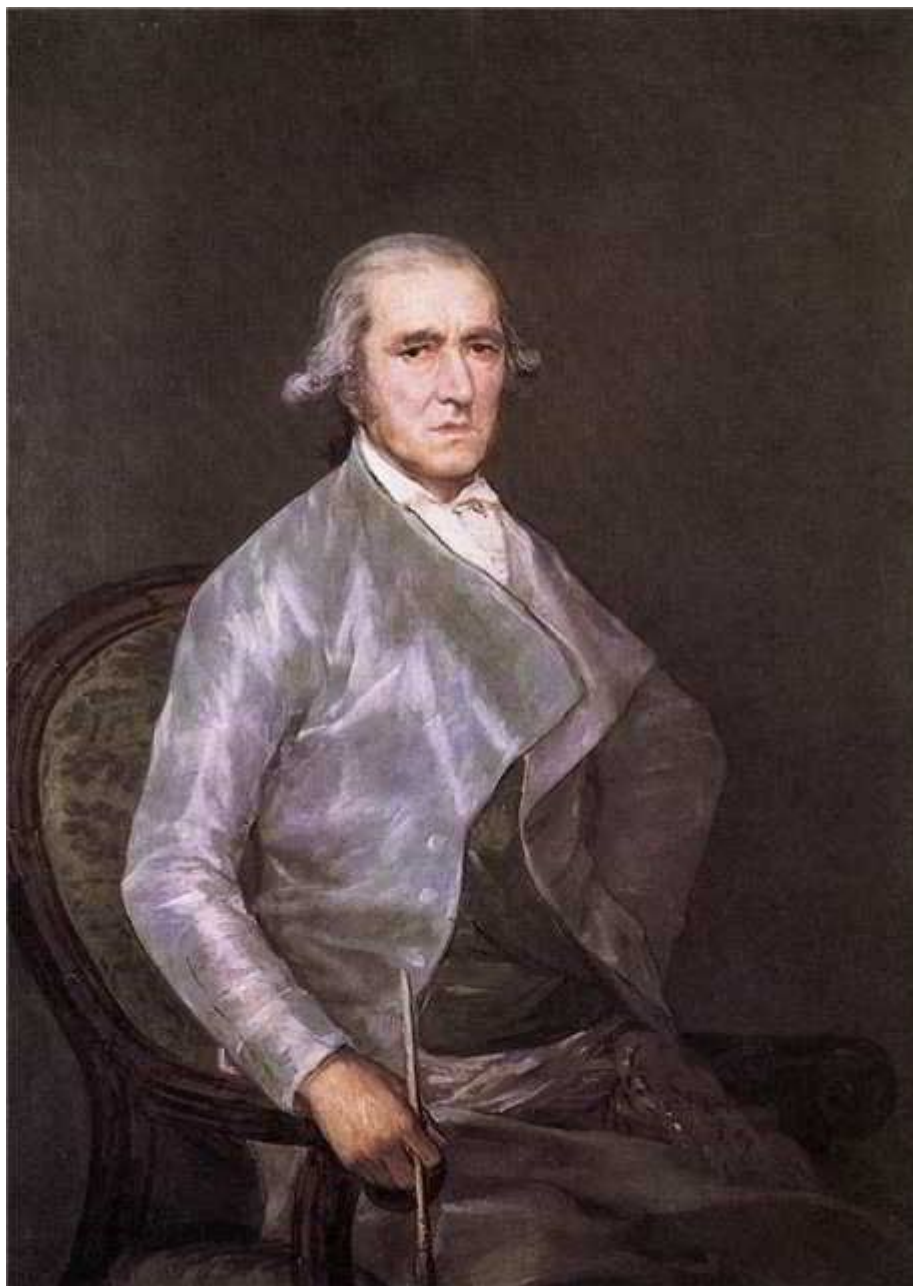


Рис. 228. Портрет живописца Байё работы Франсиско Гойи в Прадо в Мадриде

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.

2. 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. Натянута, 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 дона Томаса Переса Эстала в галерее Вебера в Гамбурге. Наконец, настоящим чудом живописной техники являются обе картины, представляющие полулежашую, 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.

Английское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Английское зодчество XVIII века

1. 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 Гауксмюра Джон Джеймс (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 rotunda») 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. 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 антику шли, таким образом, и в Англии рука об руку.



