

История искусства

всех времен и народов

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора Карла Вёрмана,

Директора Дрезденской Галлерей.

Томъ второй.

Искусство христіанскихъ народовъ до конца XV столѣтія.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей

А. И. Сомова,

старшаго хранителя Императорскаго Эрмитажа.

и (начиная съ 26 листа)

Д. В. Айналова,

Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.



С.-Петербургъ.

Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе“,

Забалканскій просп., соб. д. № 75.

История искусства

всех времен и народов

Карл Вёрман

Европейское
искусство
средних веков

Санкт-Петербург • Москва
ПОЛИГОН • АСТ
2000

Вёрман К.

В34 Европейское искусство средних веков (История искусства всех времен и народов, т. 2) – М. : ООО “Фирма “Издательство АСТ”; СПб.: ООО «Издательство Полигон», 2000.– 944 с., ил.

ISBN 5-89173-119-3

ISBN 5-17-007887-0 (т. 2)

В втором томе «Истории искусства всех времен и народов» К. Вёрмана рассматривается искусство населения стран Европы с первого по пятнадцатое столетия н. э. По признанию самого автора второй том производит еще более цельное впечатление, чем первый и является прекрасным руководством для желающих пополнить свои познания сведениями по истории искусства. В издании также приведено много интересных иллюстраций.

ББК 85

Оглавление

Предисловие	7
Введение	9

Книга первая. ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОЙ ДРЕВНОСТИ (около 100 – 750 гг.)

I. Древнехристианское искусство первых трех столетий	17
1. Введение. Зодчество до Константина Великого	17
2. Живопись до Константина Великого	21
3. Скульптура до Константина Великого	29
II. Христианское искусство (IV — начало VIII вв.)	33
1. Введение. Архитектура	33
2. Живопись	66
3. Скульптура	90

Книга вторая. ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

I. Искусство христианского Востока (около 700–1050 гг.)	107
1. Введение. Византийское зодчество	107
2. Живопись (между 717—1057 гг.)	112
3. Скульптура (850—1057 гг.)	120
4. Искусство Армении и Грузии (IX — XI вв.)	122
II. Западное искусство (VIII – XI вв.)	124
1. Искусство Италии и Испании (около 750—1050 гг.)	124
2. Искусство Англии и Ирландии (650 — 1050 гг.)	134
3. Искусство каролингской и оттоновской эпох на востоке и западе от Рейна (750—1050 гг.)	141

Книга третья. ИСКУССТВО ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

I. Вторая эпоха расцвета средневизантийского искусства и его преемники на Востоке	193
1. Введение. Искусство Византийской империи	193
2. Искусство Руси (1000 — 1250 гг.)	199
3. Искусство Армении и Грузии	203
II. Искусство Италии	204
1. Введение. Византийское искусство и его влияние на искусство Венеции и Нижней Италии	204
2. Искусство Рима и Умбрии	218
3. Искусство Тосканы	226
4. Ломбардо-романское искусство	237
III. Западноевропейское искусство	248
1. Романское искусство Южной Франции	248
2. Искусство Северной Франции	274
3. Искусство Испании и Португалии	294
4. Искусство Англии	301
IV. Искусство Германии и соседних стран	310
1. Искусство Вестфалии и Саксонии	310
2. Искусство прирейнских стран	343
3. Искусство Южной Германии и Австрии	373
4. Искусство стран в Северо-Германской низменности и Скандинавии	392

Книга «абаабдаа». ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

I. Западноевропейское искусство	403
1. Искусство Северной Франции	403
2. Искусство Южной Франции	434
3. Искусство Бургундии и Нидерландов	439
4. Искусство Испании и Португалии	452
5. Искусство Англии	457
II. Искусство Германии и соседних стран	464
1. Искусство прирейнских стран	464
2. Искусство Южной Германии и Австрии	488
3. Искусство Северной Германии	505
4. Искусство Скандинавии	519
III. Искусство Италии	520
1. Искусство Тосканы и Центральной Италии	520
2. Искусство Северной Италии	562
3. Искусство Рима и Южной Италии	574
IV. Искусство позднего средневековья на Востоке	582
1. Поздневизантийское искусство (1250 — 1450 гг.)	582
2. Искусство Руси в эпоху татаро-монгольского ига (около 1225—1400 гг.)	588
3. Искусство на Среднем и Нижнем Дунае	591
4. Готическое искусство в восточных странах Средиземного моря	593
Заключение	595

Книга пятая. ИСКУССТВО XV в.

I. Западноевропейское искусство	601
1. Искусство Нидерландов и Бургундии	601
2. Искусство Франции	644
3. Искусство Испании и Португалии	664
4. Искусство Англии	675
II. Искусство Германии и соседних стран	681
1. Искусство прирейнских стран	681
2. Искусство Южной Германии и Австрии	710
3. Искусство Северной Германии	758
4. Искусство Скандинавии	771
III. Искусство Италии	774
1. Искусство Тосканы и Центральной Италии	774
2. Искусство Северной Италии	847
3. Искусство Рима и Южной Италии	893
IV. Искусство Восточной Европы	904
1. Византийское искусство	904
2. Русское искусство Возрождения (1462—1598 гг.)	905
3. Искусство итальянского раннего Ренессанса на островах Родос и Кипр, в Турции и Венгрии	909
Заключение	912
Литература	915
Перечень иллюстраций	935

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй том «Истории искусства» выполнен на основе тех же принципов, что и первый. Благосклонный прием, встреченный первым томом не только в широких кругах художественно образованных читателей, но и у специалистов, побудил меня и во втором томе избрать путь изложения, средний между популярным и научным. Исследователи истории искусства, которых я называю из опасения, что мои самостоятельные воззрения не будут поняты, только упомянуты в разных местах текста; в библиографическом указателе же они поименованы с их работами, статьями и добавлениями в алфавитном порядке. Вместе с тем, чтобы облегчить текст, вопреки приему, употребленному в первом томе (не везде строго в этом отношении выдержанному), в указателе приведены и такие сочинения, авторы которых не названы мной в тексте. Незачем особенно настойчиво подчеркивать здесь то обстоятельство, что объем указателя должен оставаться в узких пределах, чтобы представлять известный выбор сочинений, вследствие того что в последнее время область историко-художественной литературы возрастает наподобие лавины. Указывая только на те сочинения, которыми я сам пользовался, смею думать, что я даю в руки читателю достойный выбор.

Если этот второй том производит в общем, как я полагаю, более цельное впечатление, чем первый, то это лежит в природе вещей, в большей общности развития искусства у христианских народов. Мое деление и расчленение огромного материала должно оправдать само себя, но я слишком далек от того, чтобы какую-либо одну классификацию считать в этом отношении единственно верной. Каждый автор

может и должен открыто выражать и оберегать свою самостоятельность в расположении материала. Спор о названиях периодов стоит далеко от меня. Мне предстояло прежде всего решить, что в моем изложении должно быть особенно подчеркнуто или более открыто развито, и вообще держаться восходящей линии. Однако и в этом томе я пытался объяснить процесс развития не столько при посредстве длинных рассуждений, сколько обращая внимание на последовательный ряд проявлений этого процесса.

Тот, кто не встретит в тексте того или другого объяснения, считая, что кое-что должно было выразить полнее, может сам убедиться, что объем этой книги достиг наибольшей допустимой величины. Моя цель состояла в том, чтобы выделить из неисчерпаемых источников художественного творчества народов и сопоставить в историческом порядке лишь то, что для специалиста и дилетанта было бы самым важным для познания процесса всеобщего развития.

ВВЕДЕНИЕ

Когда Иисус Назарянин Своей крестной смертью положил в Иерусалиме основание новому, глубоко одухотворенному мировоззрению, древний мир переживал вторичный расцвет искусства. На далеком пространстве вокруг Палестины еще воздвигались все новые и новые, украшенные скульптурой и живописью, роскошные сооружения — произведения греческого искусства, обогатившегося на Востоке, и искусства восточного, которого коснулось дыхание Эллады. В самом Риме языческое художественное творчество, оплодотворенное эллинистическим Востоком, еще далеко не сказало своего последнего слова; мало того, когда в тишине римских катакомб первые христианские символы и древнейшие образы Священного Писания, которые мы можем проследить в их взаимной связи, уже получили свое живописное или пластическое выражение, Вечному городу еще недоставало целого ряда самых величественных его зданий — терм Каракаллы и Диоклетиана, Пантеона и других, эллинистическая скульптура еще не дала миру своих последних, полных экспрессии созданий, каковы, например, тип обоготворенного греческого юноши Антиноя или конная статуя Марка Аврелия, а античная живопись продолжала производить такие замечательные в техническом отношении творения, как последние эллинистическо-египетские портреты при мумиях, как мозаики виллы Адриана и многочисленные стенные росписи, из которых достаточно упомянуть хотя бы пейзажи гробниц Латинской дороги.

Христианство вначале не дало искусству новых художественных форм, оно вложило в старые новое содержание. Это справедливо по отношению к архитектуре, которая в своих религиозных постройках, предназначавшихся для собрания верующих и богослужений, стала более, чем когда-либо прежде, искусством внутренних помещений; в особенности же это справедливо по отношению к пластическому искусству, которое под руками христианских мастеров старательно избегало языческих образов и сцен, за исключением чисто декоративных фигур, заменяя их сперва символическими, а потом реальными изображениями Спасителя, апостолов и событий Ветхого Завета, которые рассматривались как прообразы событий новозаветных, и уже довольно рано — новозаветными сценами. При этом воспроизведение священных образов и событий в мозаиках и фресках, в рельефной и круглой пластике, независимо от декоративного значения, на протяжении всех средних веков оправдывалось еще и необходимостью наглядно знакомить неграмотных людей со Священной историей, с житиями святых и мучеников. Традиция народов Средиземного моря чтить Божество в образах способствовала возникновению христианских художественных циклов. Место языческого Олимпа заняли Христос и апостолы, а древний культ героев незаметно превратился в почитание святых, лики которых украсились нимбами и лучезарными венцами, как головы античных астральных божеств. Но священные образы возникали и вновь (хотя зачастую примыкая к прежним типам), по мере того как складывалась новая традиция. Уже первые гонения на христиан создали целые толпы мучеников, которые в качестве древнейших героев религии перешли в христианское искусство, а затем каждое столетие доставляло сонмы новых святых, обстоятельства жизни которых, большей частью глубоко потрясающие, доставляли христианскому искусству неожиданное разнообразие все новых и новых лиц и событий. Изучение изображения этих лиц и событий (христианская иконография) составляет особую ветвь истории искусства, которой, конечно, мы можем коснуться в этой книге лишь вскользь.

Наряду с этим в христианском искусстве удержались и некоторые невинные образы языческой мифологии, каковы, например, божества солнца, луны, морские и речные боги, которые в отдельных случаях в течение всего средневековья допускались в качестве олицетворений природы. Далее схоластическая философия вводила собственные оли-

цветворения добродетелей, искусства и наук, которые вместе с другими подобными аллегориями поддерживали связь между древним и средневековым миром; сверх того, уже довольно рано всемирная история, поэзия и повседневная жизнь (последней обязано своим возникновением прежде всего портретное искусство) стали доставлять также и светские мотивы для украшения гражданских построек, утвари и книг. Но история искусства христианских народов, как и история искусства нехристианского, может быть прослежена преимущественно в отношении его религиозных памятников. То, что является самым священным для народа, его художники во все времена изображали наиболее достойным образом, а его стражи умели оберегать это от гибели.

Мы сказали, что возникшая мировая религия, как таковая, не принесла с собой новых художественных форм; это объясняется прежде всего тем, что иудейская религия, из которой она вышла, позволяя воздвигать Божеству великолепные храмы, не допускала никаких Его изображений. Однако то обстоятельство, что христианское искусство зародилось в эпоху, которая представляется нам эпохой упадка античного художественного творчества, исходившего из *единичных форм*, быть может, даже не служило помехой для развития этого искусства. Направление позднеантичного искусства, которое, если прав Ригль, характеризуется стремлением к *общему эффекту*, понимаемому в смысле нового времени, было воспринято и христианским искусством, росшим и развивавшимся вместе с позднеантичным. Легко понять, что единичные формы должны были приходить в упадок по мере того, как обращалось все большее и большее внимание на целое и на его содержание. Это новое движение, вначале едва заметное, продолжалось вплоть до искусства Ренессанса XV столетия, в котором так называемое возрождение антика сводится к заимствованию римско-эллинистических архитектурных и орнаментальных форм, а понимание природы явилось результатом многовековой самостоятельной работы.

Архитектура, быстро принявшаяся, после миланского эдикта о веротерпимости 313 г., за выработку новых (хотя и примыкающих к восточным, эллинистическим и римским образцам) типов, уже потому, что служила самой непосредственной христианской потребности, определяла в течение всех средних веков направление изобразительных искусств. Так как ее ближайшей задачей были, как

сказано выше, созидание и расчленение новых замкнутых помещений, которые на Востоке как центрально-купольные постройки, а на Западе как базилики достигли высшей целесообразности и красоты, то тем очевиднее на протяжении первого тысячелетия упадок ее отдельных форм. Но в позднее средневековье западное зодчество победоносно преодолело грубость своих внешних форм. Романские и готические средневековые соборы принадлежат к благороднейшим, а готические вместе с тем и к самобытнейшим памятникам всемирной истории архитектуры. Но наследие древности было все же сильнее приобретений средневековья, и мы увидим, что античный стиль положит конец владычеству готики в Европе всего лишь после двухвекового ее господства. Столь же ясен, как и в архитектуре, регресс форм и в *изобразительном искусстве*. До возвращения к фронтальному стилю (см. начало т. 1) этот регресс происходит, однако, только в *скульптуре*, да и то в отдельных случаях. Следы выработанной греческим искусством свободы движения тел удержались в пластике самой «темной» поры средних веков. Своими силами, вновь исходя из «контрапоста» (движение фигуры, опирающейся на одну ногу; см. т. 1, рис. 363 и 365), готическая скульптура приобрела зрелое господство над формой, умеющее соединять высокий идеализм замысла с верностью природе. Но с такой же полнотой, как в антике, чувство действительности появляется в христианской пластике лишь одновременно с возрождением античности форм, хотя и независимо от него.

Главную задачу *живописи* составлял возврат к утраченному пониманию пространственных отношений. Если эллинистическое искусство пространственную иллюзию плоскостных изображений, которая может быть достигнута лишь всесторонним знанием перспективы, довело только до известной, хотя и довольно высокой степени развития, то как раз в этом направлении в древнехристианском искусстве не появилось ничего нового. Но, разумеется, живопись уже больше не возвращалась — кроме тех случаев, когда это требовалось по декоративным соображениям, — к детским приемам начальной поры искусства, и если она совершенно утратила умение располагать планы, то все же в рисунке отдельных изображенных зданий и других предметов еще остались попытки на ракурсы и проекции, напоминающие о старых перспективных приемах; отдельные фигуры сохраняют еще следы моделировки, а в группах уже довольно рано попадают совре-

менные живописные эффекты. Мы увидим, что на протяжении целых столетий в истории развития живописи, как на севере, так и на юге Европы, на первом плане стоял вопрос помещения на плоскости пространственной формы, счастливо разрешенный, наконец, тем стилем, который, рассматривая каждый художественный образ как отрезок от необъятного мира явлений, создал линейную и воздушную перспективу, какой не знала даже древность.

История искусства христианских народов в течение первых 1500 лет, которой посвящен настоящий том, пестреет перерывами, нарушающими закономерность поступательного движения, и отклонениями от прямого пути; но она богата и неожиданными успехами — результатами благоприятного стечения обстоятельств или плодами исключительных индивидуальных усилий. В некоторых случаях развитие форм происходило, несомненно, из определенных художественных принципов, прогрессируя затем в ту или другую сторону; но часто также (что мы утверждаем вопреки мнению некоторых других исследователей), будучи определяемо невидимыми, психического порядка влияниями, оно возникало одновременно в нескольких местах в одном и том же направлении, ветвилось на отдельные течения, снова сливалось в одно русло и, наконец, приводило повсюду к национальным особенностям внутри одного и того же стиля. Великие мастера, за созданиями которых, несмотря на то что и они запечатлены духом эпохи, потомство признает непреходящее значение, выступают как новаторы христианского искусства лишь после более чем тысячилетней коллективной подготовительной работы. Обнаружение повсюду связующих нитей составляет, бесспорно, одну из главных задач истории искусства, как мы ее понимаем, и мы видим, что в 90-х гг. XIX в. научное исследование, утомленное черной работой предшествующих поколений, ревностнее, чем прежде, стремилось к установлению внутренней связи между отдельными моментами историко-художественного развития. Разумеется, подобные попытки, если они для нас убедительны, встречают с нашей стороны полное сочувствие; мы только не дадим ослеплять себя недоказанными гипотезами. Прежде всего мы должны предоставить говорить за себя фактам и скорее признаться в пробелах нашего знания, чем в угоду предвзятым мнениям, как старым, так и новейшим, спешить выдавать за историческую истину еще не проверенные теории.

Коль скоро мы убеждены, что в высочайших созданиях искусства всех времен и народов форма и содержание должны соответствовать друг другу, то должны, конечно, признавать, что в древнехристианском и средневековом искусстве многие из художественных требований остаются еще не выполненными. Но именно борьба уже сложившегося содержания за соответствующую ему форму, встречаемая повсюду, где только есть движение вперед, сосредоточит на себе наше внимание; в конце концов простое, но полное высокой одухотворенности содержание христианских памятников произведет на нас более глубокое и даже более художественное впечатление в еще не свободных формах первых веков христианства и средневековья, чем содержание многих щеголевато законченных позднейших произведений. Но вполне покорит нас и очарует весенняя свежесть кватроченто. В нем эволюция художественных идей, которую мы должны проследить в настоящем томе, достигает своего апогея. К этой эпохе, как к роднику юных сил, возвращаются позднейшие времена, когда стремятся изгладить свои ошибки и воспрянуть после застоя.



КНИГА ПЕРВАЯ



ИСКУССТВО
ХРИСТИАНСКОЙ
ДРЕВНОСТИ
(около 100 – 750 гг.)

I. ДРЕВНЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВЫХ ТРЕХ СТОЛЕТИЙ

1. Введение. Зодчество до Константина Великого

Поздняя осень римско-эллинистического искусства неожиданно стала весной искусства христианского. Новое искусство было порождено духовным движением и потому стремилось говорить не чувствам, а духу; но свойственная древнему миру любовь к прекрасному была еще достаточно сильна для художественной переработки новых представлений и частью даже для воплощения их в новые формы, и если как раз в *зодчестве* первых трех веков христианства, веков мученичества, художественная сила новой религии проявилась лишь в тесно очерченных пределах, то виной тому прежде всего преследования, не допускавшие возникновения христианских построек или грозившие им разрушением.

По мере роста христианских общин и развития богослужения постепенно росла также потребность в христианских *храмах*. Христиане первых веков собирались для молитвы обычно в домах зажиточных своих единоверцев. Но уже во II в. частные жилища не всегда оказывались достаточно вместительными для быстро разраставшихся общин; действительно, литературные источники не оставляют никакого сомнения в том, что уже в эту пору в отдельных местностях (главным образом в Малой Азии) христиане строили особые здания для молитвенных собраний. Возможно даже, как это утверждал Стриговский, что некоторые малоазийские и сирийские базилики и купольные церкви принадлежат к архитектурным произведениям III столетия; но ни для одного из дошедших до нас христианских храмов не может быть доказано его возникновение в доконстантиновскую эпоху.

Зато в значительном количестве сохранились до нашего времени древнехристианские погребальные сооружения (цеметерии). Уважение к могилам, которое предписывали языческие законы, доставляло известную защиту и христианским покойникам. Однако надземные кладбища, открытые в разных местностях, сохранились не так хорошо и не в таком количестве, как подземные (катакомбы), которым первые христиане оказывали решительное предпочтение везде, где только почва была достаточно плотна для устройства этих гипогеев.

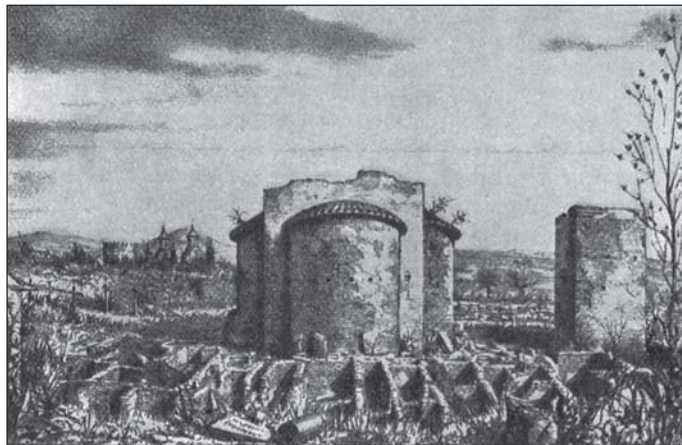
На пути от Палестины, их родины, до Рима открыто сравнительно немного усыпальниц, высеченных в твердых породах. Помимо крестообразной горной гробницы в Пальмире (около 259 г.), которой прежде приписывалось особое значение в развитии крестообразных церквей, но которая, несомненно, языческого происхождения, как и ее замечательная роспись, древнехристианские катакомбы на эллинистическом Востоке сохранились, например, в Александрии, Кирене и на острове Мелос, а на эллинистическом Западе — в Сицилии, главным образом в Сиракузах и Неаполе. Христианские гипогеи этой эпохи встречаются также и в Средней Италии. Но наиболее многочисленными и любопытными катакомбами обладает Рим. Начинаясь сразу за воротами Вечного города и густо ветвясь под землей, они следуют по направлению больших консульских дорог. К древнейшим и наиболее замечательным римским цеметериям (названия их нередко произвольны) относятся: в южной части города — катакомбы Претекстата и Калликста на *Via Appia*, катакомба Домитиллы на *Via Ardentina*; в северной части — катакомба Прискиллы на *Via Salaria* и так называемый Острианский цеметерий, с катакомбой св. Агнии на *Via Nomentana*; в западной части — катакомба св. Петра и Марцеллина на *Via Labicana*.

Эти подземные кладбища имели иногда и наружные архитектурные части. На поверхности земли находились открытые Марки де Росси цеметерияльные камеры (*cellae coemeteriales*), назначением которых было служить местом празднования памяти покойников, дозволявшегося и христианам. Как на образцы таких камер можно указать на два сохранившихся над катакомбой Калликста квадратных сооружения, с полукруглыми выступами (абсидами) с трех сторон (рис. 1). На то обстоятельство, что первоначально многие катакомбы имели надземные монументальные входы, указывает, например, великолепный портал катакомбы Домитиллы.

Подземные коридоры и камеры катакомб нередко расположены в несколько ярусов, тускло освещенных проделанными в потолке отдушинами. Сами могилы устраивались в стенах, реже под полом. Каждая отдельная могила, как правило, состоит из неглубокой четырехугольной ниши (локулы), верхняя сторона которой слегка понижается к ногам. Такая ниша закрывалась плитой, украшенной эпитафиями и символическими религиозными изображениями. Для погребения более зажиточных лиц устраивались в стене полукруглые ниши с плоской задней стенкой (аркосолии). Для знатных семей, члены которых не хотели разлучаться даже после смерти, коридоры расширялись в погребаль-

ные камеры (кубикулы, крипты), в которых помещались саркофаги или устраивались в стенах обычные локеры и аркосолии (рис.2).

Круглые кубикулы встречаются довольно часто в сицилийских катакомбах, в Риме, по крайней мере в рассматриваемую нами эпоху, известны лишь четырехугольные и неправильной формы камеры. Но циркульные потолочные своды мы находим и в Вечном го-

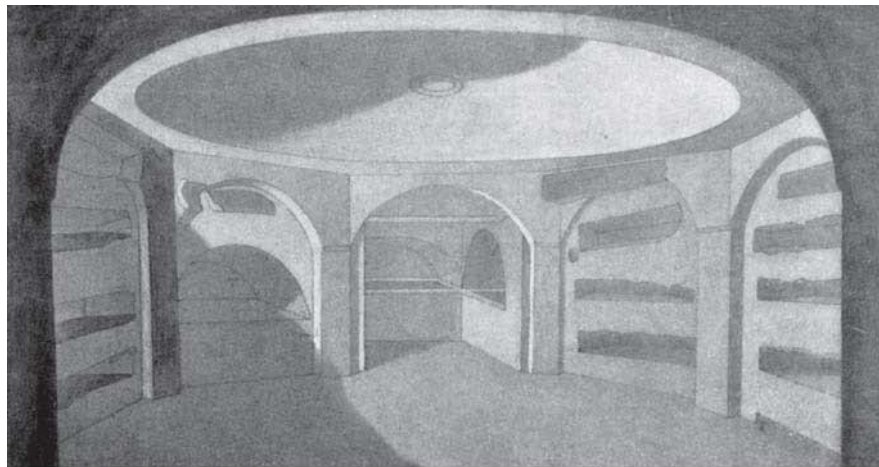


роде; равным образом монотонность камер иногда нарушают и полукруглые абсиды. Их главное украшение составляет стенная живопись. Местами попадаются в них также колонны и пилястры. Так называемая квадратная крипта св. Януария в катакомбе Претекстата в Риме производит благодаря своей мраморной облицовке, своим пилястрам и терракотовым фризам впечатление настоящего шедевра древнехристианского зодчества; значительного размера полуколонны стоят также по сторонам ниш в обширной, расчлененной на части камере Острианского цеметерия, которая римской школой и Краусом обычно приводилось как главный пример «катакомбных церквей» той эпохи.

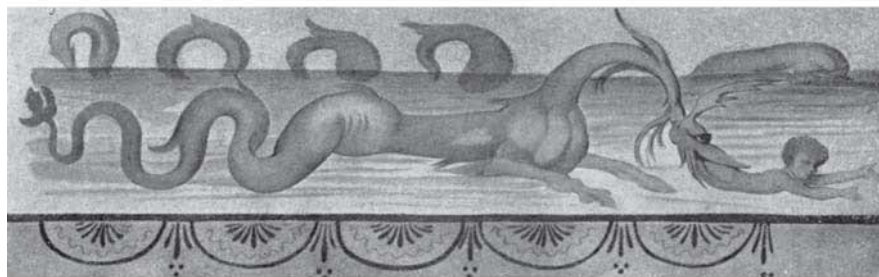
Колонны, полуколонны и пилястры древнехристианских погребальных камер уже довольно заметно уклоняются от античного благородства форм. Так, в одном киренском кубикуле мы встречаем короткие, неуклюжие неканнелированные колонны с массивными капителями, несущими лишь по углам отростки в виде ионических волют; в одной из камер катакомбы Претекстата — Калликста в Риме (в) капители, которые уже с трудом можно признать коринфскими, образованы венцами бесформенных, вертикально поставленных листьев. Но фоссоры, рывшие в Риме эти подземные кладбища, и не задавались целью создавать роскошные памятники погребальной архитектуры, подобные древнеегипетским или древнеиндейским горным усыпальницам.

Рис. 1.
Цеметерияльная камера над катакомбой Калликста в Риме.
По де Росси

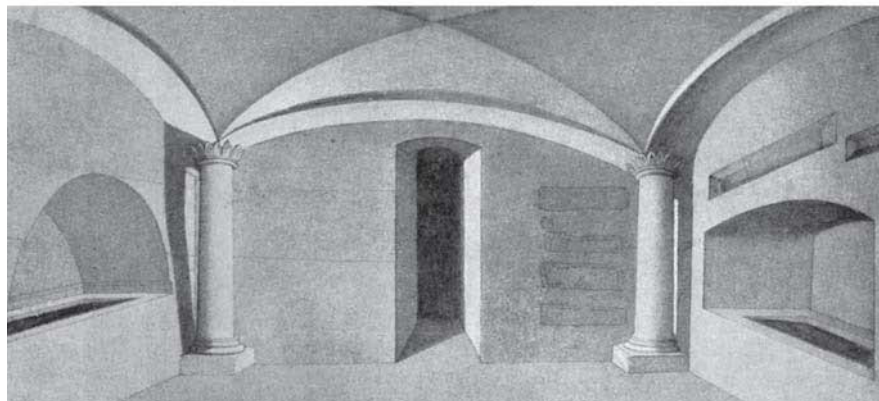
Рис. 2.
Римские катакомбы:
а и *в* —
камеры в цеметерии
Претекстата;
б — живопись
в цеметерии
Прискиллы
(Иона,
извергаемый
морским
чудовищем).
По Перре



а



б



в

2. Живопись до Константина Великого

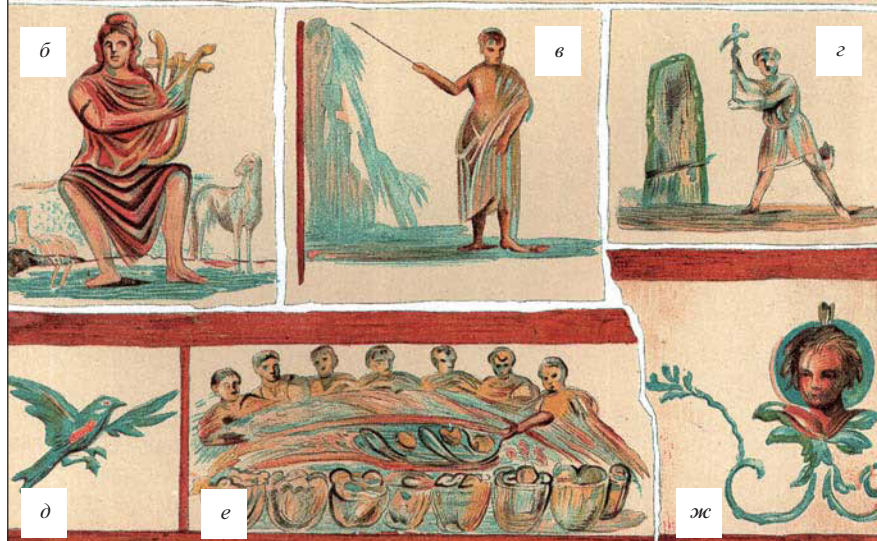
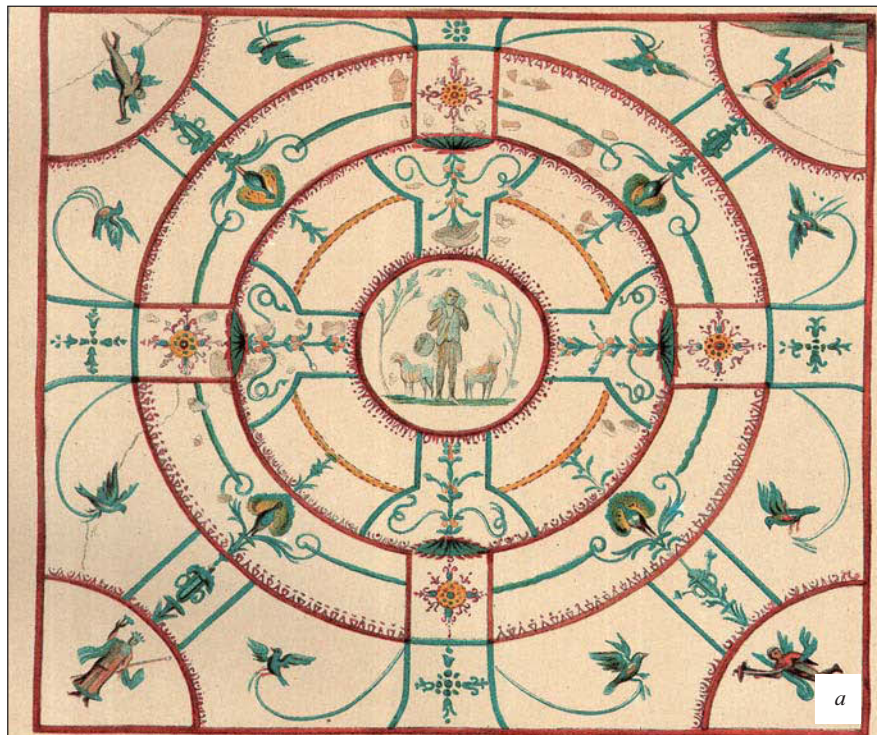
Живопись первых веков христианства удерживает нас в катакомбах; из всех пластических искусств именно она, в потолочной и стеной росписи погребальных камер, достигла наибольшего блеска, и христианское искусство именно в катакомбной живописи впервые расправило свои крылья для самостоятельного полета.

Своим знакомством с катакомбной живописью мы обязаны преимущественно исследованиям Дж. Б. де Росси, Л. Перре, Т. Роллера, Иос. Вильперта, Ф.-Кс. Крауса, Виктора Шульце, Иог. Фикера, О. Марукки, Иос. Фюрера и их предшественников. Затем наряду со специальными трудами относительно этой живописи таких исследователей, как Эж. Мюнц, Л. Лефор, О. Поль, Ад. Газенклевер, А. де Валь, Эдг. Геннеке и Вильперт (его капитальное сочинение — «Катакомбные росписи Рима»), следует поставить монографии почти о каждом отдельном сюжете древнехристианского искусства, причем разногласия авторов по тому или другому вопросу объясняются отчасти их принадлежностью к разным вероисповеданиям.

С художественной точки зрения римские катакомбные росписи, лучше всего изученные, относятся к типу ремесленно исполненных римско-эллинистических могильных фресок. Как и в языческой стеной живописи этрусских и римских гипогеев, в них, за немногим исключением, преобладает белый фон, обусловленный, впрочем, уже слабым освещением катакомб. Этот фон всегда выполнен альфреско, то есть наведен на мокрый еще слой известковой штукатурки, сами же изображения написаны отчасти также альфреско, отчасти по просохшей штукатурке. Хотя местами встречаются целые небольшие пейзажи идиллического характера и нередко элементы пейзажа составляют принадлежность той или другой сцены, эта последняя вообще не имеет сплошного заднего плана. Но катакомбные изображения этой эпохи еще не вернулись к черным контурам; фигуры очерчены довольно мягко и естественно, и более древние изображения выгодно отличаются от позднейших большей правильностью рисунка и большей свежестью тонов.

В основе живописной орнаментации квадратных потолков кубиков (как и языческой плафонной живописи того же времени) обычно лежит деление потолка на поля исходя из круглого центрального поля, это деление вписывает внешний круг или восьмиугольник в равносторонний четырехугольник и затем диагональными линиями разбивает всю площадь на отрезки различной формы (рис. 3, а). Границы

Рис. 3.
Живопись в катакомбах
св. Калликста
в Риме:
а — потолок во
второй капелле
Святых
Таинств;
б — Орфей,
на потолке,
«Cubicolo dell'
Orfeo»;
в — Моисей;
г — гробоко-
патель (Fossor);
д — голубь;
е — трапеза
семерых;
ж — маска из
второй капеллы
Святых
Таинств.
По де Росси



полей часто обозначены лишь красными или синими полосками, но нередко также эти последние усажены крючками-крестами, треугольниками, зубчиками, дужками или превращены в ионические «шнуры перлов». Излюбленные греческие мотивы линейного орнамента, ряд набегающих одна на другую волн и меандр, попадаются уже редко, но тем чаще вместо простых линий или между ними встречаются усики растений, покрытые листвой ветви, побеги виноградной лозы, цветы на стебельках, гирлянды и цветочные вазы; листья аканфа обычно изображаются у основания листовых черешков и цветочных побегов.

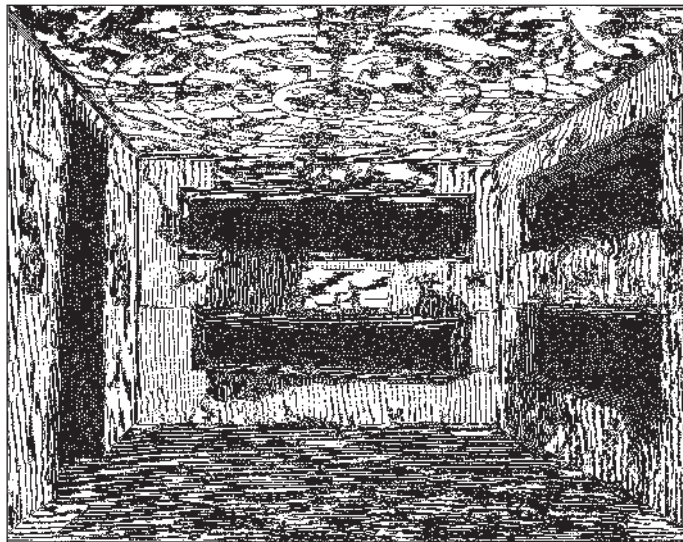
Те из языческих животных и человеческих образов, которые уже давно утратили мифологическое значение и превратились в чисто декоративные элементы, были заимствованы христианской орнаментикой простодушно, без попыток какого-либо символического толкования. Пантеры, козлы, морские коньки, птицы, маски (*ж*) чередуются с гениями и Психеями в длинных одеждах, бескрылыми амурами и крылатыми малютками-гениями, которые, как ни напоминают нам позднейших христианских ангелов, не должны быть принимаемы за них. В других случаях античные символы истолковываются в христианском смысле, чему особенно ясным примером может служить Дионисова лоза. Вспомним слова Христа к его ученикам: «Аз есмь лоза, а вы — гроздия». Голубь в древнехристианской живописи был символом мира, сходящего на душу христианина (*д*). Павлину, изображения которого с распушенным хвостом мы находим во многих фресках, была приписана нетленность, для того чтобы он символизировал собой бессмертие. На якорь как на символ христианской надежды есть указание уже в Послании апостола Павла к евреям. Что касается символического значения рыбы и агнца, то они приводят нас уже к картинам, на которых они изображаются вместе с фигурами рыбака и Доброго Пастыря. Удящий рыбак — символ рыбаков-апостолов, которым сказано, что они станут «ловцами человеков». Сюда скоро присоединилось и толкование воды, жизненной стихии рыбы, как воды Крещения. Таким образом, рыба вначале является символом человека, принявшего крещение; лишь несколько позже она становится символом самого Спасителя и затем в этом значении воспроизводится бесчисленное множество раз. Установление этого нового символа произошло, как свидетельствуют о том Отцы Церкви, благодаря тому, что из начальных букв греческих слов *Ἰησοῦς Χριστός θεοῦ Υἱός Σωτήρ* (Иисус Христос Сын Божий Спаситель) составляется слово *ἸΧΘΥΣ*, то есть «рыба». Подобным же образом произошел символ агнца. «Азь есмь пастырь добрый, — сказал Христос, — и когда кто найдет свою заблудшую

овцу, он съ радостью возьмет ее на свои рамена». Уже в самых ранних катакомбных фресках Спаситель изображается в виде Доброго Пастыря, несущего на своих плечах заблудшую овцу (а, центральная фигура); соответственно этому агнец сперва обозначал человека, спасенного благодатью Крещения, и только в послеконстантиновское время сделался символом самого Христа, на основании слов Иоанна Крестителя: «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира». В таком случае он является окруженным апостолами, изображенными также в виде овец. Попытки приписать во всех случаях одно и то же значение фигурам молящихся с воздетыми руками, обычно женским (орантам), не увенчались успехом. Эти фигуры в катакомбной живописи являются то элементами исторических композиций, то земными (по Виктору Шульце) или небесными (по Иос. Вильперту) портретами умерших, и лишь в послеконстантиновскую эпоху олицетворяют собой Пресвятую Деву или Церковь. В иных случаях, наконец, их помещают по углам плафонов вместе с гениями и викториями как чисто орнаментальные мотивы.

Многие из катакомбных фресок свидетельствуют о способности христианских живописцев передавать в простых, но понятных и трогательных образах отдельные религиозные представления и воспроизводить библейские и евангельские события.

В одной древней *киренской* катакомбе мы встречаем Доброго Пастыря с заблудшей овцой на плечах; вокруг него — семь агнцев, а над ним — семь рыб. Здесь агнцы и рыбы символизируют христианскую общину. Напротив того, в древних фресках катакомбы *Vigna Cassia* в *Сиракузах* изображения Доброго Пастыря соединены с библейскими сюжетами; из них особенного внимания заслуживает история Ионы, пророческий смысл которой засвидетельствован Самим Христом, видевшим в ней прообразование Своей смерти и Воскресения. Особенно интересны стенные и потолочные фрески катакомбы св. Януария в *Неаполе*. На потолке передней камеры верхнего яруса среди языческой орнаментации мы вдруг встречаем библейские сцены. Любопытно, что изображение Адама и Евы под Древом познания добра и зла лишь немногим отличается от современных нам изображений этого сюжета. Но подавляющее большинство дошедших до нас христианских фресок первых веков украшает подземные кладбища Рима. Каким образом отдельные изображения размещались на стенах и потолках, прекрасно видно на примере одной из так называемых капелл Святых Тайнств в цеметерии Калликста (рис. 4). Среднее поле легко и изящно расчлененного плафона представляет нам изображение До-

брого Пастыря с овцой на плечах. Слева, у самого входа, изображен юноша Моисей (см. рис. 3, в), источающий жезлом воду из скалы (скала — желтая, бьющая из нее вода — голубая); справа, в пандан к этой фигуре, — женская фигура, черпающая из колодца, через край которого льется вода вечной жизни. На левой (от входа) стене, вверху, мы видим Иону, бросаемого в море корабельщиками, и «большую рыбу» — чудовище с длинной шеей и огромным,



свернутым в кольца хвостом, которое подплывает, чтобы проглотить пророка; в среднем нижнем поле, слева, рыбак вытаскивает рыбу из воды, и справа мужчина в переднике крестит в этой воде нагого мальчика; но здесь мы имеем указание, скорее, на крещение вообще, чем на крещение Спасителя. Справа от этой последней композиции, исцеленный расслабленный удаляется, взвалив себе на плечи свой одр; панданное изображение на левой стороне — отбито. На правой от входа стене сохранилось лишь изображение (соответствующее композиции на противоположной стене) Ионы, извергаемого чудовищем (см. рис. 2, б). На стене, находящейся против входа, на том же месте, представлен уже спасенный Иона, отдыхающий на берегу; внизу, в среднем поле, — композиция, которую, согласно с мнением де Росси, можно толковать как трапезу семи учеников Спасителя, удостоившихся Его явления им по Воскресении при море Тивериадском. Справа и слева изображены две сцены с одним и тем же мотивом воздетых к небу рук; направо — стоят в позе орантов Авраам и Исаак, благодарящие Бога после чудесного появления овна; налево — мужская и женская фигуры стоят подле треножника, на котором лежат рыба и хлеб; мужчина дотрагивается до рыбы, а женщина подняла руки вверх. Трудно решить, должны ли мы здесь видеть евхаристию или просто домашнюю предобеденную молитву. Правее и левее этих изображений помещено, в особом обрамлении, по безбородой

Рис. 4.
Одна из
капелл
цемертерия
Калликста
в Риме.
По де Росси



Рис. 5.
Психея.
Фреска крипты
св. Нерее
в катакомбе
Домитиллы
в Риме.
С фотографии

метрию только в плафонной живописи отдельных камер. Что касается содержания этих фресок, то надо заметить, что здесь, как и в прочих катакомбах, чисто декоративные, символические, бытовые и исторические изображения связаны в одно целое, отражающее веру христиан в Искупление.

Все изображения этого рода мы находим и в остальных римских катакомбах. К декоративному циклу относятся, например, исполненные в античном духе фрески крипты св. Януария в катакомбе Претекстата, с изображениями времен года, олицетворенных фигурами детей, собирающих розы, колосья, виноград и маслины, или фреска крипты св. Нерее в катакомбе Домитиллы, где Психея в длинной одежде рвет цветы (рис. 5). Наоборот, в кругу христианских представлений совершенно символический характер принимает образ легендарного языческого певца Орфея. В катакомбе Домитиллы, на одной акре, он представлен сидящим среди диких зверей и укрощающим их игрой на лире, а на потолке одной из камер катакомбы Калликста он окружен агнцами и, таким образом, приближается уже к типу Доброго Пастыря (см. рис. 3, б). Своим появлением в древнехристианском искусстве Орфей отчасти чудодейственной силе своей лиры, отчасти идее бессмертия, которой были проникнуты орфические таинства. Впрочем, уже в III столетии он исчезает из сюжетов катакомбной живописи.

К реалистическим изображениям, кроме столь часто встречаемых фоссоров (см. рис. 3, г), относятся прежде всего портреты умерших. Но и в этих изображениях явления действительности легко соединя-

мужской фигуре с киркой в поднятых руках: это те могильщики (фоссоры), которые трудились над рытьем катакомб (см. рис. 3, г).

В художественном отношении прежде всего останавливает на себе внимание декоративное единство этой росписи, достигнутое строго симметричным соответствием ее элементов друг другу. Ошибкой некоторых исследователей, как, например, Шпрингера, было признавать эту сим-

ются с символизмом. На большой фреске «крипты пяти святых» в катакомбе Калликста пять мужских и женских фигур, имена которых обозначены надписями, изображены стоящими с молитвенно воздетыми руками среди цветущего райского сада; подобным же образом «семейные трапезы», которые нередко по своему содержанию могут быть сопоставлены с языческими поминальными обедами (ср. фрески виллы Памфили, см. т. 1), в некоторых случаях, как, например, в так называемой греческой капелле катакомбы Прискиллы, представляя собой братские трапезы (агапы), намекают на Тайную Вечерю или даже на мистические небесные пиршества праведников.

Далее следуют главные образы христианского цикла. Самого Бога Отца в эту эпоху еще не изображают, но нередко изображается Его рука, исходящая из облаков, как, например, в сцене жертвоприношения Исаака в Острианском цеметерии или в композиции «Моисей, получающий заповеди» в катакомбе св. Петра и Марцеллина. Что касается изображения Спасителя, то оно появляется уже в ранней катакомбной живописи, иногда в виде Младенца на коленях Богоматери, как, например, в прекрасной фреске катакомбы Прискиллы (рис. 6), иногда в виде юноши, как в сцене Крещения в крипте Луцины, иногда все еще в юношеском и безбородом типе, в виде чудотворца, например в сцене Воскрешения Лазаря в последней из капелл Святых Таинств; наконец, к концу этой эпохи Христос является как Учитель среди Своих учеников, например во фреске Острианского цеметерия. Самым ранним из дошедших до нас изображений Пресвятой Девы надо считать вышеупомянутую фреску в катакомбе Прискиллы: Богоматерь с чертами римлянки сидит в полуобороте налево; Младенец берет ее грудь. Над ней изображена звезда, а перед ней стоит, указывая рукой на звезду, безбородый мужчина, которого мы, вместе с Краусом и Вильпертом, признаем за пророка Исаию (см. Кн. пр. Исаии, VII, IX, Матф. I, 23). Это серьезная, спокойная, говорящая сердцу сцена, в которой, так сказать, предчувствуются все будущие Мадонны. Почти

Рис. 6.
Богоматерь и
пр. Исаия.
Фреска
в катакомбе
Прискиллы
в Риме.
По Роллеру



в то же время появилась Пресвятая Дева на потолочной фреске той же катакомбы, но уже без Младенца, сидящая на троне, перед которым стоит юный ангел-благовеститель, быть может наиболее древний из дошедших до нас ангелов христианского искусства. В течение всей доконстантиновской эпохи ангелы изображаются, как в приведенном примере, в виде одетых в тунику и плащ бескрылых юношей. В виде крылатых юношей они появляются, примыкая к эллинистическим изображениям викторий, сначала в искусстве христианского Востока, но и здесь только после победы христианства над язычеством.

Большинство римских катакомбных фресок изображает *библейские события*, причем ветхозаветные сюжеты воспроизводятся чаще, чем новозаветные, за исключением Доброго Пастыря, и быть может, не простая случайность, что древнейшие из сохранившихся римских катакомбных росписей, а именно фрески галереи Флавия в катакомбе Домитиллы (I столетия), кроме небольших декоративных пейзажей, виноградной лозы с крылатыми детскими фигурами и символических изображений Доброго Пастыря и поминальной трапезы, содержат в себе всего две *ветхозаветные сцены*: «Ной в ковчеге» и «Даниил во рву львином». Даниил обычно изображается нагим, *en face*, между двумя львами в геральдическом стиле. Три отрока в печи огненной имеют на головах фригийские шапки и стоят в позе орантов среди языков пламени. Ной, которому голубь несет масличную ветвь, плывет по волнам один, в небольшом ящике (ср. с античными вазовыми изображениями Данаи, брошенной в море).

Цикл новозаветных сцен в катакомбной живописи начинается, как теперь установлено, «Благовещением». Далее следует «Поклонение волхвов», которые изображаются в количестве то двух, то трех, то четырех, во фригийской одежде, шествующими к Богоматери, держащей Младенца на своем лоне. Некоторые фрески этой эпохи, несомненно, представляют Крещение Господне. Последний разряд новозаветных композиций — Чудеса Спасителя. Что касается Его Страстей, то их изображения совершенно отсутствуют, если только не признавать, вместе с Вильпертом, одну из сцен так называемой крипты Страстей Господних за «Воинов, издевающихся над Христом» или за «Бичевание». В сценах Чудес, за исключением «Исцеления кровоточивой», Спаситель является всегда без апостолов. Исцеленный, он встречается, по крайней мере, 12 раз. Почти вдвое чаще попадается «Умножение хлебов Спасителем», Который касается железом стоящих перед Ним хлебных корзин. «Воскрешение Лазаря», имеющего вид мумии,

стоящей перед входом в гробницу, повторяется не менее 39 раз (Геннеке). Не надо забывать, что победа над смертью была ядром христианской догматики.

Во всех катакомбных фресках изображенное действие разыгрывается возможно меньшим количеством фигур, крайне просто и спокойно. Так как одни и те же сюжеты трактовались приблизительно одинаково во всех, в том числе и во внеримских, христианских катакомбах, то надо полагать, что отдельные живописцы-декораторы кубикулов не компоновали изображения самостоятельно, а придерживались образцов, выработанных путем коллективного творчества. Как бы то ни было, эта чуждая внешних эффектов живопись вышла из сердца и говорит прежде всего сердцу.

К древнехристианской живописи можно отнести также изображения на *золоченых стеклянных сосудах*. От большинства этих сосудов сохранились лишь двойные доньшки и между двумя их пластинками заключен тонкий золотой листок, в котором выскоблен рисунок, иногда оживленный раскраской. Хотя родина подобных золоченых сосудов, как надо полагать, Восток, однако большая их часть найдена в *римских* катакомбах. Самые древние из таких сосудов мифологическими и реалистическими сюжетами своих изображений свидетельствуют о своей принадлежности языческому времени. Из сосудов доконстантиновской эпохи, отличающихся тонкостью рисунка и шрафировки, всего один, принадлежащий Ватиканской библиотеке, украшен, несомненно, христианским изображением, и это последнее — опять-таки Добрый Пастырь. В этих произведениях древнехристианского искусства, как и во всех прочих, символические изображения предшествуют историческим, библейским сюжетам.

3. Скульптура до Константина Великого

Античное классическое искусство достигло в *пластике* своей высшей выразительности. Но чем больше прелести было в скульптурах многобожия, тем старательнее избегали христиане первых веков олицетворять своего Бога в статуях. То обстоятельство, что император Александр Север поставил в своем домашнем святилище (ларарий) скульптурные изображения Авраама и Христа рядом с изваянием Орфея, разумеется, нисколько не противоречит только что сказанному. Христианской *круглой пластике* уже потому было легко заменить Спасителя Добрым Пастырем, что художественный мотив



Рис. 7.
Добрый
Пастырь.
Мраморная
статуэтка.
С фотографии
Алиари

статуя св. Ипполита, хранящаяся в Латеранском музее.

Христианская *рельефная пластика* этой ранней эпохи вводит нас в область искусства, посвященного чествованию умерших. Мраморные саркофаги начиная со II в. играют важную роль в римской скульптуре как языческой, так и христианской. Свое отвращение к сжиганию трупов христиане унаследовали от евреев. Высеченная в скале древняя усыпальница превратилась в переносной гроб из ценного камня, служивший для покойника благородной нетленной оболочкой. Образцом раннего, более простого стиля христианского рельефа считается мраморный саркофаг Ливии Примитивы в Луврском музее в Париже. Передняя сторона этого саркофага украшена волнистыми

человека, несущего на плечах барана, теленка и т. п., был не чужд классической скульптуре. Достаточно вспомнить хотя бы Гермеса с овном на плечах, произведение Каламиса (см. т. 1, греческая скульптура), а из сохранившихся до нашего времени — такие статуи, как «Мосхофор» Акропольского музея в Афинах (см. т. 1, рис. 290). Из дошедших до нас скульптурных изображений Доброго Пастыря древнейшим, и притом лучше всех других сохранившимся, надо признать небольшую мраморную статую Латеранского музея (рис. 7). Юный длиннокудрый пастух, благородно очерченная голова которого повернута в профиль, одет в короткую безрукавную тунику (экзомиду), оставляющую правое плечо обнаженным. В правой руке он держит задние, в левой — передние ноги овцы, лежащей у него на плечах. Хорошая работа этой изящной статуэтки заставляет отнести ее к первым десятилетиям III в.

Разумеется, древним христианам не возбранялось увековечивать в скульптуре своих родственников, особенно чтимых единоверцев и мучеников, которые скоро становились святыми. Но доконстантиновскому времени может быть приписана лишь одна (дошедшая до нас в неполном виде) сидячая мраморная

желобками (стригилами), которые так любили тогда высекать на саркофагах; в свободном же среднем четырехугольнике, под эпитафией, представлен Добрый Пастырь среди символических изображений рыбы и якоря. С одной стороны, более развитыми, а с другой — проникнутыми античным духом представляются рельефные изображения на саркофаге из Ла-Гайоли (La Gayolle) в Бриньольской семинарии. В середине изображен умерший, в виде мальчика, и его воспитатель. Затем, подле христианских символических изображений удильщика, оранты и Доброго Пастыря, мы вдруг встречаем языческого бога солнца в лучезарном венце. Ле-Блан считал эту прекрасную скульптуру греческой работой конца II столетия. Как на третий, несколько более поздний образец древнехристианской рельефной пластики следует указать на «Саркофаг Ионы» в Латеранском музее (рис. 8), вся передняя сторона которого, разделенная на два плана, украшена библейскими композициями. История пр. Ионы, занимающая передний план, разработана согласно принципам живописной перспективы.

Мы видим, что древнехристианская и живопись, и пластика воспроизвели довольно ограниченное число библейских сюжетов; ввиду этого богословская школа археологов учит, что в первые века христианства единственным критерием для выбора сюжетов была возможность их *символического* толкования. При этом обычно пророческий смысл ветхозаветных событий, какова, например, история Ионы, обобщается и на все остальные. Впрочем, тогда как одни из ученых этой школы приписывали каждой библейской композиции целый ряд самых разнообразных иносказательных значений, другие, во главе которых стоял Виктор Шульце, будучи сторонниками так называемой сепулькральной теории, видят повсюду указание на смерть и воскресение из мертвых. Эта теория прекрасно согласуется с высказанной

Рис. 8.
Саркофаг
Ионы.
С фотографии Алилари



впервые великим французским ученым Эдмоном Ле-Бланом и развитой дальше Эж. Мюнцем и Ф.-Кс. Краусом интересной мыслью, что библейские композиции катакомбной живописи и саркофагов представляют иллюстрации к отдельным прошениям *похоронных молитв*, в которых мы встречаем те же примеры избавления рукой Промысла, чередующиеся вдобавок в той же последовательности («Спаси, Господи, душу раба твоего, как Ты спас Ноя от потопа... как ты спас Иону из чрева китова... как Ты спас Исаака от руки Авраама... как Ты спас Сусанну от ложного обвинения» и т. д.). Однако нельзя доказать, что эти прошения включены в молитвы раньше, чем соответствующие сцены стали изображаться на стенах катакомб; во всяком случае, есть несколько древнехристианских библейских композиций, каково, например, «Поклонение волхвов», которым нельзя приписать подобного происхождения. В действительности, за исключением умышленно пропущенных Страстей Христовых, мы находим воспроизведенными почти все те эпизоды Священной истории, которые на каждого из нас еще в школьные годы производили глубокое впечатление. Поэтому мы не можем согласиться с мнением, будто благочестивые библейские рассказы облекались в видимые формы и краски не ради них самих. Справедливо лишь, что искусство первых веков христианства еще не помышляло о воспроизведении всех *главных событий* библейской истории в *последовательности времени и систематическом порядке*; мы также не станем отрицать, что при выборе сцен, с одной стороны, принимался в соображение параллелизм между Ветхим Заветом и Новым Заветом, а с другой — оказывалось предпочтение сюжетам, наиболее поучительным с христианской точки зрения. Лишь сцены Страстей Господних и мучения были изгнаны из этих мест вечного покоя.

Для истории искусства важнее вопрос: действительно ли Рим — художественное отечество всех этих ранних христианских изображений, сохранившихся преимущественно на его почве. Мы видели (см. т. 1, кн. 4, I, 2, II), что в римско-эллинистическую эпоху языческой древности эллинистический элемент, питавшийся восточными влияниями, был повсюду сильнее римского; следовательно, нам нет никакого основания думать, что в древнехристианскую эпоху Рима это отношение сделалось вдруг обратным. Ведь греческим был и язык Нового Завета, и первоначальный церковный язык Рима, на греческом языке сочинены многие христианские катакомбные надписи, и вообще христианство в Риме развилось не раньше, чем в древних культурных центрах эллинистического и еще более далекого Востока.

ка. Эллинистический Восток, несомненно, был колыбелью и христианских художественных форм.

Во всяком случае, скромные христианские мастера эпохи гонений, окрыленные верой, умели, при самых незначительных средствах, поразительно хорошо справляться с поставленными им задачами. Семена христианского искусства были не только посеяны, но и пустили ростки; лишь только взошло солнце веротерпимости над этим искусством, оно должно было, — конечно, не поднимаясь выше художественного уровня эпохи упадка, — принести блестящие в своем роде плоды.

II. ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО (IV — начало VIII вв.)

1. Введение. Архитектура

Когда император Константин, после победы над Максенцием на Мильвийском мосту, одержанной в 312 г. под знаменем Креста, вступил в Рим, торжество христианства, подготовлявшееся трехвековой борьбой, было уже полным. Также и христианское искусство, после эдиктов о веротерпимости 313 и 314 гг., поднялось на неожиданную высоту.

Во всех провинциях Римской империи началось теперь его победоносное шествие: в Александрии, где, к сожалению, сохранились лишь немногие памятники, как и во всем Египте и Северной Африке; в Антиохии, сокровища которой еще ждут раскопок, как и во всей Сирии; в овеванных дыханием Востока срединных странах Малой Азии, памятники которых были выдвинуты Стриговским на первый план христианского художественного движения, как и в эллинистических городах малоазийского побережья; в Фессалониках, как и в самой Греции; в Риме, вскоре утратившем свое мировое господство, как и в прочих больших городах Италии, к которым с V столетия присоединяется Равенна. Великое значение для дальнейшего развития искусства, как и вообще для всемирной истории, имело то обстоятельство, что Константин, вскоре после восстановления единовластия в империи, повернулся спиной к старому Риму, чтобы в Византии, на берегу Босфора Фракийского, основать «новый Рим», до наших дней сохранивший за собой название «город Константина». Древняя Византия в качестве нового Рима сделалась первообразом

христианского города и средоточием христианской художественной деятельности. Не подлежит сомнению, что византийское искусство уже в V и VI столетиях имело свой особый облик, но столь же несомненно и то, что характерные черты этого древневизантийского искусства предварительно сложились в Александрии, Сирии, Малой Азии, в значительной степени и на более далеком, в особенности на сасанидском, Востоке; затем можно предположить, что новые художественные формы переднеазиатского и африканского Востока, развившиеся лишь в эту «позднеантичную» эпоху, во многих случаях проникали на Запад и непосредственно, минуя Византию. Конец этой эпохи ощущается там, где начинает утрачиваться античная основа искусства; эта граница обозначена на Западе заимствованием северных художественных элементов, в Константинополе — что против этого ни возражали бы — иконоборством, а на эллинистическом Востоке — победой ислама.

Первым великим делом *христианской архитектуры* было создание церкви.

Полная противоположность греческому храму, который мыслился как жилище божества, христианская церковь, даже когда она воздвигнута над могилой мученика, прежде всего — дом, в котором собираются верующие; поэтому, тогда как при сооружении греческого храма внимание обращалось главным образом на его внешний вид, древнехристианская церковная архитектура заботилась преимущественно о расчленении и декоративности интерьера. С самого начала наряду с круглыми или многоугольными центральными церквами, то есть расположенными симметрично вокруг вертикальной средней оси, мы встречаем продолговатые церкви с возвышенным средним нефом — христианские базилики, которые, вполне отвечая религиозной потребности верующих, в течение первых столетий после Константина Великого были господствующей формой европейского храмостроительства.

Первоначальный план собора св. Петра в Риме (рис. 9) может дать понятие о *составных частях западной христианской базилики*; внутренний же вид собора св. Павла в Риме, восстановленного после пожара 1823 г. (рис. 10, *вверху*), дает общее представление об интерьере базилики. Хотя на Востоке базилика развилась раньше, чем в Риме, мы обращаемся прежде всего к римским церквам этого рода, которые нам более доступны.