Рис. 230. Джеймс Джиббс. Библиотека Редклиффа в Оксфорде

Наиболее выдающийся архитектор этого круга, Джеймс 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.



Рис. 231. Джордж Денс. Менсион Хауз в Лондоне

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 Джеймс Пен (1716–1789), имя которого связано с закладкой ложно-классического замка Кедльстон 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 Джеймс 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 считать 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.

Английское ваяние XVIII века

1. 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 Скемакера 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 фронте построенного Денсом Менсион Хауз.

Поворот к большей простоте и чистоте форм в духе природы и к антику — первоначально римскому — произвели в английской 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. Второй, Иосиф Ноллекенс (1737–1822), вышедший из мастерской Скемакера 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.



Рис. 234. Памятник Нельсона работы Джона Флаксмана в соборе св. Павла в Лондоне

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, Флаксман 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.

Английская живопись XVIII века

1. 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, Кёнингема, 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 Монами (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 нидерландцами XVII и XVIII веков. Поворот к эллинистическому антику задел ее лишь позже и быстро затем перешел к непосредственному наблюдению природы. 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.



Рис. 235. «Продавищица крабов». Картина Вильяма Хогарта в Национальной галерее в Лондоне

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 «Продавищица крабов» находятся все в лондонской Национальной галерее; портрет барона Ловата Национальной портретной галереи показывают его портретный талант с лучших сторон. «Капитан Корам» 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 Гогарта как исторического живописца, как смело изображенная «Процессия в (лондонское) предместье Финчли» (1750) и его оригинально написанное «Нахождение Моисея» (1752) в Воспитательном доме в Лондоне.



Рис. 236. «Вскоре после свадьбы». Картина Вильяма Гогарта 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, мерилom 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 равновесие 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.

2. 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 сэр 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, развертывая на этой основе все чары своего ослепительного живописного красноречия; и хотя в аллегорическом содержании и в околичностях 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 Юоны, 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 Монтгомери, 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 корзинкой 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 главным 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 Devonshire 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 самым 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 непосредственностью 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 суффолкской 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 Орпина, 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. 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.



Рис. 240. Портрет Джорджианы Спенсер работы Томаса Гейнсборо, принадлежавший графу Спенсеру в Лондоне

Во время пребывания Гейнсборо в Басе возникли некоторые наиболее известные ландшафты — коричневатые 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 высшей художественной свободы и виртуозности. Нежные, довольно холодные, изящно подобранные по тонам краски фигур и их одежд все более гармонично согласуются с задним планом. Кисть его становится все более легкой, свободной и широкой. Портреты короля Георга III, королевы Шарлотты и их детей он писал несчетное число раз. Бульшую 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 его 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 Генсборо 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.



Рис. 242. Портрет миссис Сиддонс работы Томаса Гейнсборо в Национальной галерее в Лондоне.

Большой портрет-группа семейства Балби, 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 Гебы», принадлежащей лорду Уорвику, а также в портрете леди Гамильтон, в виде вакханки, в Национальной галерее.



Рис. 243. «Леди Гамильтон в виде вакханки». Картина Джорджа Ромни в Национальной галерее в Лондоне.

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. 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 Люциуса 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 Лоренс (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.

3. 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 процветавшую 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 Синглтон 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 «предрассудков» 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 Джеймс 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 изображенных 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 Джеймс 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 Кентерберии». 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.

Большее, непреходящее достоинство, чем указанные английские исторические живописцы, имеют английские пейзажисты, следовавшие Гейнсборо. Истинным художником был Джордж Морленд (1763–1804). 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 дюн 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.



Рис. 244. «Ландшафт с ветряной мельницей». Картина Джона Крома в Национальной галерее в Лондоне.

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 гравюры

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, грабштихом 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 Джеймс 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 гравер 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.

Бельгийское искусство XVIII века

Предварительные замечания. Бельгийское зодчество XVIII века

1. 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 отцветает 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 проявлявшийся 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 лебедя» (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 Керрикса 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 бельгийские 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.

Бельгийское влияние XVIII века

1. 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 Верхаген 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'Анвик, 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 Богоматерь.

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 Жилия 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 фронтоном рельефом с Правосудием, посреди 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.

Бельгийская живопись XVIII века

1. 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, 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 Бальтазар 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 Люттихе, 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.