Христианская церковь должна была заключать в себе два главных помещения — обширный зал для собрания верующих и в стороне, противоположной входу в него, алтарное пространство для совершения богослужения. К этим частям присоединялись снаружи здания — атрий

(паперть), а внутри — нартекс (притвор), предназначенные для кающихся и оглашенных. Четырехугольный атрий (см. рис. 9, *А*) окружен стенами, вдоль внутренней стороны которых идет колоннада с покатой вовнутрь крыши; в середине атрия находится колодезь для омовления рук (*б*). Внутренний притвор, постоянно встречающийся на Востоке, в римских базиликах отсутствует. Главная, средняя дверь, кроме которой имеются боковые, ведет из атрия в большой прямоугольный зал для собраний верующих (*Б*). Зал этот обычно делится в продольном направлении двумя или четырьмя рядами колонн (реже столбов) на три (или на пять) нефов. Средний неф часто вдвое шире и вдвое выше боковых нефов. Колонны соединяются друг с другом посредством прямого антаблемента или арок. Средние ряды колонн поддерживают стены, в которых проделаны окна; в эти стены упираются своим верхом односкатные крыши боковых нефов, средний же неф перекрыт двускатной черепичной или гонтовой крышей с плоскими фронтонами. С внутренней стороны деревянные стропила, поддерживающие крышу, в римско-эллинистическом мире были или совершенно открыты и на виду, или закрыты плоским потолком, разбитым на четырехугольные поля, тогда как на Востоке это устройство довольно часто заменял каменный коробовый свод. Но иногда верхние стены среднего нефа покоятся на втором ряду колонн, которыми открываются вовнутрь редко встречающиеся на Западе эмпоры (хоры) боковых нефов (см. рис. 10, *внизу*).

Алтарное пространство, к которому вело несколько ступенек из среднего нефа, первоначально представляло собой лишь полукруглую нишу (абсиду, или трибуну, *С*) в задней стене церкви. В абсиде вдоль стены шли скамьи для священнослужителей, а в середине этих скамьих возвышалось епископское кресло. Перед абсидой, над могилой мученика (криптой), во имя которого была освящена церковь, стоял сам алтарь. Когда возникла надобность расширить алтарное помещение, то в Риме и некоторых местностях Передней Азии стали между абсидой и продольными нефами вставлять еще поперечный неф, так

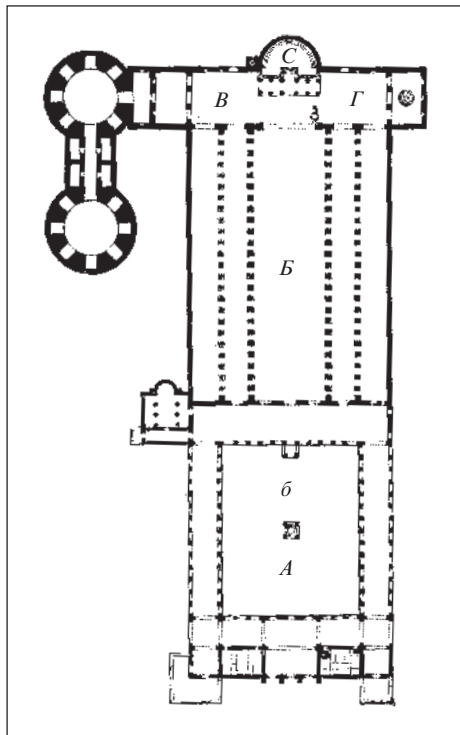
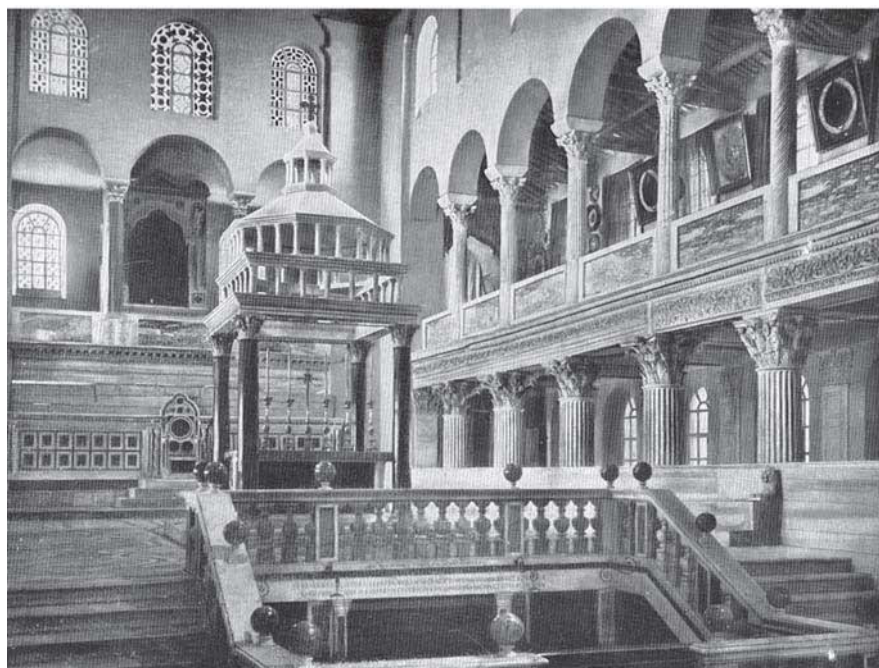


Рис. 9.
Первоначальный план собора св. Петра в Риме.
По Гольцигеру

Рис. 10.
Интерьер
раннехристи-
анских церквей
близ Рима:
церковь Сан-
Паоло фуори
ле Мура
(*вверху*);
нижняя церковь
св. Лаврентия
(*внизу*).
С фотогра-
фий Алинари



называемый трансепт. Трансепт вначале очень мало выдавался или вовсе не выдавался за продольные стены базилики. Арка, отделяющая трансепт от продольных нефов, называется триумфальной. Над алтарем возвышался на четырех колоннах каменный балдахин (киворий). Вначале алтарь имел форму трапезы; когда же подземный склеп мученика заменился ракой с мощами, поставленной прямо на поле, алтарь получил вид саркофага.

Богатые мозаичные украшения покрывали собой абсиду, триумфальную арку и верхние стены среднего нефа, которые в раннее время, как можно думать, облицовывались мрамором. Наиболее священные изображения помещались в абсиде, и ее живопись прежде всего останавливала на себе взоры входящих. Интерьер христианской базилики представляло широко и ясно расчлененное целое, части которого, несмотря на несколько резкие переходы и некоторый произвол в пропорциях, были связаны и объединены именно красочной гармонией мозаик; и если эти первые создания церковной архитектуры, в сравнении с одновременными блестящими языческими постройками, как, например, со сводчатой торговой базиликой Максенция (см. т. 1, рис. 506), являются в некотором отношении шагом назад, то в них все-таки таились зародыши, из которых впоследствии развились чудеса средневекового зодчества.

Внешняя отделка западной христианской базилики (строившейся обычно из кирпича) была крайне проста, декоративные элементы в ней почти отсутствовали. Фасад с треугольным фронтоном выражал собой поперечный разрыв здания. Кровельное покрытие имело в виду пока одну целесообразность. зубчатый карниз под крышей, на стенах лизени (небольшие выступы, служащие для оживления больших плоскостей) часто составляли единственное внешнее украшение западных базилик. Башни, которые появляются только в самом конце этой эпохи, и крестильни (баптистерии), вообще центрального типа, как правило, стояли отдельно от церквей. Только в середине века церковное зодчество изменило внешний вид западной базилики по образцу ее малоазийских и сирийских сестер, формы которых с самого начала были более развиты в мощное органическое целое.

Не подлежит сомнению, что древнехристианская базилика обязана своим происхождением античной архитектуре. Но тут возникает вопрос, из каких именно римско-эллинистических построек развилась базилика. Можем ли мы, вместе со многими как старыми, так и новейшими исследователями, считать ее прототипами торговых, частных базилик, школьных залов? Или мы должны согласиться с мнением

де Росси и Крауса, что в христианскую базилику слились языческие базилики и христианские цеметериальные камеры (см. рис. 1)? Доказали ли Дегио и Виктор Шульце, что церкви произошли непосредственно от жилых помещений древнеримского дома? Убедительнее звучит объяснение Гольцингера, называвшего творцов христианской базилики «эклектиками», выбравшими из богатого запаса античных архитектурных форм наиболее целесообразные и соединившими их в одно гармоничное целое. Припомним хотя бы план базилики Максенция (см. т. 1, рис. 506) или гипостильный зал с плоским потолком древнеегипетских храмов, освещавшийся окнами в верхних стенах его возвышенного среднего нефа (см. т. 1, рис. 128); вспомним также святилище кабиров на острове Самофракия (см. т. 1, рис. 445), в котором мы находим портик, трехнефную целлу, лишенное колонн пространство перед полукруглой нишей в задней стене, — словом, почти все составные части базилики. В конце концов остается в силе старое положение Цитерманна, которое он выставил еще в 1847 г. (к этому положению пришел и Виттинг): христианская базилика обязана древнеримским торговым и судебным залам лишь своим названием, сама же она — новое создание христианских зодчих, возникшее непосредственно из потребностей культа. Но при этом, разумеется, эти зодчие по необходимости придерживались традиционных форм.

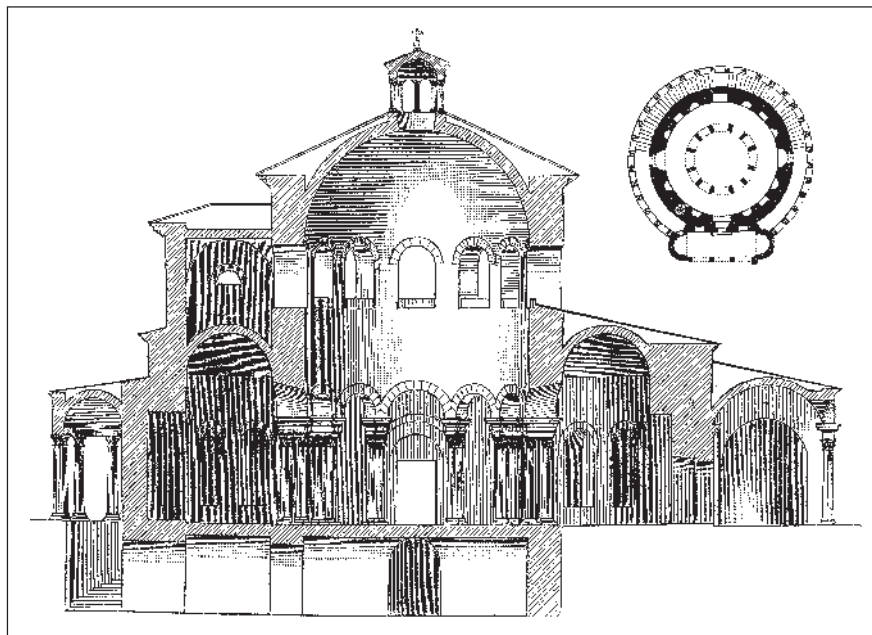
Большое, сравнительно с базиликами, разнообразие в своей архитектуре представляли *центральные церкви* этой эпохи, которые были то круглые, то четырех-, восьми- или десятиугольные, то крестообразные; в соответствии с этим они могут быть поставлены в более тесную связь с языческими образцами, сохранившимися в значительном количестве в постройках римских дворцов, терм, храмов и еще шире, чем в Риме, распространенными на эллинистическом и Дальнем Востоке. Уже десятиугольник так называемого храма Минервы Врачующей (*Minerva Medica*) в Риме (см. т. 1, кн. 4, II, 1) служит переходом к христианским центральным сооружениям с внутренними круговыми галереями. Различие типов купольного покрытия, от простого наложения круглого купола на круглое же основание, до купола, опирающегося на четыре соединенных полуциркульными арками столба и связанного с четырехугольником основания посредством сферических клиньев (пандантивов, или парусов, см. т. 1, рис. 512), характеризует один из самых крупных этапов архитектурной эволюции.

Сводчатые потолки и купольное покрытие середины здания составляют необходимую принадлежность центральной архитектуры на Западе, применявшей их вначале исключительно для баптистерии-

ев и надгробных и поминальных церквей, тогда как на Востоке, древнем отечестве купола, ей обязаны своим возникновением многие грандиозные церковные постройки, оказавшие потом влияние на западное искусство.

Уже император Константин сооружал величественные церкви в обеих половинах своего государства. В Риме, где колонны и части антаблементов брались почти исключительно из древних языческих построек, к его времени относят прежде всего три большие *пятинефные базилики*. Прежний храм св. Петра, лишь в начале XVI столетия замененный нынешним грандиозным собором, представлял собой нормальный тип римской базилики (см. рис. 9). Коринфские гранитные и мраморные колонны продольного корпуса были связаны между собой в среднем нефе прямым антаблементом, а в боковых нефках — арками; две мощные ионические колонны поддерживали триумфальную арку, отделявшую продольные нефы от трансепта. Базилика св. Павла вне стен (*San Paolo fuori le mura*) была заложена Константином только в три нефа, но еще в IV в. на ее месте возникло блестящее пятинефное здание, которое после пожара 1823 г. было восстановлено в прежнем стиле. Главное отличие ее от базилики св. Петра состояло в том, что и в среднем нефе с колонны на колонну были переброшены полуциркулярные арки (см. рис. 10, *вверху*). Наконец, от старой пятинефной Латеранской базилики сохранился без изменения лишь первоначальный ее план. К *трехнефным* римским базиликам, восходящим ко временам Константина, относятся церкви св. Лаврентия и св. Агнии, построенные за городскими стенами, над могилами мучеников. От их первоначальных построек ничего не сохранилось; задняя церковь св. Лаврентия принадлежит концу VI, а церковь св. Агнии, в ее настоящем виде, началу VII столетия. В обеих церквях заметен ряд восточных особенностей. Боковые нефы имеют верхние галереи (эмпоры), открывавшиеся в средний неф небольшими, соединенными посредством арок колоннами (см. рис. 10, *внизу*); между коринфскими капителями этих верхних колонн и пятами арок вставлен как отдельный член так называемый импост (кусок камня в форме куба со скошенными книзу гранями; см. т. 1, рис. 638), который, несмотря на все возражения, должен быть признан продуктом восточного искусства; некоторые из новых колонн верхней галереи покрыты спиральными бороздами, которые встречаются в Риме и раньше как на колоннах балдахинов и саркофагов, так и в большой каменной архитектуре. Эти особенности, сближая церкви св. Лаврентия и св. Агнии с византийскими постройками, придают им особенный художественно-исторический акцент.

Рис. 11.
Разрез и план
церкви
св. Констанции
в Риме.
По Гольци-
геру



Из римских *центральных церквей* эпохи Константина особенно замечательны две — круглая церковь св. Констанции и восьмиугольный баптистерий при Латеранском соборе. По-видимому, церковь св. Констанции первоначально была также баптистерием, но в 354 г. она стала усыпальницей дочерей Константина. Высокая цилиндрическая центральная часть сооружения, с проделанными в ней окнами (рис. 11), купол которой снаружи замаскирован шатровой крышей, а внутри образует полусферический свод, поддерживается 12 парами колонн, расположенными кольцеобразно и соединенными между собой посредством арок. Круговая галерея, перекрытая коробовым сводом, довершает впечатление спокойного благородства форм, производимое интерьером церкви. В восьмиугольной Латеранской крестильне 8 гладких порфировых колонн с капителями различной формы окружают большую, углубленную купель; однако ко времени Константина, по всей вероятности, относится только план этого здания.

Константин Великий украсил дворцами и храмами *новый Рим*, на берегу голубого Босфора, еще роскошнее, чем древний. Эти дворцы и храмы давно исчезли с лица земли, и только из старинных описаний, собранных в трудах В. Унгера и Ж.-П. Рихтера, мы знаем о многочис-

ленных базиликах Константинополя, среди которых первое место занимал *старый* храм св. Софии; лишь по литературным источникам знаем мы великолепную надгробную церковь императора и церковь св. Апостолов, которая во времена Константина состояла из четырех крестообразно расположенных нефов; в четырехугольнике, образованном их пересечением, 12 колонн, символизовавших собой 12 апостолов, поддерживали золоченый купол. Но наиболее роскошными и значительными церковными сооружениями первый христианский император украсил Святую Землю. Большая пятинефная базилика с эмпорами над боковыми нефами высилась подле Гроба Господня в Иерусалиме. Пять нефов имеет также сохранившаяся до нашего времени церковь Рождества Христова (или Богородицы) в Вифлееме; по крайней мере, продольная ее часть — древняя. К наиболее знаменитым *центральному* религиозным сооружениям Востока принадлежали восьмиугольная церковь в Антиохии, обширная круглая церковь на Масличной горе в Иерусалиме и великолепный Никейский храм, в котором заседал в 325 г. первый Вселенский Собор. Вышеупомянутая Иерусалимская базилика соединялась посредством двухъярусного портика с роскошной церковью Гроба Господня, имевшей форму ротонды и увенчанной в середине, над самым Гробом, открытым в вершине куполом. Остатки этого сооружения, входящие в состав позднейших построек, изданы Стриговским. Их богатые карнизы, со шнурами перлов и пышными завитками аканфа, напоминают орнаментные мотивы Бальбека и Пальмиры (см. т. 1, рис. 508—510).

Разумеется, что все эти роскошные константиновские сооружения в Палестине, воплощавшие в себе большей частью восточные архитектурные идеи, имели большое влияние на дальнейшее развитие христианского церковного зодчества.

Огромное количество древнехристианских церквей *послеконстантиновского* времени как в восточных, так и в западных странах Средиземного моря дошли до нас отчасти в развалинах, отчасти в довольно хорошей сохранности. Целый ряд научных исследований посвящен сокровищам и остаткам этого художественного мира; для Запада, наряду с ценным, но требующим при пользовании им некоторой осторожности трудом Гюбша, следует упомянуть, например, издание Дегио и Бецольда. Монографии Тексье, Вуда, Вульфа, Зальценберга, Кваста, де Вогюе, Бутлера, Стриговского и других знакомят нас с христианскими памятниками Малой Азии, Константинополя, Равенны, Сирии и Египта.

Одним из главных очагов раннего христианства был *Египет*, а средоточием древнехристианской учености была его столица, Александрия.

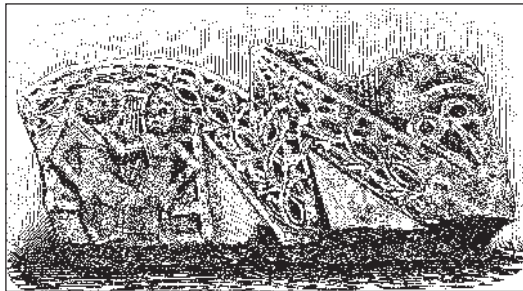
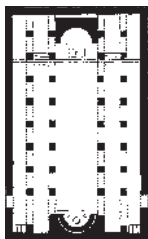


Рис. 12.
Обломки
крышки
коптского
саркофага.
По Риглю

до нас несколько, достаточно ясно доказывающих восточный характер этой архитектуры. Это широкие и короткие базилики, которые, по Бутлеру, часто имеют над алтарем купол или полукупол; по Гайе, впрочем, в них преобладает плоское покрытие; арки их — вытянутые или ломаные. Римский трансепт в них отсутствует, но зато над боковыми нефами имеются эмпоры. Главная коптская церковь в старом Каире — Мари-Гиргис, то есть церковь св. Георгия; абсида ее — с полукруглыми уступами. Один из древнейших монастырей — Анба-Шенуди (Белый монастырь), трехнефная церковь которого восходит к V столетию. Его ворота и каменная ограда увенчаны древнеегипетским желобчатым карнизом. Вообще отголоски Древнего Египта в коптском искусстве далеко не так редки, как это утверждали в прежнее время. Правда, орнаменты крышек саркофагов, церковных решеток и прочих возникли на эллинистической почве, но кое-где (рис. 12) в них обнаруживается уже переход к геометрической стилизации растительных мотивов, столь любимой Востоком.

Рис. 13.
План
базилики в
Орлеанвилле.
По Гольцин-
геру



Церкви *северо-запада Африки* своими отступлениями от нормального типа базилик подтверждают наш взгляд, что все базилики, как таковые, выводить из одного рода построек ошибочно. У некоторых базилик Гайдры в Тунисе нет абсиды, которой в других случаях дается снаружи форма прямоугольника. Основанная в 325 г. базилика в Орлеанвилле (в Алжире) — одна из первых, получивших кроме восточной абсиды еще и западную (рис. 13); правда, она воздвигнута уже в 475 г., над могилой св. Репарата. Очень известны развалины базилики в Тебессе, описанные в последний раз Виландом. Найденные в них плиты (рис. 14) орнаментированы, наряду с христианскими рыбами, античными листовыми мотивами; последние и здесь начинают становиться схематичными. Часто в североафриканских церквах к абсиде примыкают характерные для христианского Востока боковые помещения, диаконик и профезис; первый служил ризницей, во втором

Египетские христиане, которых арабы впоследствии называли коптами, были носителями идей аскетизма. Долина Нила стала родиной пустыней и монастырей.

От ранних египетских базилик, среди которых особенно славилась церковь св. Марка в Александрии, не сохранилось ничего; но из позднейших коптских церквей, своими остатками покрывающих значительные пространства, дошло

хранились священные сосуды. О Востоке напоминает также нередко встречающийся здесь внутренний притвор (нартекс).

Многочисленные развалины церквей *Центральной и Восточной Сирии* свидетельствуют о былом художественном значении этой страны. Небольшие города, в которых возвышались эти церкви, лежат в развалинах уже со времени первого арабского нашествия. Поэтому древнехристианская архитектура не искажена здесь никакими позднейшими примесями.

Как на прототип сирийских церквей можно указать на так называемую преторию Мус-Мидже. Обычно и, по-видимому, правильно ее относят к доконстантиновскому времени и считают произведением языческого архитектора; но некоторые исследователи, как, например, Горн. Гурлитт, видят в ней христианскую церковь V столетия, что по меньшей мере сомнительно. Великолепный шестиколонный портик ведет в квадратный зал с четырьмя колоннами в середине и 12 полуколоннами по стенам; эти колонны соединены между собой арками. На четырех средних арках покоится плоский купол. Четыре крестообразно расположенных крыла перекрыты коробовыми сводами. Против портика находится полукруглая ниша, а по обеим ее сторонам — две четырехугольные камеры. Такое же расположение частей мы встречаем в поздних византийских церквах. И этот пример доказывает, что центральные постройки более тесно, чем вытянутые в длину, примыкают к античным образцам.

Настоящие продолговатые церкви базиличного типа, преобладающие и в Сирии, отличаются *каменной кладкой* (иногда, как, например, в Шакке, дерево в конструкции совершенно отсутствует), и соответственно этому преимущественно «конструктивным» характером. В них нет ни трансепта, ни эмпор. Свободно стоящие колонны, соединенные посредством полуциркульных арок, являются в них как общее правило; но в базиликах Рувехи и Калб-Лузе колонны заменены столбами. Обычная полукруглая абсида часто не выдается за наружное прямоугольное очертание базилики; нередко к ней присоединяются диаконик и профезис. В некоторых из этих сирийских церквей, так сказать, предвосхищены средневековые

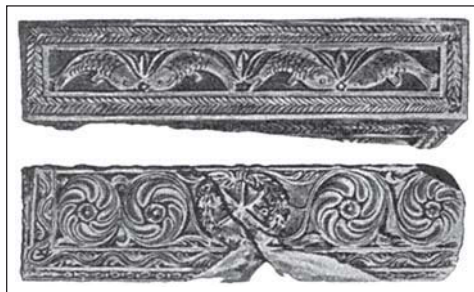
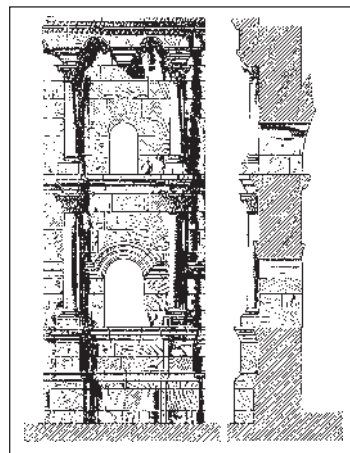


Рис. 14.
Орнаментированные плиты из базилики в Тебессе.
По Виланду

Рис. 15.
Часть ряда колонн, опоясывающего абсиду церкви в Калат-Симане.
По де Вогюе



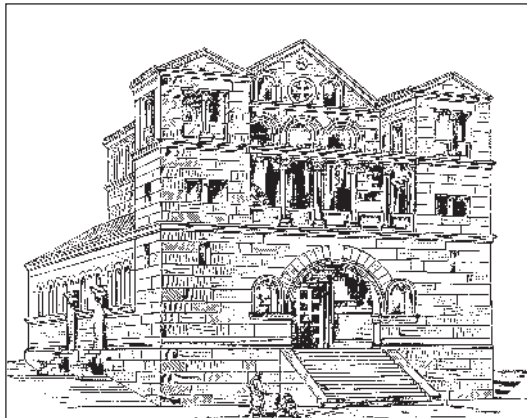


Рис. 16.
Церковь
в Турманине.
По де Вогюе

особенности: в Калб-Лузе, Турманине и Калат-Симане стоящие на кронштейнах небольшие колонны поддерживают потолочные балки верхнего яруса; в Калб-Лузе и Калат-Симане такие же колонки, кроме того, опоясывают наружную стену полукруглой алтарной ниши (рис. 15).

Особенно роскошны фасады церквей Калб-Лузе и Турманина (рис. 16): над открытым нартексом возвышается верхний портик (лоджия); по сторонам его — две четырехгранные башни с лестницами внутри. Эти башни, правда не превышающие еще середины фронтона, — первые известные науке колокольни, органически связанные с церковью.

Большая самостоятельность видна также в отдельных орнаментальных формах сирийских базилик. Кое-где уже встречается характерный для романского стиля аркатурный фриз (ряд арок под карнизом). Капители колонн среднего нефа образованы так свободно, что часто только издали напоминают ионический или коринфский орден. В больших, точно колеблемых ветром, листьях капителей Калат-Симана едва можно узнать формы аканфа. Завиток аканфа, с сильно укороченными стеблями, с цветами в виде листьев и с колесообразными розетками на дверном карнизе церкви в Эль-Баре (рис. 17) стоит уже на пути к стилизации в византийском духе.

Рис. 17.
Дверной
карниз церкви
в Эль-Баре.
По де Вогюе

Переходом к *центральному* постройкам в Сирии служит величественная коммеморативная церковь в Калат-Симане, напоминающая собой константиновскую церковь св. Апостолов в Константинополе. Четыре базиликообразные части, расположенные на восток, север, запад и юг, составляют четыре крыла среднего четырехугольного пространства, переходящего в восьмиугольник, не имеющий никакого покрытия. К настоящим центральным храмам относятся собор в Босре и церковь



св. Георгия в Эсре. Собор в Босре (рис. 18), как гласит надпись на нем, построен в 511—512 гг. Он представляет собой снаружи четырехугольник, а внутри — круг; полукруглые абсиды размещены по углам четырехугольника. Церковь св. Георгия в Эсре (рис. 19) имеет в плане квадрат, внутренние углы которого заняты полукруглыми нишами; среднее пространство здесь восьмиугольное, и восемь столбов, соединенных один с другим арками, поддерживают высокий купол; переход от восьмиугольного основания к круглоте купола составляют шестнадцатиугольники, но еще не сферические пандантивы (см. т. 1, рис. 512), которые вскоре станут принадлежностью византийской церковной архитектуры.

К древнейшим областям христианского искусства надо причислить также Малую Азию, юго-восточная часть которой, своим вполне самобытным характером резко отличающаяся от ее эллинистического Запада, благодаря исследованиям Крауфута и Смирнова, обработанным Стриговским, включена как «новинка» в историю христианского искусства. Здесь, как, например, в Бин-бир-килисе, сохранилось много развалин древних церквей базиличного и центрального типов. Базилики Бин-бир-килисе, построенные из тесаного камня, отличаются от западных базилик преимущественно тем, что они перекрыты сводами, что место эллинистических колонн заступают в них столбы, к которым со стороны средних и боковых нефов прислонены массивные полуколонны, что полуциркулярные арки абсид и сводов нередко принимают форму подковы и, наконец, что по сторонам западного фасада они имеют, сходно со многими сирийскими постройками, пару низких башен. Связь романского стиля Западной Европы с архитектурными формами малоазийских и сирийских церквей не подлежит сомнению.

В эллинистическую Малую Азию, Сирию и *Македонию* возвращают нас церкви другого рода, занимающие промежуточное место между базиликами и купольными церквями с крестообразным планом. В них четырехугольник, образуемый пересечением нефов,— его пилястры еще тесно срослись с наружными стенами,— перекрыт куполом, тогда как протяжение здания в длину подчеркнута в плане вставленным перед абсидой квадратом или полуквадратом, а в архитектуре здания — сводами боковых нефов,

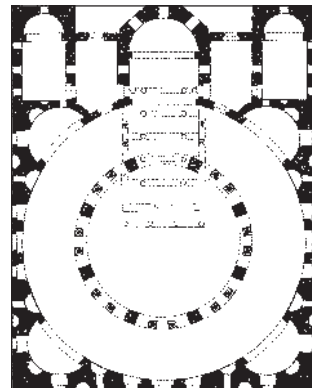
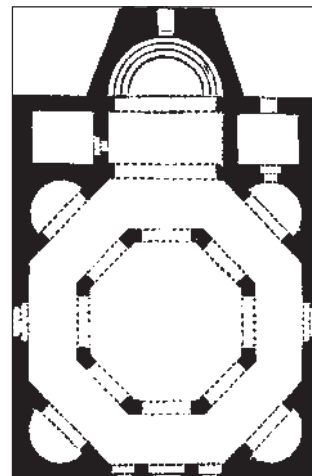


Рис.18.
План собора
в Босре.
По де Вожье

Рис.19.
План собора
в Эсре.
По де Вожье



расположением пилястр или колонн и более глубоким притвором. Остается ли при этом общий план здания центральным (в данном случае квадратным) или же, как у настоящих купольных базилик, превращается в прямоугольный благодаря прибавке с западной стороны короткого продольного нефа — вопрос не особенно существенный. Знаменитейшая церковь Востока, Юстинианов храм св. Софии в Константинополе, принадлежит до известной степени к этому типу, правда переработанному в данном гениальном сооружении вполне самостоятельно.

Великолепная даже в разрушенном виде «купольная базилика» Ходжа-килиси в Малой Азии, купол которой, впрочем, мог представлять собой простую башню с шатровой крышей, древнее константинопольского храма св. Софии (537 г.). Моложе его, во всяком случае, купольная базилика Каср-ибн-Вардан в Сирии, в плане своем приближающаяся к квадрату. Различие во мнениях Стриговского и Вульфа, двух лучших немецких знатоков восточной архитектуры, сводилось к тому, древнее или моложе храма св. Софии наиболее известные из квадратных церквей этого рода, например церковь св. Николая в Мире, церковь св. Климента в Анкире, в особенности же церковь Успения Богородицы в Никее и церковь св. Софии в Фессалониках. Стриговский видел в них предшественниц Айя-Софии, а Вульф, как и большинство исследователей, — подражания ей, только в упрощенной форме.

Базилики Фессалоник, которые, как и малоазийские, везде имеют полуциркульные арки вместо прямых антаблементов, эмпоры над боковыми нефами и уже развитые импосты над колоннами, переносят нас в Константинополь. К первой половине V столетия относится в Фессалониках церковь, называемая Эски-джами, к середине того же столетия — церковь св. Димитрия, в которой столбы чередуются с колоннами. Церковь св. Георгия — простая круглая постройка, купол которой непосредственно лежит на крепких наружных стенах, расчлененных внутри четырехугольными нишами.

В тесной связи с Сирией и Малой Азией находилась *Армения*. Затронутая еще в языческие времена римско-эллинистическим и сасанидским художественным влиянием, она, по-видимому, с ранних пор принимала деятельное участие в развитии церковных центральных сооружений. В 1903 г. Стриговский, считавший прежде армянское искусство преемником византийского, высказал иное мнение о нем, согласно которому восьмиугольные постройки и крестообразные купольные церкви возникли в Армении вполне самостоятельно,

и вообще византийское искусство (позднейшее) получило от армянского больше, чем само доставило ему. К древнейшим христианским храмам этой страны принадлежит церковь св. Гаяны в Вагаршапате, воздвигнутая около 600 г.; любопытно, что ее средний купол поддерживался уже четырьмя свободно стоящими столбами, а поперечная часть была перекрыта коробовым сводом. В открытой в 1900 г. круглой церкви св. Георгия близ Эчмиадзина, заложенной около 650 г. католиком Нарсесом III, четыре средних столба соединены между собой группами из шести колонн, расположенных полукругом. Этим колоннам принадлежали корзинообразные капители, найденные Стриговским в саду эчмиадзинской духовной академии. Несколько более поздняя патриаршая церковь в Эчмиадзине, при квадратном плане, имеет в каждой из четырех сторон по эллиптической нише.

Константинополь — богатый дворцами новый Рим, раскинувшийся на семи холмах по берегу Босфора, средоточие византийского искусства; рассмотрим прежде всего два столетия, прошедшие между смертью Константина и вступлением на престол Юстиниана.

В Константинополе не было в таком количестве старых зданий для разграбления, как в Риме, но зато обилие мрамора в Проконнесе (в Мраморном море) уже в IV в. позволило появиться поколению каменотесов. Век Феодосия увидел первые ступени развития нового, византийского зодчества, отступающего от общих римско-эллинистических художественных форм, но тем не менее, как это доказал Стриговский, тесно связанного с христианским искусством Передней Азии и Египта. Золотые ворота, построенные Феодосием Великим между 388 и 391 гг., — древнейший византийский архитектурный памятник этого рода. Простые и массивные, эти ворота производили впечатление своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетские пилоны (см. т. 1, рис. 128), и строгим величием белого мраморного фасада. Пилястры по сторонам их трех пролетов украшены коринфскими капителями; на листьях аканфа здесь впервые в Европе виден характерный для византийского искусства (быть может, перешедший из Египта) глубокий разрез лопастей, который и тут был первым шагом к геометрической стилизации. Дальнейшее развитие византийского стиля мы уже наблюдаем во Внешних воротах, выстроенных полвека спустя. По обеим сторонам их пролета стоят колонны; фасад украшен в два яруса ложными колоннами и антаблементами: прямоугольные поля, образуемые этими последними, были заполнены рельефами на сюжеты из греческой мифологии. Капители колонн — разновидность капителей стиля композита, с прямостоячими

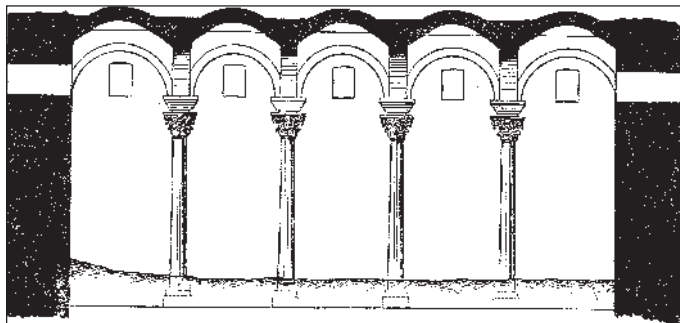


Рис. 20.
Подземный
водоём
Эшрефидже-
Сокаги
в Константино-
поле.
По Стригов-
скому

себе возрастающую пышность византийского двора.

Параллельное развитие архитектурных форм можно проследить по подземным общественным *водоёмам* Константинополя (бодрумам). Это обширные слабо освещенные галереи, своды которых поддерживаются колоннами. В Александрии известны великолепные постройки этого рода, в несколько ярусов один над другим, с колоннами из белого мрамора и красного сиенита; александрийские зодчие строили и константинопольские бодрумы эпохи Феодосия II. Древнейшие из дошедших до нас бодрумов (сооруженные, по всей вероятности, около 421 г.) — Эшрефидже-Сокаги (рис. 20) и Чукур-Бостан. В первом — сводчатый потолок опирается на 28, во втором — на 32 колонны коринфского, но уже с элементами византийского ордена; в обоих между капителью и пятёй арки вставлен вышеупомянутый импост — скошенный книзу куб с трапециевидными гранями, заменивший собой выступ антаблемента. Вопреки взглядам Портгейма, Ривойры и других мы остаемся при том убеждении, что импост появился здесь раньше, чем где-либо на Западе, даже раньше, чем в Равенне.

Церковь св. Иоанна (мечеть Мирахора), воздвигнутая в 463 г. патрицием Студием, — трехнефная базилика восточного типа. Ее нартекс (притвор) открывается наружу четырьмя колоннами. Абсида — внутри полукруглая, снаружи многоугольная, боковые нефы — двухъярусные, трансепта нет. На нижних колоннах (рис. 21, *a* — *u*) лежит прямой антаблемен, тогда как верхние соединены между собой арками. Импосты снова отсутствуют. Как раз на листовном орнаменте нижних антаблементов церкви св. Иоанна и ее капителей, сохранивших в себе основную форму римского композитного ордена, Ригль выявил изменения в разрезе, характеризующие византийский стиль. Острозубчатые аканфовые листья капителей, при разделении их на отдельные листики, представляются как бы перистыми. Волнообразные завитки

листьями, вместо иоников (ов), между волютами; особенность их составляют пластические изображения птиц, играющие роль угловых волют. В противоположность суровой простоте Внутренних (Золотых) ворот, эти облицованные разноцветным мрамором пропилеи уже отражают в

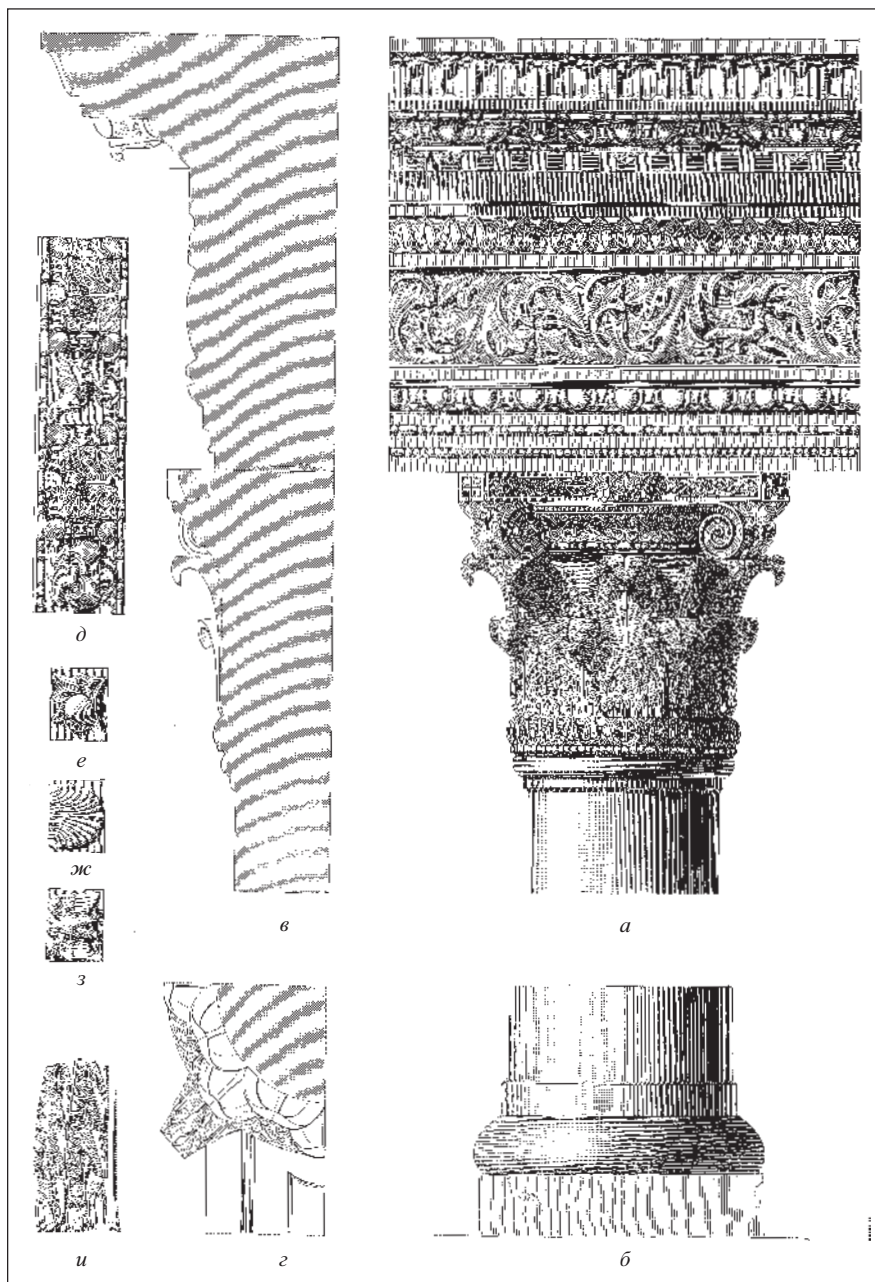


Рис. 21.
 Колонна и
 антаблемент
 церкви св.
 Иоанна в
 Константино-
 поле: *а* и *б* —
 вид спереди;
в — профиль
 капители и
 антаблемента;
с — вид снизу;
д — листвен-
 ное украшение
 капители;
е, ж, з, и —
 вид снизу
 и детали
 карниза.
 По Зальцен-
 бергу

Рис. 22.
Цистерна Бин-бир-дирек в
Константино-
поле.
С фотогра-
фии Себа и
Жойлье



аканфа на абаках и выпуклом фризе (*a* и *в*) имеют листья уже в форме геометрически правильных зубцов (с 3, 4 и 5 надрезами), изогнутых, для равномерного заполнения данного пространства, в различных направлениях. На капители, под карнизом (*e* — *и*) и среди листьев фриза помещены стилизованные птицы.

За веком Феодосия (V) следует в Константинополе век Юстиниана (VI). Если, обращаясь к архитектурным памятникам этого века, мы заглянем сначала в подземный мир водоемов, то наибольший интерес возбудит в нас опять-таки дальнейшее развитие капителей. 240 столбов построенной в 528 г. цистерны Бин-бир-дирек («1001 колонна»; рис. 22) свидетельствуют прежде всего, что в Константинополе в эту эпоху снова перестали пользоваться импостом, но что в то же время капитель получила такую форму, при которой она сама могла служить соединением между четырехугольной пятдой арки и круглой колонной. Стороны абак становятся снова менее изогнутыми, и верхний квадрат капители, как выражался Стриговский, «переводится в нижний круг посредством постепенно наклоняющихся и переходящих одна в другую плоскостей». Эта византийская воронкообразная капитель (ее иногда ошибочно называли также импостной капителью), которую следует

резко отличать от часто смешиваемой с нею романской кубовидной капители, начинает с этого времени господствовать в константинопольской архитектуре; наряду с нею встречается ионическая импостная капитель (рис. 23), неудачный продукт переходной эпохи.

Роскошные здания *нерелигиозного характера* украсили за это время столицу Византийской империи. Все императоры, от Константина до Юстиниана, стремились превзойти один другого в сооружении дворцов, бань, театров и ипподромов. Великолепие площадей и улиц, окаймленных колоннадами и украшенных драгоценными произведениями древнегреческой пластики, увеличивали четыре исполлинские колонны, господствовавшие над дворцами и храмами города. Порфиновая колонна Константина на Круглом форуме была увенчана, под именем императора, изваянием бога солнца греческой работы. Колонна Феодосия Великого на Бычьей площади была, подобно колоннам Траяна и Марка Аврелия в Риме (см. т. 1, кн. 4, II, 1), сплошь покрыта рельефами, расположенными в виде спирали и изображавшими победы императора; на ее вершине стояла серебряная статуя Феодосия. На нее походила колонна Аркадия на юго-западном холме города. Колонна Юстиниана на площади Августа служила подножием для бронзовой конной статуи императора, высотой 10 метров.

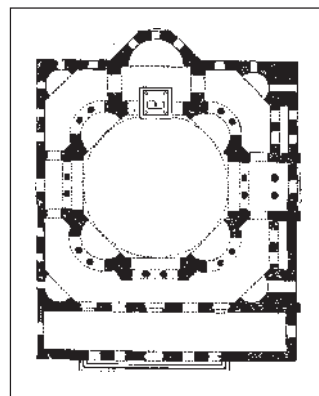
Из не дошедших до нас *церквей* рассматриваемой эпохи церковь св. Апостолов, как свидетельствуют о том литературные источники, удержала свою прежнюю крестообразную форму. Но только теперь она стала, подобно церкви св. Иоанна в Ефесе, настоящей центральной постройкой и, получив кроме среднего купола еще по куполу над каждым из поперечных крыльев, сделалась прототипом позднейших византийских пятикупольных церквей — крестообразных купольных церквей с квадратным средним пространством.

Полного развития новый византийский стиль Юстинианской эпохи достигает, однако, лишь в сохранившихся до нашего времени храмах св. Сергия и Вакха (рис. 24) и св. Софии (Айя-София). В них восточное, центральное устройство сооружения окончательно восторжествовало над формами базилики. Предшественниками церкви св. Сергия и Вакха (теперь мечети Малая Айя-София), постройка которой началась в 527 г., следует



Рис. 23.
Ионическая, снабженная импостом капитель в церкви св. Сергия в Константинополе. По Зальценбергу

Рис. 24.
План церкви св. Сергия и Вакха в Константинополе. По Гольцингеру



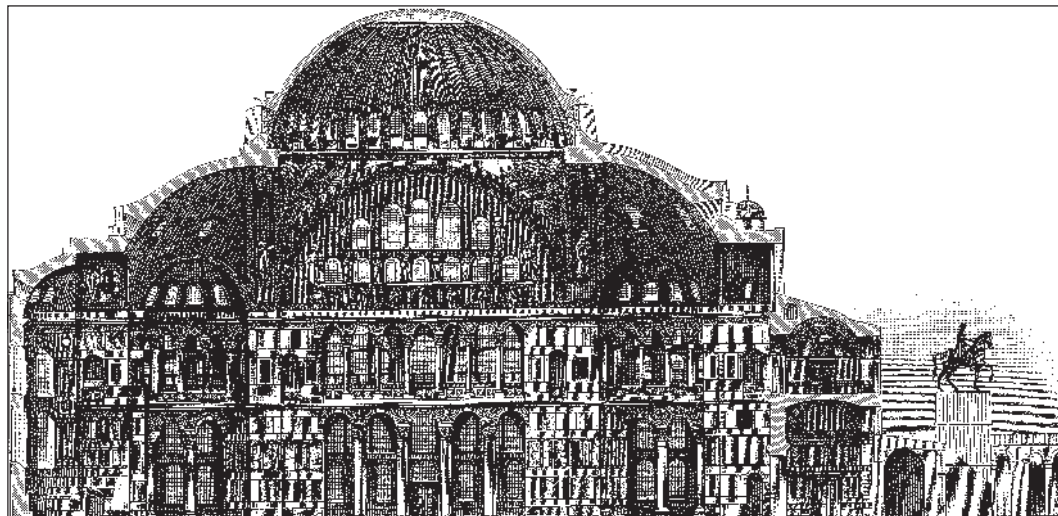


Рис. 25.
Продольный
разрез храма
св. Софии в
Константино-
поле. По
Зальценбергу

считать центральные сирийские церкви Босры и Эсры, о которых мы говорили, и подобные им малоазийские сооружения. Равносторонний четырехугольник, внутренние углы которого и здесь превращены в полукруглые ниши, окружает восьмиугольное среднее пространство; главные его столбы поддерживают, при помощи сферических клиньев, круглый в плане, но составленный из 16 «парусов» купол. Между каждыми двумя столбами стоит по две колонны, на которых покоится верхний ярус. Нижние колонны имеют византийские воронкообразные капители, верхние — ионические импостные. Но перед абсидой (круглой внутри, многоугольной снаружи) нет колонн, так что и здесь, как в базиликах, подчеркнуто направление от главного входа к абсиде. «Задача сделать центральное здание пригодным для христианской церкви, — говорил Дегио, — разрешена вполне удачно».

Грандиозный храм св. Софии во все времена считался чудом искусства. Воздвигнутый в 532—537 гг., он уже в 558—563 гг. подвергся капитальной перестройке. Строителями его называют Амфемия из Тралл и Исидора из Милета. Уже из этого следует, что искусство, которое через храм св. Софии было пересажено на почву Константинополя, было восточно-эллинистическим, в частности малоазийским. В этом удивительном храме самым смелым образом соединены принципы центрально-купольной и базиличной архитектуры. Огромный купол — внутри в виде полушария, снаружи довольно плоский — покоится на четырех громадных столбах, соединенных между собой арками

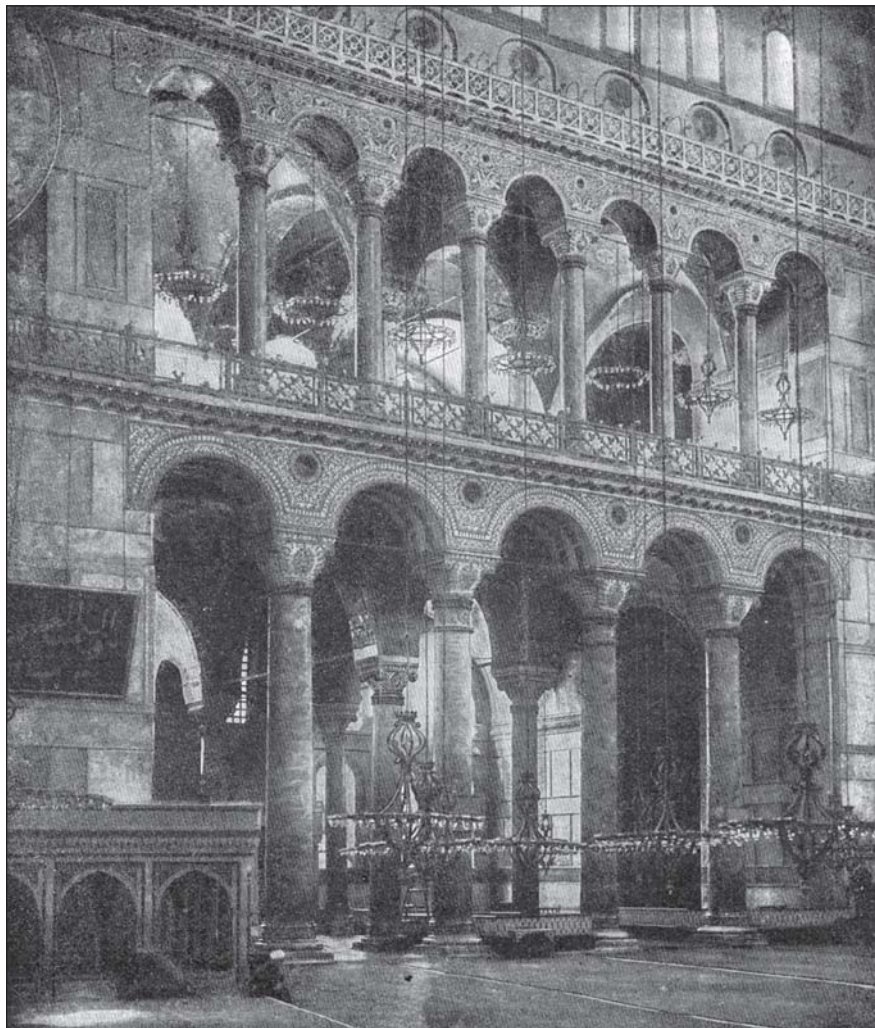


Рис. 26.
Интерьер
храма
св. Софии в
Константино-
поле. Вид из
среднего
пространства
в одну из
продольных
боковых частей.
С фотогра-
фии Себа и
Жоайлье

(рис. 25). Переходом к круглому основанию купола служат четыре больших сферических треугольника (пандантипа). Вся система главного купольного покрытия выступает в полной ясности и подавляющем величии. Через ряд окон, расположенных по окружности основания купола, льется сверху масса света внутрь храма. Продольное направление подчеркивается преимущественно тем, что средний квадрат, как со стороны входа, так и с алтарной стороны, удлиннен на один полуквадрат;

каждый такой полуквадрат перекрыт полукуполом, прилегающим к соответствующей подпорной арке главного купола. Эмпоры и поддерживающие их колонны имеются только на продольных сторонах (рис. 26), что довершает впечатление вытянутости здания в длину. Византийские воронкообразные капители некоторых из колонн еще снабжены римско-эллинистическими угловыми волютами. Но настоящий импостный камень над капителями отсутствует и в храме св. Софии. Система прилегающих друг к другу и врезающихся один в другой полукуполов, которыми перекрыто здание под высоким средним куполом, бросается с первого взгляда в глаза. Отдельные купольные покрытия, набегая одно на другое, словно огромные волны, поднимаются со всех сторон, сияя золотым фоном своих мозаик, к центральной полусфере. Стены выложены цветными мраморами, роскошные узоры которых постепенно переходят в арабески. Капители колонн и пилястр, сферические треугольники в углах над арками (Spandrillen), внутренние выгибы этих последних (Intrados) и фризы покрыты уже знакомым нам плоским листовым орнаментом, геометризованным в византийском духе. Великолепные бронзовые двустворчатые двери, украшенные венками и стилизованной виноградной лозой в обычных обрамлениях, отличаются чрезвычайно благородной простотой. Храм св. Софии, рассматриваемый и в целом, и в деталях, представляет собой высшую степень развития византийской архитектуры и орнаментики. Массивный и бесформенный снаружи, он дивно прекрасен внутри. Именно в *византийском центральном* зодчестве и выразилось наиболее полно основное стремление христианского искусства к расчленению и декоративности преимущественно *интерьера* храма.

Храм св. Софии стал образцом для многих позднейших церковных построек Константинополя. Тем не менее в ближайшие века не было недостатка в преобразованиях и видоизменениях типа купольной базилики, свидетельствовавших еще о самостоятельности художественной жизни. В возникшей, вероятно, еще в VI столетии, но перестроенной заново в VIII в. церкви св. Ирины в Константинополе (в конце XIX в. обращенной в арсенал) принципы базилики и центральнокупольного здания соединены таким образом, что план представляет два лежащих рядом квадрата и оба они перекрыты куполами, из которых ближайший к алтарю господствует над сооружением как внутри, так и снаружи. Другие решения той же задачи были даны в VII в. при постройке церкви св. Софии в Фессалониках и церкви в Кассабе (в Лидии). Но лишь в IX в. в византийское зодчество влилось новое, свежее течение, обусловившее собой его дальнейшее развитие.

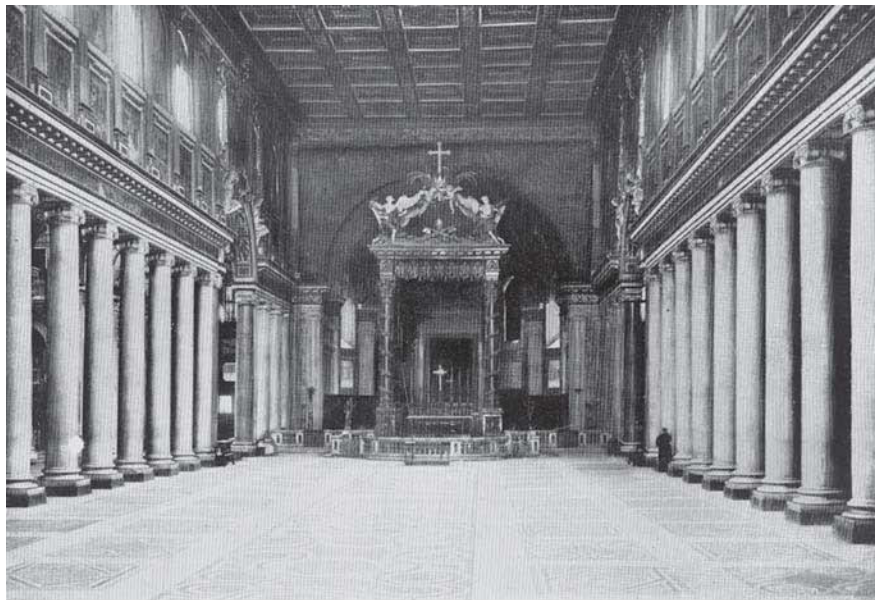
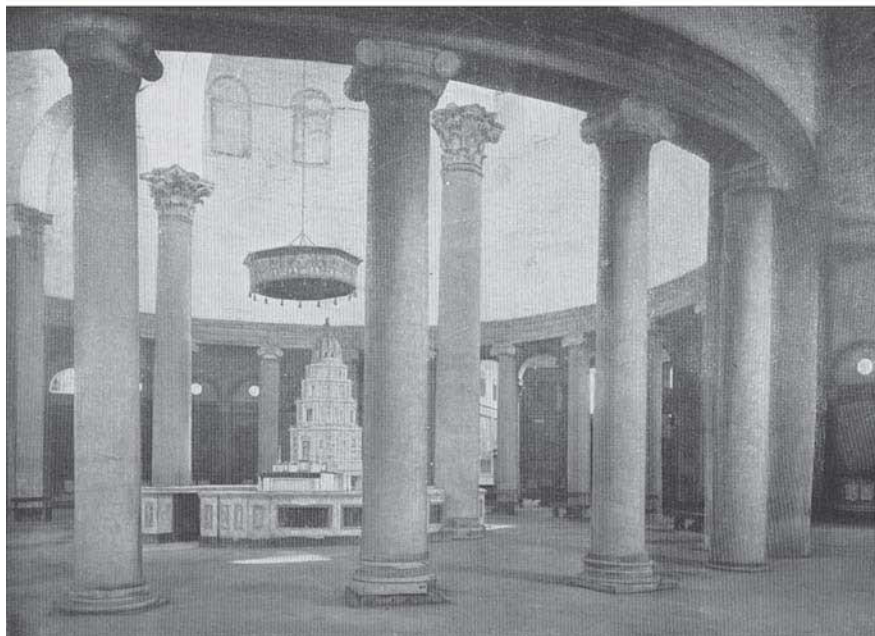


Рис. 27.
Интерьеры церкви Santa
Maria
Maggiore
(*вверху*) и
св. Стефана
(*внизу*)
в Риме.
С фотографии Алилари



Между тем как в новом Риме, на Золотом Роге, восточное и западное художества оплодотворяли друг друга, в *старом Риме*, на Тибре, за все время от IV до VIII столетия и дальше архитектурная эволюция дала тем менее нового, что колонны и антаблемента для римских базилик брались по-прежнему большей частью из опустошаемых языческих зданий. Что в упомянутых церквях св. Лаврентия и св. Агнии вне стен, перестроенных в VI и VII вв., отразилось восточное влияние, не нуждается теперь в дальнейших доказательствах. Древняя нижняя церковь св. Климента принадлежит еще IV в.; правда, верхняя церковь приняла свой настоящий вид только в XI столетии, но расположение ее загородок и амвонов свидетельствует, что и она была типичной трехнефной базиликой. Самая знаменитая и великолепная из римских базилик этого рода — церковь св. Марии Великой (рис. 27, *вверху*). Исследования подтвердили взгляд Гюбша, который продольную часть этого храма с ее 22 парами колонн, соединенных прямым антаблементом, относил ко времени папы Либерия (352—366), а алтарную часть и узкий трансепт — ко времени папы Сикста III (432—440). Как указывал де Росси, в древней абсиде, теперь перестроенной, существовали полуциркульные арки, опиравшиеся на колонны. Арками же соединены 24 великолепные коринфские мраморные колонны в церкви св. Сабины, равно как и 20 монолитных дорических мраморных колонн с каннелюрами в церкви св. Петра в узах (S. Pietro in vincoli), обеих — V столетия. В церкви св. Марии в Козмедине (S. Maria in Cosmedin), построенной в VI столетии и восстановленной из развалин в VIII столетии, впервые на Западе колонны чередуются со столбами, впервые также алтарная сторона оканчивается тремя абсидами. Но стоящая подле церкви красивая четырехугольная колокольня возникла не в VIII столетии, как думают некоторые, а только в конце XI. VIII в. принадлежит несколько более простых римских колоколен; древнейшими считаются колокольня церкви св. Иоанна и Павла (S. Giovanni e Paolo), а затем — церкви св. Пуденцианы.

Из центральных римских построек этого времени заслуживает упоминания только круглая церковь св. Стефана (S. Stefano rotondo), освященная между 463 и 483 гг. (см. рис. 27, *внизу*). Внутри двумя концентрическими кольцами подпор она разделена на три круга. Внутреннее кольцо, состоящее из 22 ионических колонн с прямым антаблементом, поддерживает цилиндрическую верхнюю стену с проделанными в ней окнами и плоским потолком. Внешнее кольцо подпор состоит из 8 столбов и 36 соединенных между собой полуциркульными арками ионических колонн с импостными капителями. Внешняя кру-

говая галерея рациональными рядами колонн делится крестообразно на четыре равные части. Если даже церковь св. Стефана построена на античном фундаменте, то этим еще не исключается предположение, что она прямо восходит, как к своему прототипу, к церкви Масличной горы, также не имевшей купола, или к церкви Гроба Господня в Иерусалиме. Римские архитекторы рассматриваемой нами эпохи были далеко не самостоятельными творцами. Несмотря на значение, которое великие папы сумели придать Римской церкви, Вечный город с каждым годом все более и более беднел и приходил в запустение. В 410 г. Аларих занял Рим; за ним последовали Одоакр, Теодорик и Веллизарий, которому папа Сильверий в 536 г. вручил ключи Рима. Десять лет спустя произошло нашествие гота Тотилы, а в 754 г., в самом конце этой эпохи, лангобард Айстульф превратил цветущую римскую Кампанию в пустыню.

Между Римом и Неаполем, на вершине *Монте-Кассино*, св. Бенедикт Нурсийский основал в 525 г. первый западный монастырь. Древнейшая церковь этого монастыря, уже не существующая, по-видимому, была простой базиликой, и не ради нее упоминаем мы об основании монастыря, а ради тех обильных и разнообразных художественных влияний, которые шли из Монте-Кассино и благодаря бенедиктинцам проникали за Альпы, во Францию и Германию.

В *Неаполе* для истории архитектурных форм наибольший интерес представляет так называемая Северианская базилика, перестроенная в церковь св. Георгия Великого (*San Giorgio Maggiore*). Ее абсида открывается наружу аркадами (рис. 28), подобно той, которая, по исследованиям де Росси, существовала в церкви св. Марии Великой в Риме. За переходную ступень к таким абсидам можно считать алтарные ниши восточных церквей, окна которых ограничены сверху полуциркульными арками. В Риме, в самом начале, абсиды были без окон.

В *Нижней Италии* круглая церковь св. Марии Великой, близ Ночеры, несомненно, восходит, как к своему первообразу, к церкви св. Констанцы в Риме; равным образом, в Средней Италии прототипом шестнадцатигульной церкви св. Ангела (*S. Angelo*) в Перуджи является церковь св. Стефана в Риме (*S. Stefano rotondo*).

В *Верхней Италии* развивается богатая, более или менее самостоятельная художественная жизнь. В ней первое место занимает столица Италии после разделения империи (395 г.), Равенна, с рядом за-

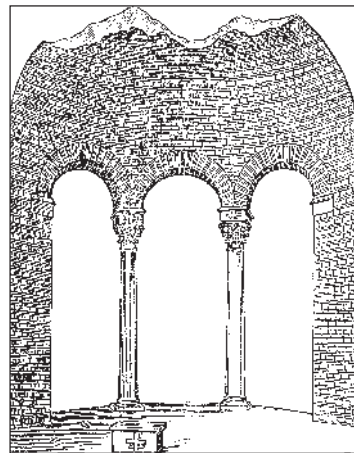


Рис. 28.
Абсида
Северианской
базилики
в Неаполе.
По де Росси

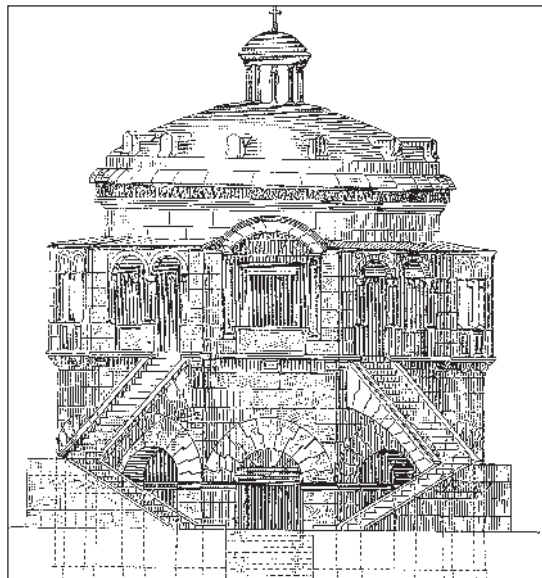


Рис. 29.
Мавзолей
Теодорика
Великого
в Равенне.
Реставрация
Эссенвейна.
По Гольци-
геру

в течение этих трех периодов в Равенне, безусловно, преобладали восточные культурные влияния; вопреки возражениям Портгейма, Ривойры и других, дошедшие до нас памятники подтверждают правильность прежнего мнения, отстаиваемого Ж.-П. Рихтером, Рединым, Доббертом и Стриговским, по которому равеннское искусство, если не принимать в соображение местные особенности, — восточного происхождения (еще Шназе, затем Вентури считали это очевидным); если здесь не исключена возможность и непосредственных переднеазиатских влияний, то все же главным источником равеннского искусства надо считать саму Византию.

Галла Плацидия, возвратившись из Константинополя в Равенну после бурного переезда по морю, основала в 425 г. трехнефную базилику во имя евангелиста Иоанна. В этой церкви мы уже находим impostы над коринфскими капителями, встречающиеся впервые в 421 г. в галереях подземных водоемов Константинополя (см. рис. 20). К ранним равеннским базиликам примыкают также крестообразный мавзолей Галлы Плацидии (теперь церковь св. Назария и Кельсия) с его четырехугольной башней над средней частью здания и небольшая архиепископская капелла с крестообразным потолком. Большое впечатление производит так называемый православный баптистерий, служивший в то время крестильницей, а потом превращенный в церковь

мечательных архитектурных памятников. Первый свой расцвет этот, возникший на лагунах, христианский город увидел при императоре Гонории, при сестре его, Галле Плацидии, и при ее сыне, Валентиниане III. За германским полководцем Одоакром, покорившим в 476 г. Западную Римскую империю, последовал в 493 г. воспитанный в Византии остготский король Теодорик Великий. Ему равеннское искусство обязано своим вторым расцветом. Свой третий, и последний, расцвет оно пережило при византийском владычестве, после того как Велизарий в 539 г. завладел Равенной от имени Юстиниана. Ввиду отношений, связывавших всех властителей Равенны с Византией, уже a priori представляется вероятным, что

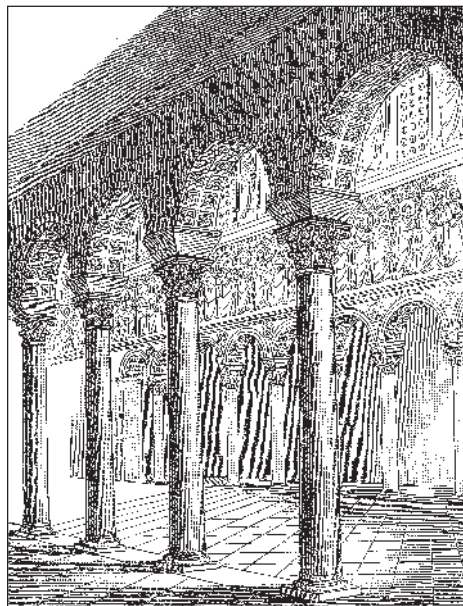
св. Иоанна в купели (S. Giovanni in fonte). Хотя это восьмиугольное здание, как указал Риччи, воздвигнуто на фундаменте одного из залов языческих терм, однако оно по своей архитектуре относится к первой половине V в. Стены этого сооружения украшены внутри двухъярусными глухими аркадами; над их полуколоннами лежат на импостных камнях подпружные (стенные) арки. Над верхними арками устроен плоский купол, замаскированный снаружи шатровой крышей.

Эпохе Теодорика до самого последнего времени приписывали прежде всего развалины так называемого королевского дворца. Новыми раскопками установлено, что это здание было сооружено в VIII столетии и, следовательно, не могло быть дворцом Теодорика. Тем не менее его фасад с глухими аркадами и большой круглой нишей в верхнем этаже непосредственно примыкает к таким же образом декорированным фасадам дворца Диоклетиана в Салоне (см. т. 1, рис. 507) и пропилям Золотых ворот в Константинополе. Но подлинность другой постройки, связанной с именем великого остготского короля, мавзолея Теодорика (рис. 29), не подлежит сомнению. Это массивное здание, сооруженное около 525 г., состоит из шестнадцатиугольного нижнего этажа и круглого верхнего, окруженного снаружи открытой аркадной галереей; покрывающий его купол, состоящий из одного огромного круглого камня, приводит на память доисторические дольмены.

Будучи христианином (арианином), Теодорик старался украсить Равенну новыми церквями. Построенный им арианский собор, с тех пор как сделался католическим, зовется церковью св. Аполлинария Нового (S. Apollinare Nuovo; рис. 30). Это типичная равеннская трехнефная базилика, без трансепта, но и без эмпор, с многоугольной снаружи абсидой, импостами между коринфскими капителями и пятами арок. Напротив того, арианский баптистерий (S. Maria in Cosmedin) — лишь подражание православному баптистерию.

От переходного времени между остготским и византийским владычеством сохранились в Равенне два чрезвычайно важных памятника церковной архитектуры: один из них — типа базилики, другой — центрально-купольного. Базилика, освященная в 549 г. церковь

Рис. 30.
Церковь
св. Аполлина-
рия Нового
в Равенне. По
Гольцингеру



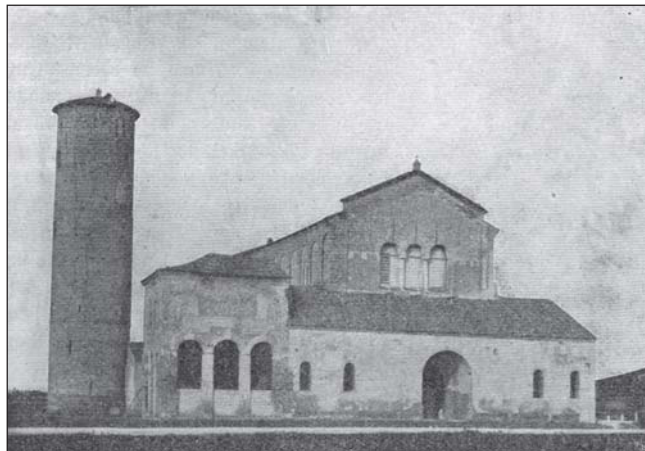
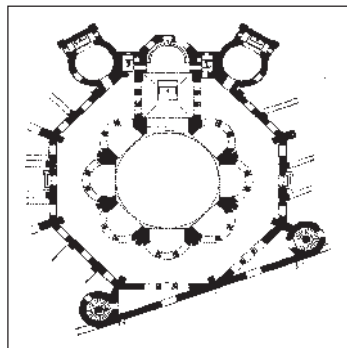


Рис. 31.
Церковь
св. Аполлина-
рия in Classe
близ Равенны.
С фотогра-
фии

Рис. 32.
План церкви
св. Виталия
в Равенне.
По Гольци-
геру



(рис. 31). Колонны трехнефной продольной части церкви св. Аполлинария in Classe отличаются плоскими базами, капителями с восточными, «раздуваемыми ветром» листьями аканфа и плоскими, украшенными крестами импостами. Центрально-купольная церковь св. Виталия (S. Vitale), сооруженная, по изысканиям Риччи, в 540—547 гг., — один из замечательнейших храмов VI столетия. Если даже принять, вместе с Ривойрой и другими исследователями, что она построена раньше константино-польской церкви св. Сергия и Вакха или одновременно с нею, то все-таки представляется более вероятным предположение, что ее план заимствован с Востока, чем мнение Ривойры, по которому константинопольская церковь сооружена по плану равеннской. Прототипы как той, так и другой надо искать на малоазиатском и сирийском Востоке. Средний восьмиугольник церкви св. Виталия (рис. 32) опоясан уже не четырехугольной, а восьмиугольной окружной стеной; восемь столбов поддерживают легкий, сложенный из полых внутри кирпичей купол, который снаружи скрывается под восьмиугольной надстройкой и шатровой крышей. В пролетах между столбами, за исключением алтарной стороны, стоит по две колонны, поддерживающих эмпоры; эти колонны и соответствующие столбы расположены полукругами, образующими семь ниш (рис. 33). Концентричность плана выражена здесь сильнее, чем в константинопольских церквях этого типа. Только четырехугольное алтарное помещение перед абсидой имеет по

св. Аполлинария в старой равеннской гавани, Классисе (S. Apollinare in Classe), стоит теперь в открытом поле, неподалеку от густого леса пиный. Это простое кирпичное здание расчленено снаружи лопатками и глухими арками. Подле него, как и подле церкви св. Аполлинария Нового, высится круглая башня (построенная позже). Эти круглые башни так же характерны для равеннских базилик, как четырехугольные для римских

бокам прямолинейные двухъярусные аркады. Притвор лежит (быть может, следуя направлению улицы) не прямо против одной из сторон восьмиугольника, как следовало бы ожидать, а наискось, перед одним из углов, как это более последовательно проведено в одной восьмиугольной церкви в Бинбир-килисе, в Малой Азии. Отдельные формы церкви св. Виталия вполне византийские. На всех колоннах имеются импосты между капителями и арками. Капители отчасти еще комpositные, с глубоко надрезанным, уже несколько схематичным аканфом, отчасти настоящие воронкообразные, покрытые плоскими, стилизованными листьями или корзиночным плетением. Сан-Витале есть и остается чисто восточной церковью на итальянской почве. Церковь эта, несмотря на то что несколько высока, богата внутри очаровательными эффектами перспективы и просветами, которым здесь, как и во всех церквях Равенны, живописность и изящество придают великолепные мозаики потолков и стен.

Из древнехристианских церквей в прочих местностях *Верхней Италии* и граничащих с ней областях собор в Паренцо, в Истрии, знаменитый своим мозаичным полом, представляет собой базилику VI в., с тремя абсидами и импостами над капителями; собор в Градо, комpositные капители которого украшены плетеным орнаментом, принадлежит тому же столетию, а собор на острове Торчелло, первоначально имевший форму базилики, относится уже к VII столетию: от древней церкви

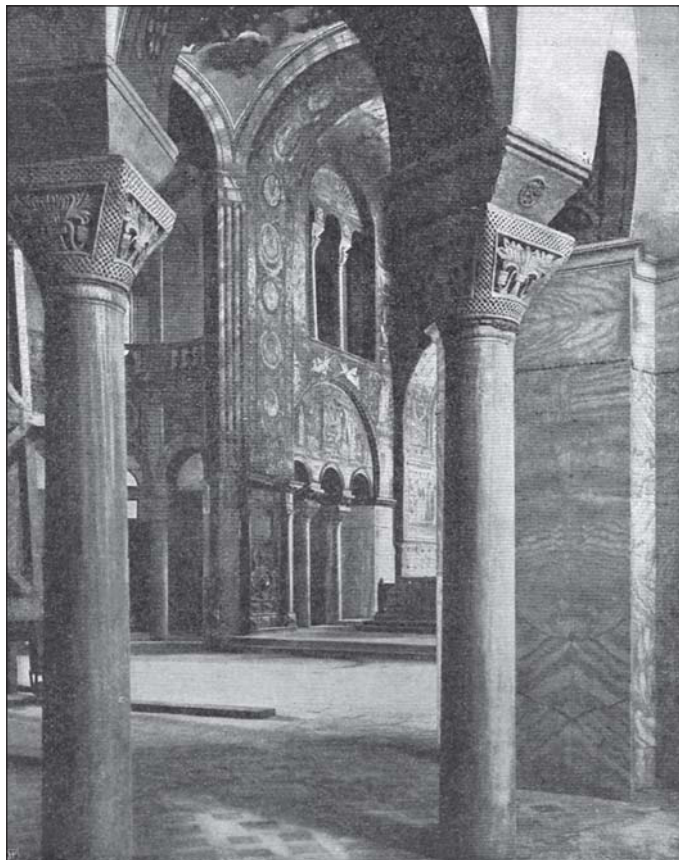


Рис. 33.
Интерьер
церкви
св. Виталия
в Равенне.
С фотографии
Алиари

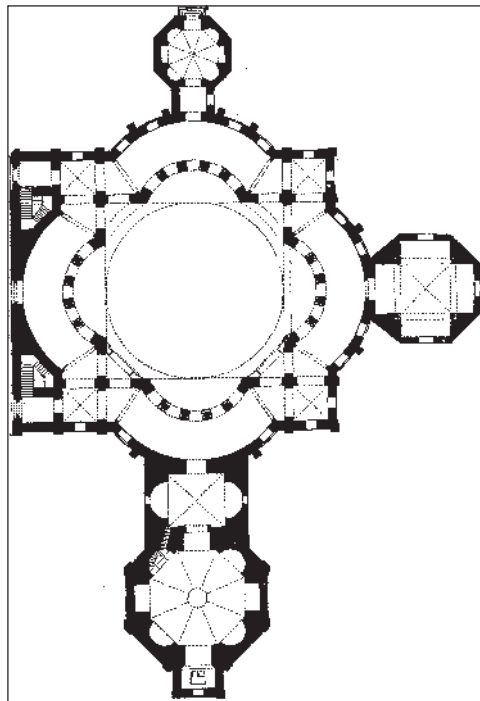


Рис. 34.
План церкви
св. Лаврентия
в Милане.
По Эссенвейну

цитируемые, чем принимаемые в соображение, доказали, что древняя церковь св. Лаврентия, походившая на нынешнюю, возникла между 559 и 563 гг., следовательно, в эпоху византийского владычества в Милане, тогда как нынешняя, после нескольких пожаров и обвалов, воздвигнута на старом фундаменте лишь в 1574 г.; этому же времени принадлежит и ее восьмигранный купол. Основная форма церкви св. Лаврентия (рис. 34) — равносторонний четырехугольник, на каждой стороне которого находится по обширной нише с плоскими арками. Внутри, между столбами, образуя подобные же ниши, стоит с каждой стороны по четыре колонны или столба; они повторяются и в поддерживаемом ими верхнем ярусе. Благодаря такому расположению элементов достигается впечатление большей концентрации, чем в константинопольской церкви св. Сергия, и большего простора, чем в равеннской церкви св. Виталия. Как бы то ни было, миланская церковь св. Лаврентия, в особенности по своему внутреннему виду, принадлежит к прекраснейшим архитектурным памятникам мира.


сохранилась, как это показал Каттанео, только средняя абсида с ее полукругом ступенчатых скамей. Восточные влияния во всех этих памятниках не подлежат сомнению. В высшей степени важны древнехристианские церкви *Милана*, крупного римского центра, уже во времена языческих императоров превосходившего если не великолепием, то величиной сам Рим. Знаменитая базилика св. Амброзия (S. Ambrogio) и крестообразная церковь св. Назария (S. Nazaro) сохранили, по крайней мере, свой первоначальный план; немногим больше можно сказать и о сохранности церкви св. Лаврентия (S. Lorenzo) — знаменитого центрального сооружения, которое до самой эпохи Возрождения служило прототипом для церквей этого рода. Возможно, что и тут имела влияние на план какая-нибудь античная постройка, хотя, несомненно, архитектуру церкви св. Лаврентия нельзя рассматривать вне связи ее с восточными образцами. Исследования Юлиуса Коте, чаще

В тех местностях *Западной и Северной Европы*, куда ко времени Константина Великого проникла римско-эллинистическая культура, была вместе с тем подготовлена почва для развития христианского церковного зодчества. О вестготских церквах Испании, дошедших до нас в развалинах, об англосаксонских и ирландских церквах, архитектура которых ясна нам только за последующую эпоху, и о меровингских церквах франкского государства, в которых проявилось самостоятельное развитие форм, мы знаем главным образом по литературным источникам. На небольшой трехнефной базилике Иоанна Крестителя в Баньос-де-Серрато (между Бургосом и Вальядолидом) сохранилась надпись вестготского короля Рецесвинта 661 г., но отдельные формы этой церкви принадлежат X в., в котором она была перестроена. Древнейшее из дошедших до нас церковных сооружений императорского города Трира, правда развившееся из языческого судебного зала, представляет собой средняя четырехугольная часть нынешнего трирского собора, отстроенная в 550 г. В области нынешней Франции преобладали базиличные постройки. Относительно оконченной в 470 г., лежащей теперь в развалинах древней церкви св. Мартина в Туре существует обширная литература. Раскопки, произведенные на месте хоровой части этого храма, были использованы Кишерá, де Ластейри и Дегио для обширных художественно-исторических выводов. Ее абсида, быть может, как и абсида вышеупомянутой неаполитанской базилики (см. рис. 28), открывавшаяся аркадами, уже в V столетии была по восточному образцу (Стриговский) обнесена покоившейся на колоннах аркадной галереей, из которой потом, в IX столетии, развился хоровой обход с капеллами, расположенными по его радиусам (с так называемым венцом капелл). В VI и VII столетиях во франко-германском меровингском государстве, особенно в той его части, которая теперь образует Северо-Восточную Францию, уже процветает искусство, покровительствуемое отчасти парижским двором, отчасти монастырями бенедиктинского ордена. Судя по литературным источникам, истолкованием которых мы обязаны Гуго Графу, именно в западнофранкском церковном зодчестве этой эпохи обнаруживается немало особенностей, способствовавших выработке романского стиля. Крестообразный план, усвоенный в Константинополе церковью св. Апостолов, а в Милане церковью св. Назария, характеризует и здесь, как символ Христовой Церкви, многие церковные постройки. «В память Животворящего Креста Господня», как свидетельствует один старинный писатель, Хильдеберт I повелел воздвигнуть в Париже для своей усыпальницы крестообразную церковь

Сен-Жермен-де-Пре, освященную в 558 г. Везде, где, говоря о базиликах, мы указываем на крестообразную форму их плана, разумеется четырехконечный крест †, а не крест в форме *T*, представляющий давно знакомую нам форму плана римских базилик с трансептом. Церковь аббатства Сен-Дени, близ Парижа, сооруженная Дагобертом I в 629 г., имела в плане еще форму *T*, но вслед за тем бенедиктинский орден усвоил для своей церковной архитектуры настоящую форму креста, а именно форму *латинского* креста, нижний, более длинный конец которого составляет продольная часть базилики. По этому плану быстро возникли одна за другой следующие западнофранкские церкви: в 634 г. Сен-Уэн (St. Ouen) заложил монастырскую церковь в Ребё, в 648 г. св. Вандрегизил (St. Wandrille), при поддержке парижского двора, основал церковь аббатства Фонтанеллы близ Руана; в 655 г. был построен монастырь Геметикум (Jumièges), также близ Руана; и для этих церквей положительно засвидетельствована крестообразная форма, а для Фонтанеллы, сверх того, башня над квадратом, который образуется в пересечении продольной и поперечной частей креста, — башня, подобная встречаемым на Дальнем Востоке или той, которая возвышается над мавзолеем Галлы Плацидии в Равенне.

Хотя в истории архитектуры тех веков, о которых идет речь, остается еще немало досадных пробелов, однако многое уже столь выяснено, что было бы ошибочно пытаться распутать вопрос о происхождении основных форм при помощи выражения: «Здесь — Рим, там — Византия». Рим и Константинополь в художественно-историческом отношении были не более как отдельными областями эллинистическо-христианского культурного мира, охватывавшего в послеконстантиновскую эпоху берега Средиземного моря. Египет, Сирия и Малая Азия, бесспорно, не меньше Рима и Константинополя способствовали эволюции христианского зодчества, а в первое время даже больше; Стриговский прав, когда непосредственному влиянию, с одной стороны, эллинистических побережий Востока на придворное искусство Константинополя, а с другой — влиянию не вполне эллинизированных *материковых частей* Сирии и Египта, бывших колыбелью монашества, на монастырское искусство Запада приписывает решающее значение при образовании новых архитектурных форм.

Подобным же образом происходило и развитие архитектурной *орнаментики*. Как восточному, так и западному орнаментальному искусству общи прежде всего христианские символы. К названным выше птицам присоединяется теперь мифический бессмертный феникс. Но наибольшее значение в качестве общепонятных символических укра-

шений получают появляющиеся в послеконстантиновскую эпоху на импостах и капителях, дверных косяках, в листовенных фризах, даже на гладких ственных поверхностях кресты и монограммы имени Христа. В доконстантиновскую эпоху монограмма Христа употреблялась как сокращение Его имени только в надписях; теперь ею стали пользоваться как чисто орнаментальным мотивом, различные формы которого, в Египте даже крест с рукояткой  в виде древнего «ключа



Нила», своими простыми линиями пробуждали в душе верующего полноту благоговейного чувства. В остальных случаях Запад, пользовавшийся преимущественно античными колоннами и антаблементами, отказывался от самостоятельного преобразования отдельных форм и передавал их, в несколько одичалом виде, романской эпохе для дальнейшего развития, между тем как Восток, вынужденный с самого начала полагаться преимущественно на собственные силы, постепенно забывал первоначальное значение античного растительного и плетеного орнамента, все более и более схематизируя его вследствие своей издавна унаследованной страсти к геометризации; и если около 500 г. в Константинополе мы видим уже полный расцвет новой византийской орнаментики, то отсюда отнюдь не следует заключать, что берег Босфора — ее родина. Что схематизация завитков аканфа в Эль-Баре, в Сирии (см. рис. 17), не зависит от схематизации завитков аканфа в константинопольской церкви св. Иоанна, столь же очевидно, как и то, что арабески коптского саркофага в музее Гизы (см. рис. 12) представляют собой подобным же образом геометрически стилизованный античный растительный орнамент, как и какие-либо арабески константинопольской св. Софии. Особенно любопытен роскошный, проникнутый эллинистическими мотивами, но в сущности новоперсидский, плоский орнамент изданного Стриговским и возникшего, вероятно, в V столетии фасада дворца Мшатты в Моабе, по ту сторону Мертвого моря (значительная часть этого орнамента находится теперь в Берлинском музее). Здесь всюду под влиянием Востока место выпукло-моделированного орнамента занял плосковыбитый узор с красочно прочувствованными контрастами светлых и темных тонов. Именно этот стиль через посредство монастырского искусства материковых стран эллинистическо-христианского Востока влияет на европейское монастырское искусство и становится

одним из определяющих моментов в развитии ранней средневековой орнаментики не только Константинополя, особенно тесно связанного с Малой Азией, но и Запада. Впервые разившийся на Востоке плоскостной характер декорирования стен и потолков в особенности важен для общего впечатления, производимого христианским храмом. Весь интерьер восточных церквей блистал гармонией и роскошью красок, к которым стремились также и западные церкви, но лишь в редких случаях вполне удачно.

2. Живопись

Тогда как древнехристианская архитектура изобретала для молитвенных собраний верующих помещения прекрасные и достойные этого назначения, задачей *живописи* в рассматриваемую нами эпоху было дать религиозным представлениям христианства, освобожденного от гнета преследований, художественное выражение, соответствующее важности предмета. Если теперь, как и прежде, приходится говорить о довольно посредственных, безыменных произведениях этой отрасли искусства, снова сделавшейся отраслью ремесла и с каждым десятилетием утрачивавшей понимание форм, то, с другой стороны, надо заметить, что ее содержание нередко складывалось под непосредственным влиянием богато одаренных людей, передовых умов того времени, пастырей, пророков и певцов новой религии, и как ни далеки были форма и содержание этого искусства от полного слияния, все же во многих случаях, особенно в мозаичных изображениях, очень интересно проследить, как сама по себе добросовестная, красочная и в декоративном отношении эффектная ремесленная живопись благодаря отражению в ней высоких чувств становится все более и более одухотворенной и значительной.

Стенную живопись этой эпохи можно лучше всего изучить в катакомбах. Христианскими фресками IV—VII вв. богаты неаполитанские и сицилийские подземные кладбища, с исследованием которых связаны имена Фюрера и Виктора Шульце. Отдельные христианские могильные фрески открыты в Александрии и Фюнфкирхене, но наиболее полную картину развития христианской стенной живописи дают нам по-прежнему *римские катакомбы*. Правда, с начала V в. в них уже больше не погребали умерших; но именно с этого времени могилы мучеников становятся местом благоговейного поклонения; папы IV—VII вв. многократно восстанавливали крипты мучеников и украшали их стены новы-

ми росписями, и только со времени лангобардских нашествий доступ в катакомбы прекратился.

Связные ряды библейских сцен, какие после мира Церкви мы наблюдаем в больших церковных росписях и в живописи миниатюр, в кубикалах римских катакомб еще не встречаются, и в IV и V вв. лишь небольшое число новых изображений, заимствованных, несомненно, с Востока, может быть установлено наряду с прежними. Из символов являются новыми, например, два оленя, пьющие воду, вытекающую из скалы, во фреске катакомбы Домитиллы, или Агнец Божий на холме, с которого стекают четыре райские реки (четыре Евангелия), в кубикULE св. Петра и Марцеллина. Из библейских сюжетов по-новому представлены Рождество Христово, в катакомбах св. Севастиана (Младенец, в пеленах, с сиянием вокруг головы, лежит в яслях, подле которых стоят вол и осел), и изображение Спасителя среди мудрых и неразумных дев, в катакомбе св. Кириака. Распятие появляется в катакомбах только несколько столетий спустя, впервые — в катакомбе св. Валентина, на фреске, которую Краус относил к VII в., а Марукки — к VIII. На Распятии — длинная одежда, у креста стоят святые; ноги фигур не сохранились. Толстые черные контуры и схематичность в позах фигур указывают и здесь на эпоху, порвавшую свою связь со старой живописной традицией. Христос и святые чаще появляются теперь в сюжетах катакомбной живописи в настоящем своем значении. В прелестной фреске катакомбы Домитиллы, изображающей юного Христа на троне и по сторонам Его четырех святых, по Краусу, четырех евангелистов, мы имеем прототип всех позднейших «святых бесед».

Характерно, что и здесь, в середине IV столетия, Христос еще без бороды, но уже с простым сиянием (нимбом) вокруг головы, которое, согласно с Кроу, Кавальказелле и Краусом, можно считать древнейшим нимбом в катакомбной живописи. Христа с бородой мы впервые встречаем в катакомбной живописи на вышеупомянутой фреске с мудрыми и неразумными девами. Христос среди учеников изображается теперь все чаще и чаще с бородой и нимбом. Но собственно портретное изображение юного бородатого Христа с круглым сиянием вокруг головы появляется сравнительно поздно. Поясное изображение такого рода (больше, чем в натуре) в катакомбе Сан-Грандиозо (S. Grandioso della Vanità) в Неаполе относится к VI столетию, а более древняя из двух подобных голов, в катакомбе св. Понциана в Риме (рис. 35), к VII. С обеих сторон правильного, обрамленного небольшой бородкой лица ниспадают длинные, разделенные посередине волосы; в дугообразной форме бровей уже

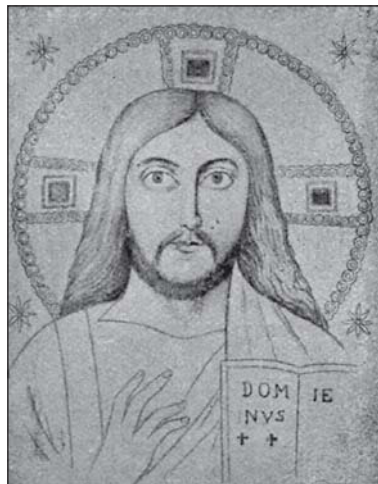


Рис. 35.
Голова Христа.
Фреска в
катакомбе
св. Понциана
в Риме.
По Перре

заметна некоторая схематичность; круглое сияние вокруг головы украшено крестом; вообще это идеальный, кроткий тип Спасителя, впоследствии усвоенный эпохой Возрождения. С другой стороны, переход к старческому, суровому типу Христа, обычно считающемуся византийским, виден, например, в поясном изображении, находящемся в крипте св. Цецилии в катакомбах Калликста (рис. 36) и написанном, вероятно, в VIII столетии.

Апостолы вначале не отличаются один от другого ни атрибутами, ни какими-либо другими признаками. Прежде всего начинают характеризовать апостолов Петра и Павла ввиду их выдающегося положения среди других апостолов; св. Петра изображают с короткими волосами и окладистой бородой, св. Павла — лысым и с длинной бородой. За-

тем мало-помалу появляются также другие святые и мученики (обычно они обозначаются надписями); первенство принадлежит благородным женским образам Петрониллы и Венеранды, в катакомбе Домитиллы. К V или VI столетию относятся роскошные, широко написанные фигуры святых Поликама, Севастиана и Курина в луминарии (отдушине для пропуска света и воздуха) над могилой св. Цецилии. Не ранее VII в. написано изображение св. Цецилии в виде оранты, в роскошном одеянии (см. рис. 36), находящееся в крипте ее имени; несмотря на благородство фигуры, тонкие контуры и довольно тщательное исполнение, отголоски позднеклассической живописи здесь уже едва уловимы; еще с большим правом можно это сказать о двух — правда, написанных уже в VIII столетии — святых крипты св. Корнелия, в катакомбах Калликста, с вытянутыми в длину фигурами, поставленными en face и очерченными толстыми черными линиями, на черном сверху и красном внизу фоне стены. Де Росси называл их уже романско-византийскими. Переход от лишнего абрисов, небрежного живописного стиля к контурному стилю раннего средневековья совершается постепенно, по мере того как темные штрихи тушевки скапливаются по главным линиям фигуры и здесь, наконец, схематизируются; равным образом краски, вначале еще жизненные, постепенно заменяются красной, желтой и тускло-зеленой.

Из помещений, находившихся некогда над поверхностью земли и украшенных древнехристианскими фресками, особенного внимания заслуживает дом святых римлян Иоанна и Павла, раскопанный



Рис. 36.
Фреска
в крипте
св. Цецилии
в Риме.
По де Росси



Рис. 37.
Оранта.
Фреска
в доме при
церкви
св. Иоанна и
Павла в Риме.
По Джермано

атером Джермано в 1887 г. на Целийском холме в Риме, и потом описанный этим исследователем в отдельной книге. Здесь IV столетию принадлежат христианские символические и исторические изображения в комнате с колесообразным потолком, из которых особенно хорошо сохранилась оранта знакомого нам типа (рис. 37); но небольшие фрески тамошней «исповедальни» (confessio) возникли в переходную пору от IV в V в. Самая интересная фреска этой комнаты представляет казнь трех христианских мучеников; последние изображены на переднем плане стоящими на коленях, с завязанными глазами и скованными за спиной руками; позади них стоят сохранившиеся только отчасти палачи, замахвающиеся мечами (рис. 38). Это древнейшее из дошедших до нас

христианских живописных изображений казни. На белом фоне уже совершенно отсутствуют признаки перспективного заднего плана, но в позах коленопреклоненных фигур, ждущих смертельного удара, еще сказывается хорошая традиция, и, несмотря на некоторую сухость моделировки и бедные и скучные краски, мы еще не встречаем здесь жестких, черных контуров, которые вскоре начинают царить в христианской живописи.

Новый, благородный художественный мир открывается перед нами еще при жизни Константина Великого в росписях, украшавших интерьер базилик и круглых церквей. Выполнялись они частью мозаикой, частью кистью *al fresco*. Среди литературных источников, из которых, после изысканий Юлиуса фон Шлоссера, Штейнмана и Викгоффа, черпаем мы сведения о древней церковной живописи, первое место занимают сохранившиеся подписи под священными изображениями (*tituli*), сочиненные обычно в стихах. 24 титула, приписываемые равеннскому врачу и диакону Ельпидию Рустуку (ум. в 533 г.), вполне ясно доказывают, что в сериях библейских сцен наблюдался параллелизм между событиями Ветхого Завета и Нового Завета: так, Грехопадение сопоставлялось с Благовещением, Принесение Исаака в жертву Авраамом — с Распятием. Композиция символической мозаики в абсиде базилики св. Феликса в Поле могла быть восстановлена Викгоффом при помощи стихов св. Павлина (353—415), библейские стенные фрески в трапезе равеннского епископа Неона (около 450 г.) — по описанию Аньеллы (839 г.). В источниках говорится даже о росписях церкви св. Мартина в Туре, в мерovingской Галлии, и церкви аббата Бенедикта Уирмаусского и Джаррауского, по ту сторону Ла-Манша (678—684).

Но, разумеется, еще большее внимание, чем все эти свидетельства, заслуживают сохранившиеся *церковные фрески* и мозаики рассматриваемого времени. Среди немногих дошедших до нас фресок особенно интересна роспись церкви св. Марии Древней (S. Maria Antiqua), открытой на римском форуме. Здесь перед нами целый музей ранней средневековой живописи. Христианская древность представлена Распятием VIII столетия. Спаситель изображен еще живым, с открытыми глазами, в длинной одежде, с отдельно пригвожденными к кресту ногами — черты композиции, остававшиеся типичными до позднего средневековья. Из фигур, стоящих у подножия креста, Мария, Иоанн и Лонгин обозначены надписями. Контуры лишь слегка обведены, и сюжет трактован еще сравнительно живописно.

Церковные мозаики, в противоположность фрескам, дошли до нас в значительном количестве благодаря большей прочности своей техники; они убеждают нас, что украшение церковей посредством этих картин, составленных из цветных стеклянных кубиков, блистающих яркими, густыми красками, картин, которыми создавалась новая обширная область священных изображений, было настоящим художественным подвигом христианской древности. Для знакомства с римскими мозаиками, наряду с изданием де Росси «Mosaici e saggi dei pavimenti», особенное значение имеют для нас сочинения Мюнца и Гершпаха, а для равеннских мозаик — труды Жан-Поля Рихтера и Е. К. Редина.

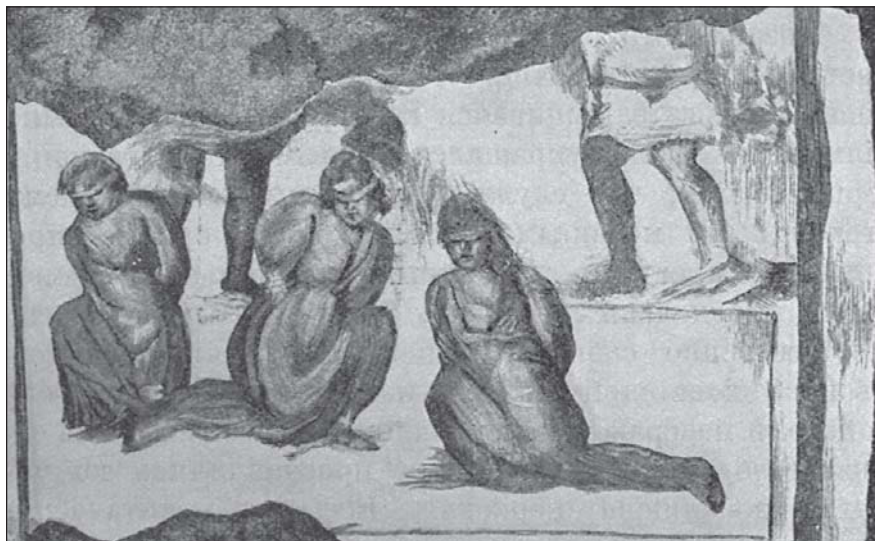
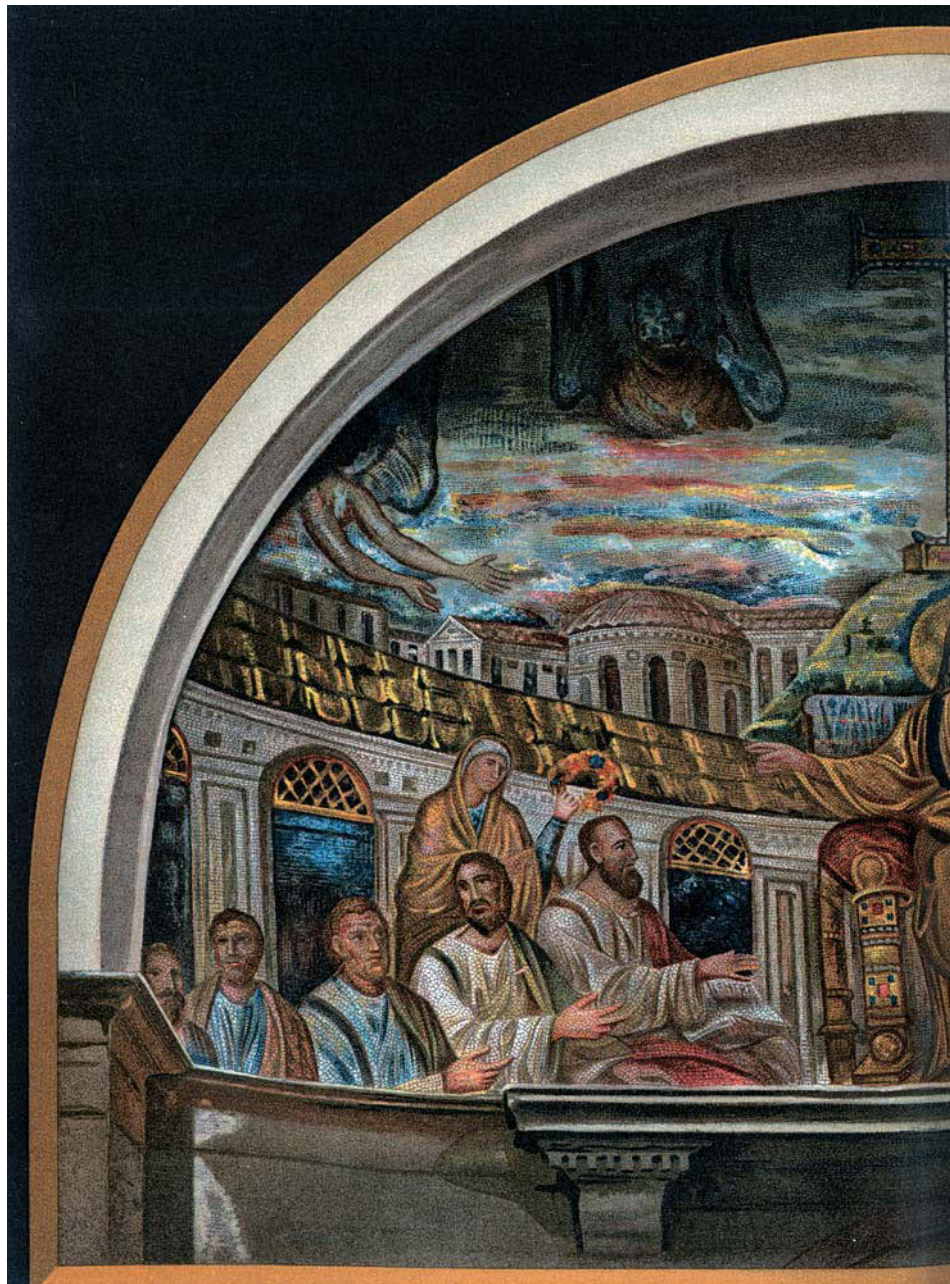


Рис. 38.
Убиение трех
мучеников.
Фреска
в доме при
церкви
св. Иоанна и
Павла в Риме.
По Джермано

Рис. 39.
Мозаика в
апсиде церкви
св. Пуденцианы
в Риме.
С копии
К. Отто





Мозаичными росписями покрывались только сводчатые части церквей и верхние стены их продольного корпуса. Низ боковых стен зашивался коврами с вытканными на них изображениями, но чаще украшался узорами из разноцветных мраморов (*opus sectile*), что служило удачным соединением между верхними стеклянными мозаиками и более грубо орнаментированным (ромбами, кругами, крестами, ленточным плетением) каменным полом. Наверху продольных стен среднего нефа воспроизводились преимущественно события Священной истории, расположенные теперь уже в последовательности отдельных сцен. В абсиде и на триумфальной арке изображалась апокалипсическая небесная слава, победа Церкви, торжество Спасителя, или же прославлялись те святые, памяти которых посвящена церковь. Все, что читалось или проповедовалось с кафедры, представлялось взорам прихожан в живых, наглядных образах.

Древнейшие *христианские мозаики* Рима находятся в круглой церкви св. Констанцы. Они относятся к середине IV в. Купольные мозаики, библейские сюжеты которых, как справедливо указывал Шмарсов, были вставлены довольно неровно в большую языческую декорацию, известны, правда, только по рисункам XVI столетия, но зато сохранились мозаики на белом фоне коробового свода в круговой галерее. Два отделения свода заполняет развесистая виноградная лоза; под ее ветвями мелькают идиллические сцены сбора винограда; в двух других отделениях, внутри небольших круглых медальонов, обвитых ленточным плетением, изображены грациозные амуры и психеи, ягнята, голуби и другие птицы; два других отделения покрыты размещенными на равных расстояниях птицами, плодами, цветами, вазами и раковинами. Обе сохранившиеся, сильно реставрированные мозаики боковых ниш, прославляющие Христа Законодателя, в своем первоначальном виде относятся к этой ранней эпохе, как указывает на это хотя бы их белый фон. В церкви св. Констанцы, на сводах ее круговой галереи, в последний раз блеснуло светлое, полное жизни позднеэллинистическое орнаментальное искусство.

Мозаика плоско-сводчатой абсиды небольшой церкви св. Пуденцианы в Риме принадлежит также IV столетию. Отчасти реставрированная и обрезанная по краям, эта мозаика считается все-таки одним из величайших дошедших до нас созданий древности (рис. 39). Перед полукруглым, крытым золочеными черепицами портиком, позади которого высятся здания Иерусалима и над ними Голгофский крест, восседает на престоле юный, бородатый Спаситель среди расположенных полукругом апостолов. Позади них стоят две женские фигуры с венцами славы в руках; они, по мнению Вентури, олицетворяют собой «церковь

из обрезанных» (*ecclesia ex circumcissione*) и «церковь из язычников» (*ecclesia egentibus*), а по другому мнению, на наш взгляд более правдоподобному для этого раннего времени, изображают св. Пуденциану и Пракседу, поклоняющихся Христу. Здесь в обведенных золотом красных и голубых облаках впервые появляются взятые из Апокалипсиса символы четырех евангелистов: Матфей представлен в образе ангела, Марк — льва, Лука — быка, Иоанн — орла, все четверо — в виде крылатых полуфигур. Эта мозаика, с ее чистым рисунком, глубокими, отливающими золотом тонами и симметричным расположением фигур, так сказать, предваряет уже искусство XVI в., полукруглые идеальные композиции Фра Бартоломео и Рафаэля.

К IV столетию относится, наконец, великолепная мозаика капеллы св. Руфины и Секунды в Латеранском баптистерии (*Portico di San Venanzio*). В середине абсидной раковины изображен агнец, а по краю ее — голуби; внизу на темно-синем фоне эффектно выделяются золотисто-зеленые завитки аканфа с цветком внутри каждого завитка. Темно-синий фон с этой поры совершенно вытесняет из мозаики белый, пока его, в свою очередь, не вытеснит золотой.

Затем следует указать на замечательные мозаичные украшения церкви св. Марии Великой (*S. Maria Maggiore*). Библейские композиции наверху стен среднего нефа некоторые ученые относят ко времени папы Либерия (352—366), при котором сооружена церковь, другие же, с большим основанием, — ко времени Сикста III (432—440); той же эпохе принадлежат и мозаики триумфальной арки, тогда как мозаика абсиды — произведение уже позднего средневековья. Во всяком случае, в сорока сценах из книг Бытия и Иисуса Навина, украшающих средний неф, мы впервые имеем довольно длинный ряд библейских изображений, хотя только ветхозаветных. Правда, древними из этих 40 мозаик можно признать лишь 27. Пейзажные элементы часто затемнены расположением событий в двух планах, одного над другим, и еще чаще — введением местами золотого фона. В этих мозаиках, несмотря на то что техника отдельных фигур уже варварская, каждая композиция в целом естественна и понятна. Небольшой размер этих картин свидетельствует о том, что они были сочинены не для церковной декорации, а скорее для миниатюр. Обе стороны триумфальной арки украшены тремя параллельными рядами новозаветных сюжетов, касающихся догмата приснодевства Богоматери. В верхнем ряду, например, на одной стороне, широкая сцена Благовещения, в которой Приснодева Мария изображена сидящей и прядущей пурпур, соответствует также широко скомпонованной сцене Сретения Господня, на другой стороне.

В V столетии исполнена мозаика на внутренней стороне портала церкви св. Сабины, где на золотом фоне изображены, как свидетельствуют надписи, «церковь из обрешанных» и «церковь из язычников», и мозаика (сильно реставрированная) на триумфальной арке в церкви св. Павла вне стен. В середине второй из этих мозаик — поясное изображение Христа, строгого типа; 24 апокалипсических старца в белом одеянии подходят к нему с обеих сторон, держа в руках венцы славы. В обеих церквях золотой фон в различных местах изображений чередуется с синим.

Абсидная мозаика церкви св. Космы и Дамиана (*S. Cosma e Damiano*) доказывает, что в первой половине VI столетия мозаичное искусство стояло в Риме еще на значительной высоте. В нижней полосе на золотом фоне, среди зеленого луга, на холме, с которого стекают четыре райские реки, стоит Агнец, окруженный ягнятами-апостолами. Фон главной композиции темно-синий. Посредине, в радужных облаках, парит гигантская фигура Христа, с обрамленным небольшой бородой суровым лицом. Внизу, на земле, апостолы Петр и Павел подводят к Христу Косму и Дамиана, перепоручая их жестом Спасителю. В углах, под пальмами, стоят основатели церкви: слева — папа Феликс III (изображение реставрировано), справа — св. Феодор. В фигурах этой широко задуманной монументальной мозаики, несмотря на богатые, чисто античные драпировки апостолов, чувствуется уже некоторая жесткость; тем не менее, с точки зрения содержания, композиция эта, с дважды повторенным изображением Спасителя, каким Он описывается в «видениях», представляла новую ступень в развитии христианской иконографии, на что указывают вызванные ею удивление и подражания. На мозаике триумфальной арки церкви св. Лаврентия вне стен (*S. Lorenzo fuori le mura*) Спаситель изображен уже на ровном золотом фоне, с угрюмыми чертами лица, сидящим на земном шаре; такие же золотые фоны имеют неподвижные, как бы окаменелые фигуры мозаики церкви св. Агнии вне стен (между 625 и 638 гг.), — мозаики, в композиции которой святая впервые занимает центральное место, а также фигуры мозаики круглой церкви св. Стефана (*S. Stefano rotondo*, 642—649), где в середине сияет Голгофский крест, все еще без Спасителя. Композиция мозаики церкви св. Космы и Дамиана повторена, сухо и безжизненно, в начале IX в. в церкви св. Пракседы и несколько позже — в церкви св. Цецилии. Фигуры святых становятся вытянутыми, тощими и лишенными всякой экспрессии; место штриховки и здесь занимает черный контурный рисунок. Самая варварская из римских мозаик — мозаика церкви св. Марка (827—844): шесть святых, стоящих по сторонам Христа, едва напоминают собой живых людей; связь элементов, придававшая внутреннее

единство фигурам мозаики св. Пуденцианы, здесь совершенно отсутствует; фигуры стоят, словно статуи, порознь, на отдельных возвышениях. Не следует, однако, забывать, что эти регрессивные формы были предвестницами движения вперед на новой основе.

Большую потерю для истории искусства составляет то обстоятельство, что *церковные мозаики греческого Востока* до иконоборческой эпохи дошли до нас в весьма незначительном количестве; к тому же немногое, что сохранилось, с трудом доступно исследованию и еще труднее поддается отнесению к определенному времени. Еще свежее изображение стоящей между архангелами Богоматери на абсидной мозаике в церкви Панагии, близ деревни Кити на острове Кипр, Смирнов считает александрийской работой V в., а еще более схематичную фигуру Богоматери, сидящей на престоле, в церкви Панагии Канакарии на том же острове, — произведением VI в. Если для Запада сохранились лишь письменные свидетельства о тех редких случаях, когда Пресвятая Дева являлась главной фигурой в живописном украшении абсиды, то здесь, на греческом Востоке, мы тотчас же встречаем это как общее правило; зато в середине купола, игравшего столь видную роль в восточных церквях, обычно был изображен Спаситель. Знаменитые купольные мозаики на золотом фоне в церкви св. Георгия в Фессалониках мы, вместе с О. Вульфом, относим к рубежу IV и V столетий. По окружности купола стоят фигуры святых с молитвенно воздетыми руками и полными экспрессии лицами; позади них — роскошные, увенчанные попеременно куполами и фронтонами церковные здания, нарисованные еще в перспективе; одежды святых еще сохраняют классическую укладку. Имея знакомство с ходом развития византийской архитектуры этих веков, можно заключить, что Византия своим мозаичным искусством обязана, по всей вероятности, также эллинистическому Востоку. Храм св. Софии был величайшим архитектурным памятником Константинополя; не менее великолепно были и украшения его мозаики. В них блестящий золотой фон царил безраздельно. В середине купола восседал Спаситель, Судья мира. Все, что осталось от этого великолепия, после турецкого завоевания было покрыто слоем штукатурки с матовой позолотой поверх нее. Небольшие куски росписи, с которых штукатурка свалилась, имел возможность видеть и издать Зальценберг. Некоторые исследователи приписывают эпохе Юстиниана кроме загородной фигуры архангела также и известную мозаику нартекса, со Спасителем, сидящим на престоле, относящуюся, однако, уже ко времени реставрации храма в IX столетии.

Если мы возвратимся в *Италию*, то найдем и вне Рима любопытные и богатые красками древнехристианские мозаики, например в баптистерии Неаполитанского собора и в капелле св. Аквилы, в церкви св. Лаврентия в Милане. Еще более значительный художественный интерес представляют роскошные, сохранившие до сей поры свежесть красок церковные мозаики *Равенны*. После того как было указано нами на место, занимаемое Равенной в истории архитектуры, едва ли есть надобность упоминать, что мы считаем равеннскую мозаичную живопись самостоятельной, независимой от Рима ветвью греко-христианского искусства.

V столетию принадлежат в Равенне, прежде всего, знаменитые мозаики древней крестильницы Сан-Джованни-ин-фонте. Мозаики купола и его пандантивов, вместе с лепными украшениями стен, образуют одно роскошное целое. В среднем медальоне купола изображено на золотом фоне Крещение Господне. Христос, уже с чертами лица пожилого человека, бородатый, стоит в реке по чресла; сквозь прозрачные волны реки просвечивает нижняя часть его тела. Напротив Иоанна Крестителя из воды поднимается полуфигура бога реки Иордана, напоминающая собой античные олицетворения. Следующий пояс купола имеет еще синий фон. Двенадцать золотых схематизированных растений тянутся, наподобие спиц колеса, от нижней зоны купола, украшенной апокалипсическими символами, к среднему медальону; в промежутках между ними выступают 12 апостолов, в раздуваемых ветром одеждах, несущие на покрытых плащом руках своих венцы.

К V столетию относятся мозаичные украшения потолка и верхней части стен мавзолея Галлы Платидии. В главной композиции, в люнете над входной дверью, Христос, в виде Доброго Пастыря, сидит среди агнцев в скалистой местности, поросшей кустарником (рис. 40, *вверху*). Небо голубое; Христос, изображенный здесь как пастырь и вместе с тем как властитель, имеет поверх золотой одежды пурпурную мантию. Во всей римской мозаичной живописи нельзя найти другого образа столь благородного и величественного.

В VI столетии мозаичное искусство Равенны быстро принимает другой характер. Композиция Крещения Господня в арианском баптистерии (S. Maria in Cosmedin) представляет лишь неудачный вариант купольной мозаики в церкви Сан-Джованни-ин-фонте. И мозаики, в три ряда украшающие собой стены среднего нефа базилики св. Аполлинария Нового, замечательны как по своему великолепию, так и по новизне сюжетов. Эскизы этой росписи были изготовлены еще при Теодорике, и тогда же были выполнены оба верхних ряда картин; нижний же ряд закончен лишь при епископе Агнелле (553—561), обратившем эту



Рис. 40.
Равенские мозаики:
Добрый
Пастырь,
в усыпальнице
Галлы
Плаидии
(вверху);
шествие святых
женщин,
в церкви
св. Аполлина-
рия Нового,
на северной
стене (внизу).
С фотогра-
фий Алинари



церковь в католическую. Верхний ряд содержит в себе 26 новозаветных сцен, по 13 с каждой стороны, которые тянутся вдоль нефа под самым потолком. На северной стороне (слева от входа) изображены евангельские чудеса; Христос в них еще юный и безбородый. На южной стороне мы встречаем впервые в христианском искусстве ряд сцен, изображающих Страсти Господни; Спаситель представлен плотнотеленным, белокурым, бородатым. Но главные эпизоды Страстей, Венчание тернием, Распятие и Воскресение, еще отсутствуют. Этот цикл изображений заканчивается Женами-мироносицами у Гроба Господня, Путешествием в Еммаус и Явлением воскресшего Христа одиннадцати апостолам. Все эти евангельские сцены, византийский стиль которых доказан Рединым на многих деталях, изображены на золотом фоне. Отдельные фигуры более схематичны, чем в церкви св. Марии Великой в Риме, но их позы вообще спокойнее, понятнее и проще. В среднем ряду, в простенках между окнами, помещены изображения пророков и святых величиной больше, чем в натуре. Нижние фризы над колонными арками, вопреки всему, что было говорено не в их пользу историками искусства, составляют главную суть общего впечатления, производимого росписью этой церкви. На северной стороне — 22 святые жены, в белых одеждах, отделенные одна от другой пальмами (см. рис. 40, *внизу*), шествуют от ворот Классиса к Приснодеве Марии, сидящей в восточном конце фриза на престоле в неподвижной позе, *en face*, держащей Младенца на своих коленях и окруженной четырьмя ангелами в образе крылатых юношей. На южной стороне — святые мужи, также в белых одеяниях и разделенные пальмами, идут от ворот Равенны к сидящему против Богоматери Спасителю, имеющему строгий вид. Отдельные фигуры уже несколько монотонны и лишены выражения, но их торжественные процессии, выделяясь на золотом фоне, производят неизгладимое художественное впечатление. В них, так сказать, слышится далекий, последний отзвук процессий Парфенонского фриза.

В середине VI в. на стенах равеннских церквей появляются изображения византийской императорской четы, Юстиниана и Феодоры. Мозаики церкви св. Виталия, иллюстрирующие, как доказали это Квитт и Шенкль, догмат о двух естествах Иисуса Христа и исполненные, несомненно, по заказу самого Юстиниана, принадлежат к числу важнейших произведений древнехристианской живописи. В середине главной абсиды, на золотом фоне, Спаситель, еще юный и безбородый, восседает на земном шаре. Ниже находятся две чисто византийские церемониальные композиции: на одной стороне изображен Юстиниан, на другой — Феодора (рис. 41, *вверху*) с их свитами: отталкивающее лицо

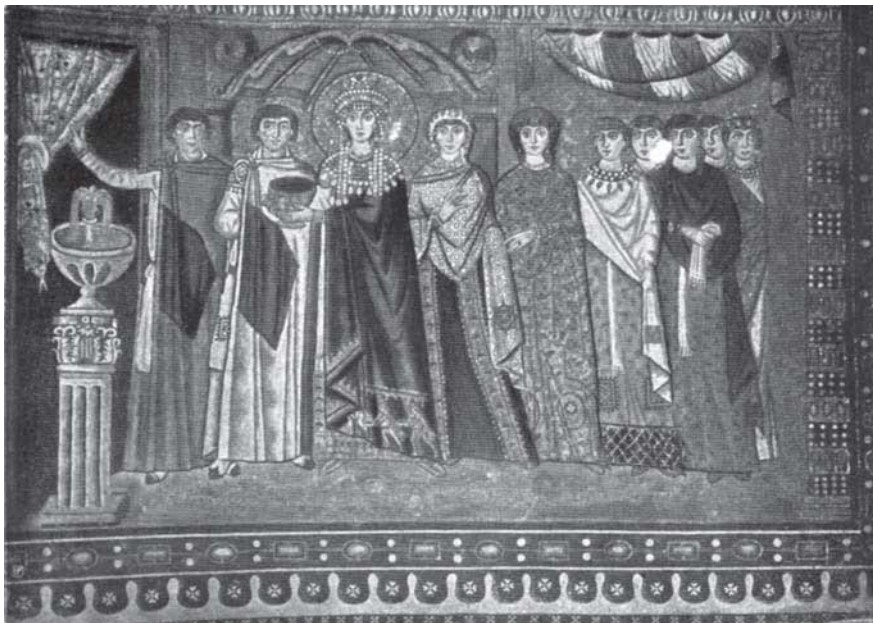


Рис. 41.
Мозаика
церкви
св. Виталия
в Равенне:
императрица
Феодора
со свитой
(*вверху*);
кровавое и
бескровное
жертвоприно-
шение Авраама
(*внизу*).
С фотогра-
фий Алинари



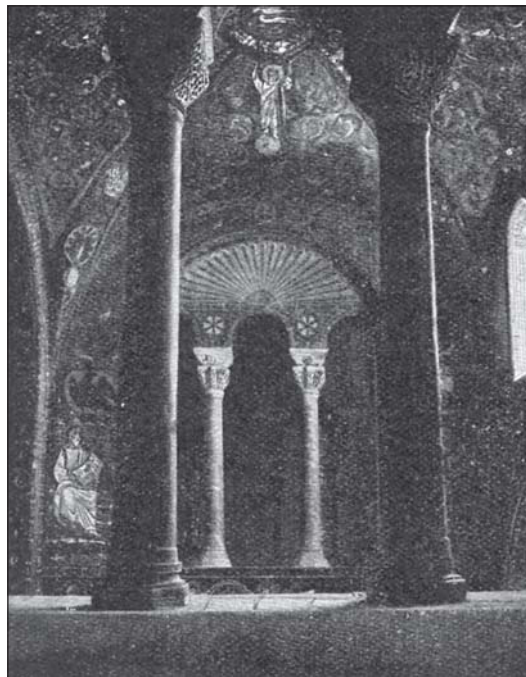


Рис. 42.
Мозаичное
украшение
потолка
четырёхуголь-
ного простран-
ства перед
абсидой
в церкви
св. Виталия
в Равенне.
С фотогра-
фии Риччи

Равенне только отчасти принадлежат рассматриваемому времени, а в церкви св. Аполлинария in Classe лишь символическая мозаика абсиды.

Все, что сохранилось в Равенне от мозаик конца VI и VII вв., свидетельствует о таком же упадке мозаичного искусства, как и в Риме, но в Риме мы были в состоянии проследить этот постепенный упадок на протяжении еще нескольких столетий. В Константинополе мозаичное дело было пресечено иконоборством. А что Византия в то время была на самом деле духовной владычицей мира, лучше всего выражено в одной римской элегии конца VIII в: «Константинополь зовется новым Римом, и процветает он, тогда как тебя, дряхлеющий Рим, покидают великолепие и добрые нравы».

Наряду с монументальной мозаикой уже со времен Константина Великого все большее и большее значение приобретала живопись миниатюр. Длинные книжные свитки древних египтян, греков и римлян лишь изредка встречаются в христианском книжном искусстве, и перелистывающиеся книги, как более удобные для пользования, вскоре делаются единственно употребляемыми. Самые роскошные из них напи-

императора, с дряблыми, лишенными волос щеками, вздернутыми бровями, тонким носом и брезгливо сжатыми губами, производит впечатление настоящего портрета. В четырехугольном пространстве перед апсидой — две парные картины: слева (см. рис. 41, внизу) изображен Авраам, прислуживающий трем ангелам, и Жертвоприношение Исаака: справа — кровавая жертва Авеля и бескровная жертва Мелхиседека. Между ребрами крестового свода, которым перекрыт хор, четыре крылатых ангела в длинных одеяниях (рис. 42) поддерживают помещенный в вершине свода цветочный венок с Агнцем Божиим внутри. В этих полях еще чередуются синий и золотой фоны, но в общем впечатлении росписи хора преобладает золотой фон, на котором особенно эффектно выделяется зеленый цвет пейзажа обеих боковых картин.

Мозаики архиепископской капеллы в

саны золотыми или серебряными буквами на пурпурном пергаменте. Художники, разрисовывавшие книги, назывались миниторами, от миния (сурика или самородной киновари), который они часто употребляли; отсюда и рисунки получили позже название миниатюр. Иллюминировали их клеевыми красками при помощи кисти. Органическая связь текста с иллюстрациями неизвестна этой ранней эпохе, равно как и украшение инициалов. Иллюстрации обычно помещались в начале книги и тогда заполняли целую страницу, а также под текстом — и тогда занимали полстраницы. Наряду с немногими рукописями светского содержания до нас дошло значительное количество христианских иллюстрированных рукописей, но полная Библия, украшенная миниатюрами, не найдена. Чаще всего иллюстрировались Пятикнижие Моисея, Книга Иисуса Навина, Псалтырь и Евангелия.

С тех пор как Антон Шпрингер написал свои статьи о миниатюрах раннего средневековья и снабдил предисловием большое сочинение Кондакова о византийских иллюстрированных рукописях, исследование в области миниатюрной живописи благодаря работам Тикканена, Виктора Шульце, Викгоффа, Яничека, Гольдшмидта, Штеттинера, Стриговского, Дица, Людтке и Газеллоффа привело ко многим новым и ценным результатам, причем в истории иллюстрированных рукописей все яснее и яснее выказывается самостоятельное значение, которое имели главные восточные города христианского мира наряду с Римом и Византией, и даже для Рима и Византии.

Иллюстрированные рукописи *IV в.* дошли до нас преимущественно в копиях более позднего времени. На самом деле *IV столетию* принадлежат, по-видимому, только листы раннего *латинского* перевода Библии (рукопись Италы), хранившиеся прежде в Кведлинбурге, а позднее — в Берлинской Королевской библиотеке. Их изображения еще тесно примыкают к миниатюрам ватиканского списка Вергилия (см. т. 1, кн. 4, II, 2). На четырех страницах изображено 14 сюжетов из Книг пророка Самуила и Первой книги Царств, с еще классическими по своим формам, но неподвижными и бесстрастными фигурами на фоне голубого неба. Моделированы они бликами и золотой шрафировкой.

Большинство иллюстрированных рукописей раннего времени написаны на *греческом* языке. Из них самая древняя — Книга Бытия Венской Придворной библиотеки. Изготовлена она, вероятно, в *V в.*, в Передней Азии, быть может, в Антиохии. 48 миниатюр занимают нижнюю половину страниц, исписанных серебряными буквами по пурпурному фону. Эти рисунки изображают события начальной еврейской истории, от грехопадения Адама и Евы до погребения Иакова. Отдельные фигуры

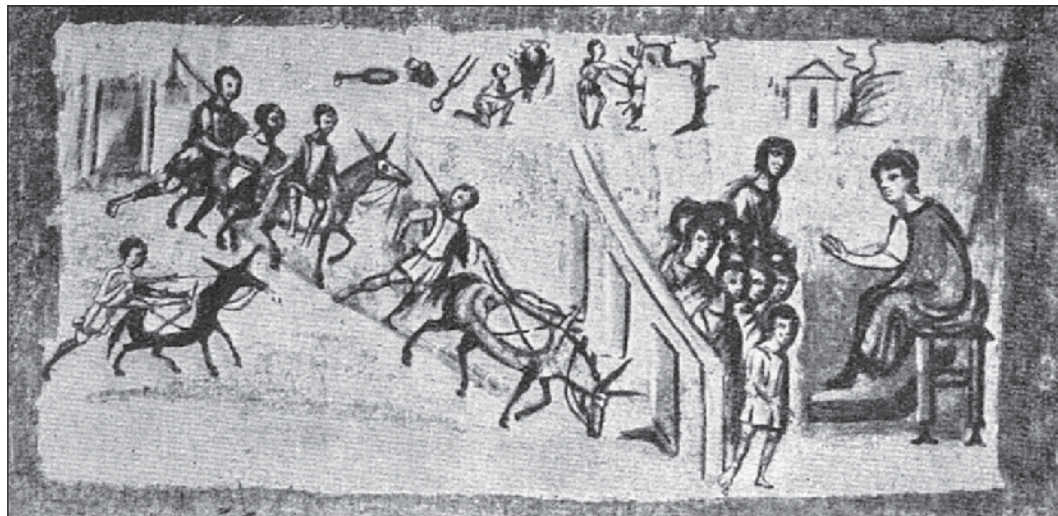


Рис. 43.
Иосиф
принимает
своих братьев.
Миниатюра из
Книги Бытия
Придворной
библиотеки
в Вене.
По Викгоффу

в одной и той же композиции повторяются по несколько раз, в различные моменты действия. При этом можно различить работу, по крайней мере, двух художников. Первые две-три богатые фигурами миниатюры имеют вместо заднего плана пурпурный фон пергамента и расположены по большей части в два более или менее связанных между собой ряда, один над другим; в остальных — пейзажный задний план и голубое небо. В первых преобладает рисунок, во вторых — живопись. Из первых следует отметить встречу Елеазара с Ревеккой, среди последних — пир фараона и сцену принятия Иосифом его братьев (рис. 43; на заднем плане закалывают козлов).

Как там, так и тут сюжеты трактованы легко, бегло и живо, причем с особенной любовью и идиллической широтой изображен сирийский или малоазийский животный мир.

К венской Книге Бытия ближе всего подходит, написанный правда уже в VI столетии, пурпурный кодекс Евангелия, хранящийся в соборе города Россано (в Калабрии). Десять из его пятнадцати миниатюр (все в целую страницу) представляют в своей нижней половине погрудные изображения пророков, в верхней — новозаветные сцены, из которых, например, Тайная Вечеря сочинена по той же схеме, что и Тайная Вечеря в равеннской церкви св. Аполлинария Нового. В противоположность этому весь лист занимает, например, обширная композиция «Христос перед Пилатом». Пейзаж здесь уже совершенно отсутствует; фигуры и лица, несколько круто повернутые в профиль,

более схематичны по рисунку, чем в венской Книге Бытия; колорит чересчур ярок, контуры очерчены уже более резко.

Россанской рукописи очень сродни изданная Г. Омоном пурпурная рукопись, фрагменты которой, найденные в Синопе, хранятся в Парижской Национальной библиотеке. Миниатюры этой рукописи, иллюстрирующие Евангелие от Матфея, занимают только нижнюю половину листов, причем изображения пророков помещены не под композициями на евангельские темы, а рядом с ними. Отсутствуют не только пейзажный задний план, но и полоса земли под ногами фигур. Спаситель является на пурпурном фоне пергамента бородастым, в золотом одеянии, с золотым нимбом.

Рядом с вышеупомянутыми рукописями, изготовленными, несомненно, на азиатском Востоке, по всей вероятности в Сирии, надо поставить два манускрипта, написанные на сирийском языке и тем самым свидетельствующие о своем происхождении. Первый, знаменитый Лаврентьевский кодекс Четвероевангелия, хранящийся в библиотеке церкви св. Лаврентия во Флоренции, изготовлен в 586 г. монахом Рабулой в одном из сирийских монастырей. В начале рукописи, внутри изящных, богато украшенных аркад, впервые в истории миниатюрной живописи помещены так называемые каноны (таблицы для сравнения параллельных мест четырех Евангелий), которыми часто начинаются средневековые рукописи Четвероевангелия; впервые также в числе пяти главных миниатюр рукописи мы встречаем Распятие: Христос изображен еще с непоникшей головой, с пригвожденными к кресту порознь ногами, в колобии, безрукавной пурпурной сорочке (рис. 44). Техника еще живописная, но контурные линии стали чернее. Намного схематичнее исполнены миниатюры (Христос и Богородица на престоле, Жертвоприношение Исаака) второго сирийского кодекса, открытого Стриговским в библиотеке Эчмиадзинского монастыря в Армении. Большой историко-художественный интерес представляет символическое изображение Источника жизни на одном из листов этой рукописи, равно как и вся ее восточно-эллинистическая орнаментика.

Искусству Александрии новейшие исследователи приписывают Коттонову Библию VI в., хранящуюся в Британском музее в Лондоне.

Рис. 44.
Распятие и
Воскресение
Спасителя.
Миниатюра
Лаврентьев-
ского кодекса
во Флоренции.
По Лабарту

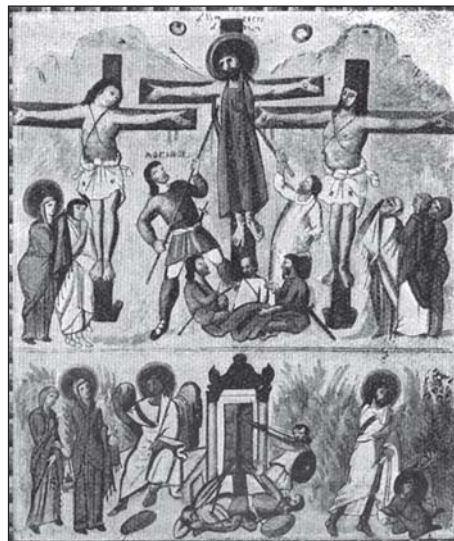




Рис. 45.
Пророк Енох.
Миниатюра
из рукописи
Космы
Индикоплевста.
По Вентури

Александрию можно считать родиной также и знаменитого ватиканского Свитка Иисуса Навина, при отнесении которого к VI столетию, если даже считать эту рукопись копией, не следует обращать внимания на надписи, добавленные позже. Текст этого свитка, напоминающего собой свитки Древнего Египта, на всем протяжении украшен изображениями сюжетов из Книги Иисуса Навина. В их стиле видно своеобразное, но гармоничное сочетание контурного рисунка древнеегипетских миниатюр с «иллюзионистской» живописной манерой, вышедшей, вероятно, также из Египта. Преобладающие краски — голубая и пурпурно-лиловая. Некоторые изображения указывают на те же образцы, что и мозаичные композиции из жизни Иисуса Навина в церкви св. Марии Великой в Риме.

Как полагал Краус, александрийского происхождения и рукописи *Космы Индикоплевста* (то есть путешественника по Индии); самая знамени-

тая из них находится в Ватикане. Монах Косма, александриец по происхождению, написал эту книгу, заключающую в себе христианскую космологию, около 547 г. в одном из синайских монастырей. Аллегорические фигуры, каковы, например, изображения Пляски в виде цветущей женщины и Смерти в виде полунагого мальчика, — позднеэллинистического стиля; но Давид является уже в византийском императорском одеянии. Пропорции тела (например, изображение пророка Еноха на рис. 45) — вполне правильные, черные линии еще отсутствуют, по крайней мере во внешних очертаниях фигур. В этих миниатюрах Кондаков видел расцвет *византийского* искусства. Несомненно, Константинополь — родина «Книги растений врача Диоскорида», находящейся в Венской Придворной библиотеке. Из посвяtitельного листа, золотое плетеное обрамление которого обнаруживает восточную геометризацию орнаментальных форм, мы узнаем, что этот список изготовлен для принцессы Юлианы Аниции, умершей в Константинополе в 527 г. Следовательно, мы можем отнести эту рукопись, как это делал и Кондаков, признававший ее даже за «первый византийский манускрипт», к началу VI в. Главные ее миниатюры, хорошо нарисованные и живописно обработанные, представляют два собрания врачей на характерном для византийского искусства золотом фоне, — первом золотом фоне в дошедших до нас рукописях, — и два олицетворения Изобретения, в виде женской фигуры,

протягивающей Диоскороду чудодейственный корень мандрагоры. «Книга растений Диоскорида» имеет важное значение не только для истории орнаментации полей манускриптов и золотого фона миниатюр, но и для истории орнаментации инициалов, намеки на которую, как указывал Диц, встречаются в алфавитном указателе растений этой рукописи.

Из сохранившихся *латинских иллюстрированных рукописей* этих столетий Четвероевангелие Коллегии Тела Христова в Кембридже, с его небольшими миниатюрами библейского содержания, тяжелые фигуры которых напоминают рельефы римских саркофагов, написано не раньше конца VI столетия. VII в., наконец, принадлежит изданный О. фон Гебгардтом и много раз описанный Ашбёрнгемский Пентатевх Парижской Национальной библиотеки. Иллюстрирующие его довольно оживленные сцены нарисованы крайне неумело в отношении перспективы, уже в духе средневековой миниатюрной живописи. Сначала полагали, что эта рукопись изготовлена под влиянием германского искусства, но Стриговский, основываясь на восточных мотивах ее иллюстраций, признал за ней иудейско-александрийское происхождение.

Если еще не для всех иллюстрированных рукописей твердо установлена их родина, то, во всяком случае, обзор их дает нам понятие о том перевесе, какой греко-восточное искусство имело в эту эпоху над римским.

В высшей степени редки произведения *станковой живописи*, относящиеся к рассматриваемому нами периоду. Стриговский издал две иконы с погрудными изображениями святых, которые принадлежат Киевской Духовной академии и в которых как бы продолжает жить античная энкаустическая портретная живопись, знакомая нам до сей поры только по египетским портретам при мумиях (см. т. 1, рис. 523 и кн. 3, III, 1). Эти иконы, вероятно VI столетия, вышли из синайского монастыря. На одной (рис. 46) представлены св. Сергей и Вахс с большими нимбами вокруг головы; вверху, между ними, — лик Спасителя, окруженный также нимбом.

С *прикладной живописью* этого времени знакомят нас

Рис. 46.
Св. Сергей
и Вахс.
Энкаустическая
икона.
По Стриговскому



прежде всего христианские *золоченые сосуды* (см. выше, I, 2), большинство которых, и притом лучших, принадлежит второй половине IV в. Находки, сопоставленные Фопелем, указывают на то, что и эти сосуды изготовлялись также в Александрии раньше, чем в Риме. На донышках сосудов повторяются все христианские изображения каткомбных фресок и римских саркофагов. Некоторые сюжеты, как, например, «Распиливание пророка Исаии», встречаются исключительно здесь. Но дошедшие до нас черепки этих некогда блиставших позолотой и раскраской стеклянных сосудов не настолько интересны в художественном отношении, чтобы дольше останавливать на себе наше внимание.

Гораздо интереснее, как приложения живописи к ремеслу, льняные, шерстяные и шелковые *ткани* этого времени. Литературные источники не оставляют никакого сомнения насчет того, какую роль в искусстве рассматриваемой эпохи играли украшенные фигурными изображениями и узорами материи церковных завес и одежд. Но имелось лишь очень небольшое число памятников этого рода, пока не были открыты христианские гробницы Египта, наполнившие европейские музеи богатейшими (хотя и сохранившимися большей частью в лоскутах) образцами коптского ткацкого искусства; они тщательно изучены Форрером, Гершпахом, Гиглем, Стриговским и др. Первым трем столетиям н. э. принадлежат пурпурные полосы с вытканными на них белыми охотничьими сценами, крылатыми амурами, гладиаторами, героями и божествами. Начиная с IV столетия тканые изображения становятся одновременно христианскими и цветными. В V — VI столетиях, при все ухудшающемся рисунке, они достигают удивительной красочности. Далее, начиная с VII в., возрастающая геометризация узоров и фигур свидетельствует о полной победе коптского стиля над эллинистическим. Принадлежавшая Форреру, в Страсбурге, цветная шелковая вышивка с архиерейского паллия VI в. украшена уже вполне схематично стилизованным Распятием. На одной ткани собрания Парижской Гобеленовской мануфактуры изображен на красном фоне коптский святой, ошибочно считающийся св. Георгием, скачущий верхом на коне (рис. 47). На коптских тканях Берлинского художественно-промышленного музея изображения (Даниил во рву львином, Христос и апостол Петр) оставлены натурального цвета материи, на красном фоне. Узоры коптских тканей особенно интересны для *истории орнаментики*. Они убеждают, что коптская орнаментика хотя и восприняла некоторые древнеегипетские элементы, но вообще продолжала развиваться на почве эллинистической традиции в восточном

духе, а полная аналогия этих узоров с орнаментальными мотивами мозаичных обрамлений, миниатюр и золоченых сосудов свидетельствует, что орнаментика во всем древнехристианском искусстве первоначально двигалась по общему пути, пока не одичала на Западе и в то же самое время не перешла на Востоке, под персидским влиянием, в схематическую утонченность. Из античных орнаментов, как на коптских тканях, так и в церковных мозаиках, продолжают появляться меандр и простая волнистая полоса. Так называемые овы и шнуры перлов в редких случаях сохраняют свою классическую форму; в особенности шнуры перлов то принимают вид разъединенных и помещенных рядом овалов и круглых бус, то просто чередуются; составленные из дужек бордюры, нередко усаженные розетками, как бы предваряют романские аркатурные фризы. Круги и четырехугольники со вставленными в них четырехлистниками подготавливают аналогичный готический вырезной орнамент. Древние восточные зубцы пробуждают к новой жизни. Плетеный орнамент везде имеет склонность переходить с обрамлений на сами панно, образуя новые варианты плетения наряду со старыми.

В растительной орнаментике, к которой часто в сильной степени примешиваются мотивы животного мира, кустистый аканф развивается преимущественно в вертикальном направлении. Настоящий завиток аканфа под влиянием восточного искусства утрачивает свою пышную римскую форму. Волнообразные стебли вновь выступают яснее. Листья винограда и плюща получают схематичную сердцевидную форму. Вообще именно в области плоскостной орнаментации мы встречаемся повсюду с тем фактом, что накопление орнаментов в западных странах в V—VII столетиях вело к некоторому хаосу, в котором крылись, однако, зародыши блестящего будущего, тогда как византийскому искусству, как и его дальневосточным предтечам, удалось уже теперь выкристаллизовать из унаследованного запаса изящные, хотя и незамысловатые формы и комбинации.



Рис. 47.
Коптская ткань
с изображением
святого
вверхом
на коне.
По Геринпаху

3. Скульптура

В противоположность живописи скульптура, со своими крупными, монументальными, согретыми жизнью, высокоидейными произведениями, получила доступ в церкви не тотчас после победы христианства. Древнехристианская скульптура не создала ничего такого, что равнялось бы, в отношении достоинства, с мозаиками. Но катакомбным фрескам соответствуют во многих отношениях рельефы саркофагов, миниатюрам — небольшие, резанные из слоновой кости рельефы. Таким образом, древнехристианскую скульптуру составляли большей частью продукты прикладного искусства; они могли быть легко перемещаемы из одного пункта в другой, и потому место их находки не всегда указывает на их происхождение, а так как, вследствие владычества турок, враждебных всякого рода изображениям, от скульптур некогда эллинистического Востока сохранились лишь ничтожные фрагменты, представляется трудным, для определения родины занесенных на Запад произведений, открывать признаки, характеризующие искусство главных центров христианского Востока. Всем, о чем догадываемся теперь по этой части, мы обязаны исследованиям Байё, Штульфаута, Гревена и Стриговского.

В *круглой скульптуре* этого времени преобладали портреты, а также статуэтки Доброго Пастыря. О бронзовой конной статуе Теодорика Великого в Равенне мы знаем только из письменного предания. Величественную, византийски строгую бронзовую статую императора, красующуюся на рыночной площади города Барлетты в Нижней Италии, считают изображением Феодосия, но правильнее видеть в ней фигуру Ираклия (610—641). Самой знаменитой статуей святого рассматриваемой нами эпохи считалось бронзовое изваяние апостола Петра в Петровском соборе в Риме, до той поры пока Викгофф не доказал, что ее следует отнести, самое раннее, к XII столетию. Несмотря на веские возражения Вентури и других, мы продолжаем разделять мнение Викгоффа; на позднее средневековье указывает уже внутренняя оживленность этой статуи при ее внешней неподвижности; кроме того, схематизированные таким образом завитки волос и бороды еще не встречаются в древнехристианской пластике. *Статуэтки Доброго Пастыря* получают в эту эпоху несколько иной вид (см. рис. 7): юноша держит в правой руке все четыре ноги лежащего на его спине ягненка; в левой руке у него — пастушеский посох. Лучше других сохранившийся экземпляр таких статуэток, более грубых сравнительно с доконстантиновскими, находится в Латеранском музее. Два других принадле-

жат Константинопольскому музею, один — Афинскому Национальному музею и один — музею в Спарте. Уже места находок этих скульптур свидетельствуют об их эллинистическом происхождении.

В области древнехристианской *рельефной пластики* из множества посредственных рельефов на саркофагах и резных из кости изображений любопытны прежде всего некоторые произведения особого характера. Еще IV столетию принадлежит прямоугольный, теперь разобранный на части, ящичек слоновой кости в христианском музее Бреши, признаваемый мощехранилищем (липсанотекой). В его рельефах, отличающихся искусным разделением полей, спокойной ясностью композиции и уверенной чистотой форм, сопоставлены вместе важнейшие события Ветхого Завета и Нового Завета. Эта изящная вещица — несомненно греко-восточного, вероятно малоазийского, происхождения.

На рубеже IV и V вв. стоят вновь открытые для науки Ад. Гольдшмидтом деревянные двери портала церкви св. Амвросия в Милане. Главные панно обеих половинок заполнены рельефными изображениями из истории Давида, но они так попорчены и реставрированы, что только два панно, хранящиеся в архиве этой церкви, могут считаться еще подлинными. Их родина навряд ли может быть определена.

Сохранившиеся знаменитые деревянные двери портала церкви св. Сабины в Риме, резанные в V столетии, очень важны для истории искусства. Их створки были украшены 28 удачно размещенными рельефными, роскошно обрамленными панно, из которых дошли до нас 10 малых и 8 больших. 5 панно содержат в себе изображения новозаветных сюжетов, 13 представляют ветхозаветные сцены. На первой слева доске верхнего ряда изображено Распятие (рис. 48). Три креста, обозначенные только концами поперечных брусьев, стоят в ряд перед фронтонами города. Спаситель почти вдвое больше разбойников. Все три фигуры нагие, и только их чресла прикрыты небольшими драпировками.



Рис. 48.
Распятие.
Резной из
дерева рельеф
на дверях
церкви
св. Сабины
в Риме.
По Стригов-
скому

Рис. 49.
Передняя
колонна
кивория
в соборе
св. Марка
в Венеции.
С фотогра-
фии Найя



Ступни их ног поставлены врозь. Формы здесь так грубы и безжизненны, как будто искусство, вводя в свои двери новое таинство, возвратилось к своему младенчеству. Но другие сцены, как, например, Взятие пророка Илии на небо, или Вознесение Господне, выполнены лучше, живее и помещены в более богатой пейзажной обстановке; еще одухотвореннее и вместе с тем пластичнее такие композиции, как, например, торжественный апофеоз Церкви. Над этими дверями работали, несомненно, три разных резчика; был ли в их числе хотя бы один римлянин? Стриговский приводил основательные доводы в пользу малоазийского или сирийского происхождения *всех* этих рельефов.

Далее следует указать на мраморные амвоны из Фессалоник — произведения, важнейшие части которых находятся в Константинопольском музее. Здесь в отдельных фигурах, помещенных в нишах, изображено прибытие и поклонение волхвов. В середине сидит Богоматерь с Младенцем на лоне. Это греческая, свежая, хотя и суровая в декоративном отношении работа V в.

Настоящим шедевром древнехристианской скульптуры является выложенное резными пластинками слоновой кости епископское седалище в Равеннском соборе, подаренное императором Оттоном III. По мнению Вентури, оно изготовлено в V в. в Константинополе, по Гревену — несколько позже в Александрии, по Стриговскому — в Антиохии, но, во всяком случае, на христианском Востоке. Из фигур, заполняющих собой между ви-

тыми колоннами ниши передней стороны седалища, наиболее замечательна средняя фигура Иоанна Крестителя. Из боковых рельефов следует отметить эпизоды из истории Иосифа; египтяне, с их париками, резко отличаются по типу от израильских пастухов; верблюды изображены с натуры.

К числу выдающихся произведений древнехристианской пластики принадлежат также две передние алебастровые колонны кивория (балдахина над алтарем) собора св. Марка в Венеции. По определению Габеленца, они принадлежат началу VI в. и восточному — вероятно сирийскому — искусству. Быть может, они вывезены венецианцами в 1247 г. в числе других колонн из церкви в Поле. Каждая колонна (рис. 49) обвита девятью поясами рельефов, причем каждый пояс разделен девятью полукруглыми арками на колонках на ниши, в которых помещены изображения сюжетов, заимствованных из Нового Завета и апокрифических евангелий, выполненные высоким рельефом в роскошном стиле. Две задние колонки кивория — позднейшие подражания передним.

Наконец, к вышеупомянутым скульптурам надо причислить, как это доказал Стриговский, шесть изогнутых, резанных из слоновой кости рельефов кафедры в Ахенском соборе. Они изображают «коптского святого верхом на коне», вероятно императора Константина, как поборника святой веры, стоящего воина, Исиду, nereid и две фигуры Вакха; смесь языческих и христианских мотивов, равно как и одичалые формы этих рельефов, — ясные признаки их принадлежности эллинистическо-египетскому, уже полукоптскому стилю VII столетия.

Затем весьма любопытны пластические произведения из камня и дерева (к художественно-промышленным изделиям из слоновой кости мы еще вернемся впоследствии), которые, в особенности после изысканий Стриговского, могут считаться руководящими памятниками для изучения местного древнехристианского искусства в различных кругах *греческого* Востока, равно как и более далеких христианских стран.

Во главе скульптур *египетского круга* должен быть поставлен относящийся, как можно думать, еще к IV в. эллинистическо-христианский деревянный резной рельеф Берлинского музея, изображающий изгнание варваров с религиозного праздника. С оживленными, подвижными фигурами воинов этого рельефа можно сравнить сражающихся всадников на огромном порфировом саркофаге Ватиканского музея в Риме, принимаемом за гробницу матери Константина. Фрагменты подобных саркофагов были найдены не только в Константинополе, но и в Александрии. Из Египта и сам порфир. Поэтому мы должны предполагать, что не только саркофаг матери

Константина, но и его пандан в Ватикане — украшенный завитками лозы и крылатыми малютками-гениями, собирающими виноград, знаменитый порфиновый саркофаг, в котором была погребена дочь Константина, изготовлены в Александрии. В VI столетии вырезаны полные жизни деревянные рельефы церкви Эль-Му-Аллака в Старом Каире, изображающие Вход Господень в Иерусалим и Вознесение. Спаситель представлен, как в византийском искусстве, сидящим на осле не по-мужски, а по-женски. Затем коптскому искусству VII столетия принадлежит египетский гробничный рельеф с изображением оранты, в собрании Голенищева в Петербурге. Но большинство произведений коптской каменной скульптуры, собранных главным образом в музее Гизы, не настолько интересно в художественном отношении, чтобы стоило останавливаться на них.

К египетскому художественному кругу ближе всего примыкает *сирийско-палестинский*, на главные памятники которого, как, например, на колонны кивория церкви св. Марка в Венеции, уже указано нами выше.

Другой важной художественной провинцией того времени была *Малая Азия*. Во главе малоазийского круга, мы, вместе со Стриговским, ставим прекрасный мраморный рельеф Берлинского музея с изображениями Христа и апостолов почти в натуральную величину. Благородство форм, которым отличается фигура юного Спасителя, заставляет отнести это, к сожалению несколько выветрившееся, произведение к IV столетию, несмотря на присутствие нимба с крестом, появляющегося на Востоке раньше, чем на Западе. Христос, в позе античного оратора, стоит между двумя апостолами в увенчанной фронтоном нише; словно чеканенные, обработанные сверлом колонки и антаблемент этой ниши позволяют привести в связь с Малой Азией также и найденные на Западе памятники пластики с подобными архитектурными формами.

В *Константинополе*, зависевшем от Малой Азии, сохранились богатые фигурами рельефы на четырех сторонах воздвигнутого Феодосием в 390 г. пьедестала египетского обелиска, на которых изображены фигуры в неподвижных позах во время церемонии, и фрагменты спиральных рельефов с колонны Аркадия исторического содержания. Но особенно любопытны два обвитых натурально изваянной виноградной лозой барабана колонны в Константинопольском музее, с очень жизненными изображениями животных и уже несколько схематичными человеческими фигурами, например в «Крещении». В противоположность сирийско-египетскому кругу Малая Азия и

Константинополь образуют круг, который впервые можно назвать *византийским*; к этому кругу в занимающую нас эпоху должно причислить и старую Грецию.

На *Западе* как на главные памятники древнехристианской пластики следует указать прежде всего на сохранившиеся в большом количестве саркофаги. Заботясь об их художественности, христиане, как раньше и язычники, старались украшать и освящать последние тесные приюты своих дорогих покойников, и хотя художественные саркофаги иногда заказывались в чужих краях, однако большинство изготовлялось в тех местах, где они использовались.

Рим чрезвычайно богат древнехристианскими мраморными гробницами, лицевые стороны которых, как доказал это Свобода, носят на себе следы некогда бывшей на них раскраски или позолоты. Главная сторона римских саркофагов, как правило, подразделена на компартименты и украшена рельефами таким образом, что все свободное пространство занято симметричными изображениями. В середине часто помещаются главные изображения или же поясные портреты умерших в круглом обрамлении, по углам — соответствующие друг другу здания, деревья, парадные седалища или декоративные фигуры. Изображения нередко следуют одно за другим без перерыва, так что границы отдельных сюжетов определяешь скорее умом, чем глазом. Но часто рельеф расчленен в вертикальном направлении, обычно посредством аркад, а иногда деревьев; нередко встречается и горизонтальное расчленение, дающее два яруса изображений. В выполненных высоким рельефом украшениях послеконстантиновских саркофагов все еще заметны отголоски античного искусства. Крылатые маленькие гении держат круглые рамы портретов; Амур обнимается с Психеей; «Соль» и «Луна» (солнце и месяц) царят на небе. На одном саркофаге Арльского музея мы видим Диоскуров, символизирующих собой верность. Христианские изображения, безусловно преобладающие, начинаются, как мы видели (см. рис. 7), Добрым Пастырем и другими символами, затем в существенных чертах своих примыкают к катакомбному циклу и мало-помалу превращаются в целые ряды композиций на библейские темы. На саркофагах появляются теперь сюжеты, чуждые катакомбной живописи; из Ветхого Завета берутся, например, Сотворение человека, Изгнание прародителей из Рая и Взятие на небо пророка Илии, изображенное на боковой стороне одного римского саркофага, хранящегося в Луврском музее; из Нового Завета, например, Христос во храме, Лобзание Иуды и Вознесение Господне, связанное на одном ватиканском саркофаге



Рис. 50.
Саркофаг
Юлия Басса в
Ватиканских
Гротах в Риме.
С фотографии
Данези

с изображением неба в виде дуги над головой человеческой фигуры, олицетворяющей землю. Однако Распятие еще отсутствует и на этих саркофагах, большинство которых относится к 350—500 гг. Все саркофаги VI в. отличаются уже бедностью или грубостью форм.

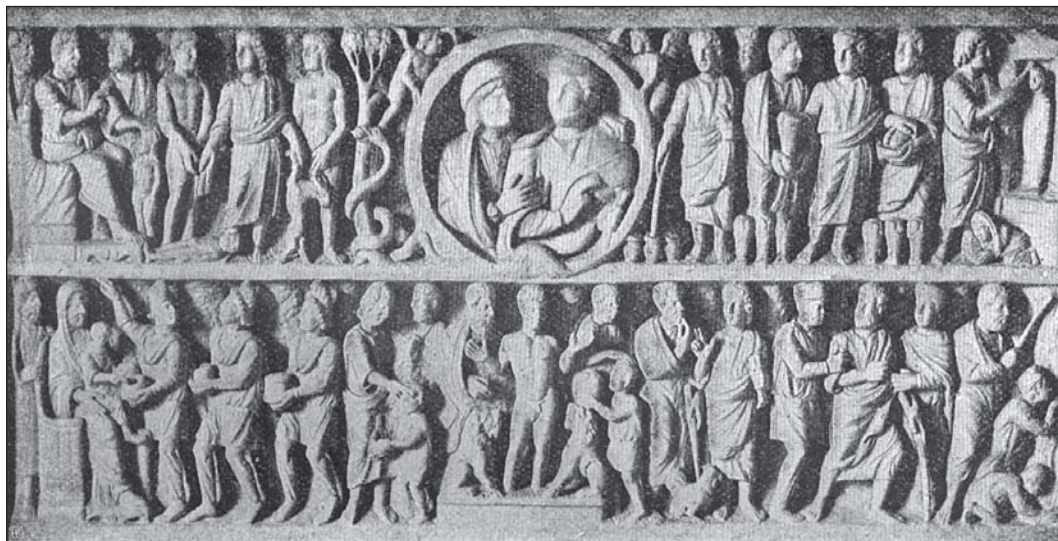
Весьма любопытен изданный Гризаром саркофаг Юлия Басса (рис. 50), хранящийся в сумраке Ватиканских Гротов. В имеющейся на нем надписи указан 359 г., но, по мнению Ригля, не год изготовления саркофага, который, вероятно, древнее, а год положения в него покойника. Украшающие его рельефные изображения, расположенные в два ряда, один над другим, и отделенные друг от друга витыми колонками, представляют фигуры еще хорошей работы и благородных пропорций. В верхнем среднем поле сидит на престоле юный Спаситель; под его стопами — небо, изображенное в виде покрывала, дугообразно вздувающегося над головой небесного Бога. В нижнем среднем поле представлен въезд Спасителя в земной Иерусалим.

Из прочих римских саркофагов укажем на более поздний саркофаг Латеранского музея (по указателю Фикера № 104), некогда находившийся в церкви св. Павла (рис. 51). Середину верхней полосы занимает круглая рама с портретами супружеской четы, для которой саркофаг был предназначен. Библейские сцены, обнаруживающие уже некоторый параллелизм в чередовании ветхозаветных сюжетов с новозаветными, следуют как в верхнем, так и в нижнем ряду одна за другой не-

прерывно; разграничение одной сцены от другой состоит единственно в том, что их смежные фигуры повернуты спиной друг к другу.

Христианскими художественными произведениями рассматриваемого рода вне Рима особенно богата *Южная Франция*. Эти произведения прославлены изданиями Ле-Блана, проложившего путь к их изучению. В одном Арле находится 79 христианских саркофагов, близко похожих на римские, тогда как 16 тулузских и 8 нарбоннских саркофагов отличаются от первых своей суживающейся книзу формой. Но и в *Италии* древнехристианские саркофаги сохранились не в одном Риме. 11 находятся в пизанском Кампо-Санто. Многочисленны и своеобразны саркофаги *Равенны*. Уже они одни убеждают в невозможности смотреть на равеннское искусство как на преемник римского. В их общей форме прежде всего бросаются в глаза высокие крышки, напоминающие собой гонтовые и бревенчатые кровли; они часто украшены монограммами, крестами или венками. Затем в их изображениях нет римской скученности. Библейские сцены, состоящие из небольшого числа симметрично расположенных фигур, обычно рассеяны по гладкой поверхности плиты, причем выбор сюжетов очень ограничен. Часто в середине передней стороны изображен только стоящий или восседающий на троне Спаситель, к которому с обеих сторон подходят святые со свитками или венцами в руках, покрытых краем одежды; все пространство рельефа ограничено пальмами и характеризуется как

Рис. 51.
Римский
христианский
саркофаг
в Латеране.
С фотографии
Алинари



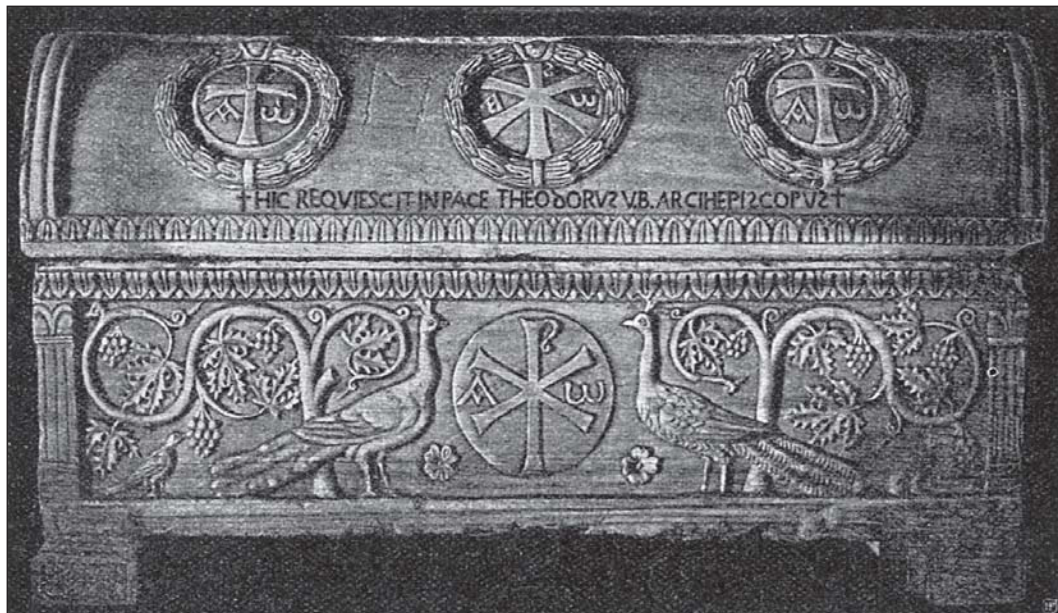


Рис. 52.
Саркофаг
св. Феодора
в церкви
св. Аполлина-
рия in Classe
в Равенне.
С фотографии
Риччи

отрезок Вселенной. На боковых сторонах бывают иногда представлены, как, например, в одном саркофаге Равеннского музея, библейские события. Место самого Спасителя часто занимает стоящий на холме Агнец Божий; в таком случае святых по сторонам Спасителя заменяют ягнята, как, например, мы видим это на саркофаге мавзолея Галлы Платидии. Но вместо Агнца нередко изображен просто крест или монограмма имени Христова, как, например, на саркофаге св. Феодора в церкви св. Аполлинария in Classe, где, сверх того, вместо ягнят изображены павлины, а вместо пальм — вьющиеся виноградные лозы (рис. 52). Равеннские саркофаги с фигурными композициями вообще древнее украшенных одними символами. По ним лучше всего видно, как быстро угасала пластика после эпохи расцвета Равенны.

Тесно ограниченную, хотя и богатую саму по себе художественную область пластики представляет мелкая древнехристианская *резьба по слоновой кости*, среди продуктов которой главную роль играют двойные доски (диптихи), отдельные пластинки и прямоугольные или круглые ящички. Штульфаут пробовал распределить важнейшие из дошедших до нас раннехристианских изделий из слоновой кости по школам римской, миланской, равеннской и монцской. Но это деление нельзя установить на самом деле. Идти по лабиринту исследо-

вания этой области в настоящее время всего надежнее под руководством Гревена и Фёге.

Из *диптихов*, внутренние стороны которых предназначались для письма, а внешние были украшаемы резьбой, так называемые консульские диптихи были наследием языческого *Рима*. Консулы и другие правительственные лица раздаривали украшенные их портретами диптихи в торжественные и праздничные дни. К 406 г. относится диптих консула Аниция Проба в ризнице Аостского собора, к 420 г. — доска от диптиха консула Феликса в Парижской Национальной библиотеке (рис. 53). На этой доске представлен дородный сановник в парадной одежде, стоящий между занавесками балдахина;



Рис. 53.
Диптих
консула
Феликса 420 г.
По Вентури

в V столетии, вероятно, принадлежат также четыре известные пластинки Британского музея, составлявшие части ящика, с изображениями поучающего Христа, Суда Пилата (рис. 54), Распятия и Воскресения; большеголовые и приземистые фигуры расположены тем не менее довольно хорошо. По нашему мнению, эти рельефы скорее римского, чем греческого происхождения. Этим и другим подобным произведениям можно противопоставить диптих Галлы Платидии в соборной ризнице Монцы, с его длинными и тонкими фигурами, исполненный, очевидно, на другой, более близкой к греческому Востоку почве. Вообще, уже a priori можно заключить, что резьба по слоновой кости произошла из Африки, родины этой кости, и ведет свое начало не из Рима, а с Востока. Лучшие изделия этого рода, если они даже и римского происхождения, сработаны, несомненно, руками греческих мастеров; образцом может служить, например, великолепная пластина Мюнхенского Национального музея, в нижней части которой изображены Жены-мироносицы у Гроба Господня, а наверху, справа, — Вознесение Христово.

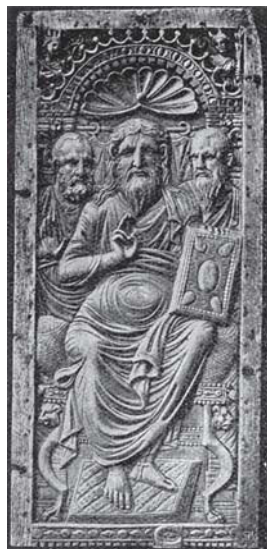


Рис. 54.
Пилат,
передающий
Христа народу.
Резьба по
слоновой кости.
С фотографии

Рис. 55.
Крылатый ангел.
Резьба по
слоновой кости.
С фотографии



Рис. 56.
Спаситель с
апостолами
Петром и
Павлом.
Рельеф на
слоновой кости.
С фотографии



Настоящим *греко-восточным* духом веет от драгоценной таблички Британского музея V в. (рис. 55), изображающей крылатого ангела, нечеловечески мощную и вместе с тем очень натуральную фигуру, стоящую на ступенях роскошно орнаментированной полукруглой ниши. Часто упоминаемый диптих Берлинского музея, с изображениями на одной доске бородатого Спасителя между апостолами Петром и Павлом (рис. 56), а на другой — Богоматери, сидящей на престоле между крылатыми ангелами, принадлежит VI в. и близок по стилю к равеннскому епископскому седалищу.

Еще ряд подобных произведений может быть, со значительной степенью вероятности, включен в сирийско-египетский круг. Сирийско-египетской признают, например, небольшую овальную коробку из слоновой кости в Берлинском музее, с рельефами, изображающими эпизоды юных лет Спасителя. Во главе эллинистическо-александрийских изделий подобного рода нужно поставить знаменитую пиксиду Берлинского музея, относящуюся к IV столетию; на одной ее стороне тонким рельефом изображен юный Спаситель среди апостолов, на другой — Жертвоприношение Исаака. К числу лучших эллинистическо-александрийских изделий несколько более позднего времени принадлежит много раз описанная доска императорского диптиха в Луврском музее, происходящая из коллекции Барберини в Риме, с изображением императора — вероятно, Константина Великого — верхом на коне, как победителя в борьбе за святую веру. Александрийско-византийским можно признать рельеф Трирского собора, представляющий перенесение мощей в одну из константинопольских церквей; уже египетско-коптской признает Стриговский резную «доску Христа» Равеннского музея с очень вытянутыми фигу-

рами. И в этой области научное исследование еще далеко не сказало своего последнего слова.

Древнехристианские *металлические изделия*, имеющие художественное значение, встречаются реже, чем хорошая резьба по кости. Среди *серебряных сосудов* почетное место занимает открытый в 1894 г. четырехугольный сосуд церкви Сан-Назаро в Милане, справедливо приписываемый Гревеном эллинистическому Востоку. На крышке изображен Спаситель между хлебами и рыбами, по четырем сторонам — Богоматерь и три ветхозаветные сцены, еще наполовину в перспективной манере. Великолепная раннехристианская *бронзовая медаль*, принадлежащая христианскому музею Ватикана (рис. 57), изображает характерные головы апостола Петра, с короткими волосами, и апостола Павла, с лысой головой. Одна из самых красивых бронзовых ламп рассматриваемого времени, имеющая вид судна с парусом, находится в музее Уффици во Флоренции. Кормчий этого судна символизирует собой Христа; на носу стоит молящийся матрос. Упадок и изменение форм в произведениях прикладного искусства происходят везде по тем же законам, что и в больших чисто художественных произведениях. Только там, где новый мир форм сталкивается со старым, мы вправе ожидать новых откровений. Поэтому нам надо окинуть беглым взглядом еще *германский Север*, шедший собственным путем именно в этой области. Вестготские, лангобардские и франкские металлические изделия VI и VII вв. свидетельствуют о существовании внутренней связи во всем германском прикладном искусстве этой эпохи, еще родственном искусству первобытных и полукультурных народов.

В германских металлических изделиях этой поры, служивших религиозным целям, христианские символы и фигурные изображения лишь изредка примешиваются к знакомым нам орнаментальным мотивам языческой эпохи меровингского искусства (см. т. 1, рис. 546). С одной стороны, для украшения металлических блях употребляется роскошная, но грубая, явившаяся, вероятно, в сасанидском царстве ячеистая глазурь (*verroterie cloisonnée*), в которой узор обычно составлен из красных камней или стекловидных паст, разделенных металлическими перегородками, с другой стороны, по нашему мнению, древнегерманская неправильная ленточная или ременная плетенка с головами



Рис. 57.
Бронзовая
медаль с
изображения-
ми апостолов
Петра и Павла.
По Вентури



Рис. 58.
Данил между
двумя львами.
Металлическое
украшение
меровингской
эпохи.
По Лин-
денимиту

животных, наряду с которой появляются треугольники, ромбы, круги, диски, розетки и новый вид плетения с широкими петлями, тогда как лиственный орнамент, неудачно подражающий античному, встречается только у меровингских франков, притом лишь накануне каролингской эпохи. К концу VI столетия относится богато украшенная красными камнями золотая корона лангобардской королевы Теодолинды в ризнице Монцского собора; VII в. принадлежат родственные по стилю вестготские короны в музее Клюни в Париже и в Королевском арсенале (Armeria Real) в Мадриде. В меровингских *могилах* находят, с одной стороны, плоские христианские кресты, покрытые древними языческими орнаментами, с другой — бляхи обычного вида, украшенные древнехристианскими фигурными изображениями. Насколько бесформенно выполнялись эти последние, показывает, например,

изображение Даниила во рву львином на одной бляхе, найденной в могилах Лавиньи (рис. 58); но принцип симметричного заполнения четырехугольной поверхности и здесь соблюден с ненарушимой последовательностью. Особенно знамениты изделия золотых дел мастеров, принадлежащие той части франкского государства меровингов, которая входит теперь в состав Франции. Епископы соперничали здесь с королевским двором в украшении церквей драгоценностями. Этого мало: в лице св. Элигия, епископа Нойонского (588—659), мы встречаем здесь художника, пользовавшегося большой славой. Золотых дел мастера до сего времени считают его своим покровителем. До самой французской революции еще сохранялись великолепные произведения, вышедшие из его рук, например чаша церкви Шелльского аббатства, близ Парижа. Шедеврами св. Элигия были балдахины над гробницами св. Мартина в Туре, св. Геновевы в Париже и св. Дионисия в Сен-Дени. Из еще существующих произведений св. Элигию приписывается нижняя половина трона Дагоберта I в Парижской Национальной библиотеке. Кроме того, во многих церквях северо-востока Франции сохранились алтарные украшения (retables) и мощехранильницы, в которых отражается его художественное направление. На них также довольно часто встречаются неуклюжие фигуры, но вообще все они стоят на почве меровингской орнаментики. Уже произведения этого рода заставляют нас предчувствовать, что призванием Центральной Европы было поставить христианское искусство лицом к лицу с новыми задачами.

История христианского искусства до VIII столетия напоминает нам собой «белую ночь» тех стран, где вечерняя заря сливается с утренней. Вечерняя заря римско-эллинистического искусства была вместе с тем утренней зарей искусства христианского. В послеконстантиновскую эпоху главные европейские центры, Рим, Константинополь, Милан и Равенна, в течение некоторого времени держатся особняком один от другого, разрабатывая каждый по-своему художественные влияния, идущие с эллинистического и Дальнего Востока. Что Рим, духовная столица христианского мира, не принимал никакого участия в образовании христианского искусства, конечно невероятно; достаточно одного взгляда на римские катакомбы, базилики, мозаики и саркофаги, чтобы остеречь нас от недооценки художественных заслуг Вечного города. Но из того обстоятельства, что в Риме, после его двухтысячелетнего, почти непрерывного духовного владычества над миром, больше всего сохранилось памятников древнехристианского искусства, было бы ошибочно делать вывод,

что Рим в рассмотренное нами время был исходным пунктом и главным средоточием художественного движения. Причины, побуждавшие римских императоров переселяться в Милан, Равенну, Константинополь, мешали Риму удерживать за собой руководство в искусстве; с другой стороны, то обстоятельство, что Константинополь сделался главным политическим центром империи, легко объясняет нам, почему именно здесь, на берегах Босфора, Золотого Рога и Мраморного моря, художественные импульсы, шедшие из Малой Азии, Сирии и Египта, всего раньше и решительнее привели к тем преобразованиям форм, которые создали византийский стиль, а потом положили на Западе начало романскому стилю.





КНИГА ВТОРАЯ



ИСКУССТВО
РАННЕГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(VIII – XI вв.)

I. ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО ВОСТОКА (около 700–1050 гг.)

1. Введение. Византийское зодчество

Новый период, который мы назовем, в противоположность христианской древности, ранним средневековьем, постепенно сменял старый. Он был обусловлен и ограничен — после того как победа ислама окончательно подавила эллинизм переднеазиатских и египетских культурных центров, погрузившийся уже в древнехристианскую эпоху в «объятия Востока», — в Византии могуществом и пышностью македонской династии, а на Западе Европы — блестящим главенством каролингской и оттоновской империи. Как там, так и здесь светские и духовные властители сознательно стремились поддерживать связь с классической древностью, ослабленную тем направлением, которое приняло христианское искусство эллинизированного, но теперь снова делавшегося самобытным западноазиатского Востока. То обстоятельство, что все это шедшее с Востока движение (на наш взгляд, в существенных чертах правильно охарактеризованное Стриговским) ограничивалось зодчеством и орнаментикой, тогда как скульптура и живопись, регрессируя и уклоняясь в сторону, тем не менее не покидали, по крайней мере в отдельных формах, старой эллинистической основы, будет понятно само собой, если принять в соображение декоративный характер позднего восточного искусства. Этот процесс преобразования архитектуры и орнаментики в восточном духе, совершавшийся под влиянием материковых стран Малой Азии, Сирии и Египта, в Византии был уже закончен (с сохранением, насколько было возможно, эллинистической основы), в то время когда на Западе, воспринимавшем восточные течения частью через Константинополь, частью через Равенну и Милан, частью же, в чем мы согласны со Стриговским, через древнюю колонию ионийцев, Марсель, — новые формы еще только слагались. Изучая их развитие, мы не считаем возможным совершенно упускать из виду эллинистическую традицию, шедшую через Рим. Вообще на эволюцию художественных стилей,

часто крайне запутанную, мы не можем смотреть так просто и одно-сторонне, как некоторые другие исследователи. Именно в области каролингского и оттоновского искусства с полной ясностью обнаруживаются римско-эллинистические традиции, и именно на почве Рима раннехристианская восточная традиция, носителями которой были монастыри, слилась потом с особенными, северными элементами в так называемый романский архитектурный стиль, зачатки которого заметны уже в конце этой эпохи. Тем не менее знакомство с искусством раннего средневековья мы должны начать с Востока.

Потеряв южные и восточные провинции, отторгнутые арабами, Византийская империя в своих новых границах стала только крепче и сплоченнее. Константинополь был, несомненно, самым могущественным, богатым и пышным европейским городом того времени. Его корабли бороздили все моря; его богато украшенные костюмы определяли моду всех городов; его шелковые и золотые изделия наводняли собой все страны, но неприкладное искусство приходило здесь в упадок. Насмешки победоносных исповедников Аллаха над почитанием икон, принявшим характер настоящего идолопоклонства, нашли отклик и на берегах Босфора. Императоры поставили себе задачей вернуть народ к культуре первых времен христианства, не знавшему икон. Лев III Исавр, с целью препятствовать наиболее грубым проявлениям иконопочитания, в 726 г. повелел вешать церковные образа повыше, а в 728 г. совершенно запретил поклоняться им; Константин V в 754 г. приказал замазать известкой также церковные мозаики и фрески, и хотя императрица Ирина в 788 г. восстановила почитание икон, однако большинство императоров первой половины IX в. были такими же иконоборцами, как и ее предшественник Лев IV. Только со смертью императора Феофила (829—842) иконоборство прекратилось, когда вдова этого государя, императрица Феодора, возвратила церквам их прежние святыни. Иконоборство привело все изобразительные искусства в одинаково плачевное состояние. Даже архитектура в течение двух столетий (659—850) оставалась скучной. Разбила эти цепи только могущественная, покровительствовавшая искусству македонская династия (867—1056). При ней все художества воспрянули к новой жизни. Средневековое византийское искусство первой цветущей поры пониманием форм, богатством красок и техническими познаниями превосходило искусства всех других европейских стран.

Уже основатель македонской династии Василий I (867—886), строя и реставрируя здания, содействовал развитию обширной деятельности во всех отраслях *архитектуры*. При нем и при его преемниках Большой императорский дворец в Константинополе благодаря новым круг-

лым залам и куполам получал все более и более восточный характер; в то же время в церковном зодчестве старый базилический стиль, вполне перейдя на Запад, уступил в Греции свое место центральной и полубазилическим системам храмостроительства. Пятикупольная система развивалась все дальше и дальше. Но при этом некоторые церкви македонской эпохи (изучением которых мы обязаны главным образом Шуази, Байе, Стриговскому и Вульффу) сохраняли еще старое расположение пространства и распределение масс, тогда как в небольших церквях выказывались уже особенности нового архитектурного стиля, получившего окончательное господство в последующую эпоху. В церквях этого нового направления внешний вид расчленен более сложно, а интерьеры более изящны. Наружные стены, по образцу церкви св. Ирины, возобновленной в VIII столетии, оживляются в Константинополе чередующимися рядами кирпича и тесаного камня. Окна превращаются в узкие, высокие отверстия, нередко разделенные на два или три пролета с полуциркульным верхом. Между куполом и крышей вставляется цилиндрический или многогранно-призматический «барaban», украшенный снаружи аркадой из полуколонн, связанных циркульными арками; эти последние, врезуясь в нижний край купола, придают ему зубчатый и волнистый вид. Внутри — по-прежнему богатая мозаика, преобладает крестообразная форма, подчеркнутая коробовыми сводами и обусловленная четырьмя свободно сидящими главными подпорами среднего купола (расстояние между ними равнялось ширине абсиды); при небольших размерах здания эти подпоры уже не состоят из массивных четырехгранных столбов, нередко соединяющихся с окружающими стенами, а превращаются большей частью в стройные колонны.

Сооружений этого рода сохранилось в Константинополе чрезвычайно мало. От константинопольских *дворцов* осталась только величественная трехэтажная развалина со стройными полуциркульными арками, известная под названием Текфур-серай. Ее наружные стены облицованы красным кирпичом и плитами желтовато-белого мрамора, образующими красивые узоры. Мы не будем возвращаться к подземным водоемам, колонны которых в эту эпоху обычно увенчаны так называемой ионической импостной капителью (рис. 59), в которой ионическая, снабженная волнтами подушка придавлена импостом.

Древнейшая из сохранившихся *церквей* (873—874) македонского времени находится в Скрипу, в Беотии. Два взаимно пересекающихся

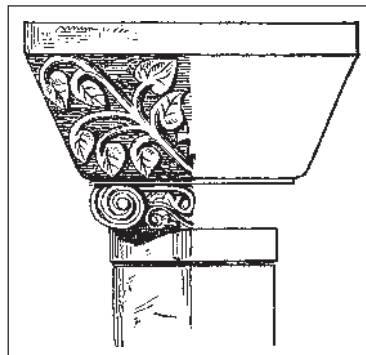


Рис. 59.
Ионическая
капитель
со скошенными
сторонами
македонской
эпохи Констан-
тинополя.
По Стригов-
скому

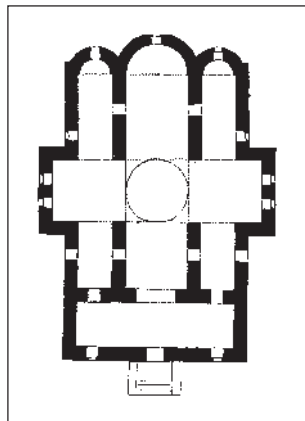


Рис. 60.
План
монастырской
церкви
в Скрипу,
в Беотии.
*По Стригов-
скому*

коробовых свода подчеркивают, как в ее внешнем виде, так и во внутреннем, общую крестообразную форму плана; подобно почти всем македонским церквам этого времени, она имеет три абсиды, но купол у нее только один, с восьмигранным снаружи и цилиндрическим внутри барабаном, возвышающимся над средокрестием (рис. 60). Это типичная крестообразная купольная церковь. Можно, вместе с Вульфом, принять, что и некоторые «купольные базилики», которые мы встречали (см. рис. 18 и 19) в предшествовавшую эпоху на малоазийской почве, были воздвигнуты лишь накануне рассматриваемого нами периода, а главное сооружение в этом роде, церковь Успения Богородицы (Коймисис) в Никее, принадлежит македонскому времени. Эта церковь, с ее перекрытыми коробовым сводом

боковыми кораблями и с обширным нартексом, представляет собой главный образец полубазиличных купольных церквей.

К началу XI столетия относится великолепнейшая из всех византийских церквей Греции — главная церковь знаменитого монастыря св. Луки в Стириде, в Фокиде, — здание, которому Шульц и Барнсли посвятили специальное сочинение; полустолетием позже построена церковь монастыря в Дафни близ Афин. Обе эти церкви увенчаны огромными, в ширину трех абсид, куполами, покоящимися на восьми столбах, связанных системой контрфорсов в одно массивное и прочное целое.

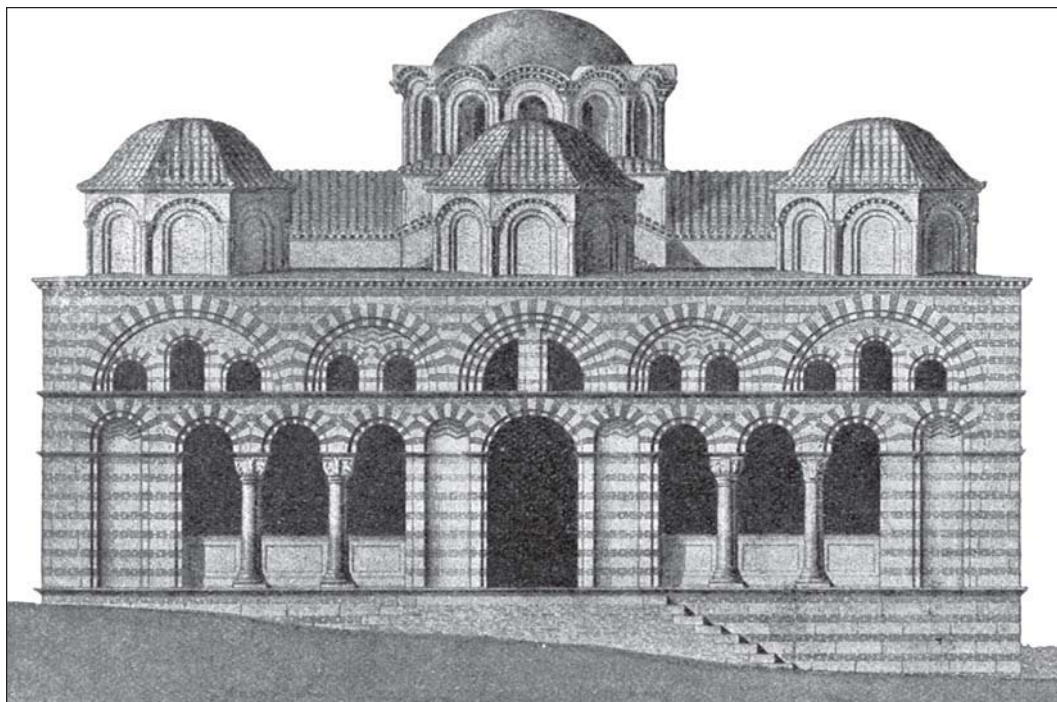
Подобную конструкцию мы находим в церкви св. Никодима в Афинах (1045), главный купол которой окружен 12 малыми куполами. Переходное место между старой и новой системами занимает любопытная церковь Неа Мони на острове Хиос, построенная между 1042 и 1056 гг. Система восьмиугольных подпор, характеризующая интерьер церквей монастыря св. Луки и монастыря Дафни, здесь отсутствует, или, точнее сказать, выражена посредством восьми пар прислоненных к главным стенам двойных колонн, поставленных друг на друга. Купол лежит прямо на четырехугольнике окружной стены, всю ширину которой с восточной стороны занимают три абсидные ниши.

Более изящный стиль представлен в Константинополе церковью Богоматери, Агия Феотокос (рис. 61), сооруженной, по мнению Шуази, Байе и других, в IX столетии. Здесь барабан среднего купола поддерживают четыре круглые колонны, соединенные арками; в основании его — четыре «паруса»; три более низких купола высятся над нартексом; абсида открывается наружу аркадой, барабаны куполов

украшены снаружи также аркадами; облицовка стен — двухцветная. В небольшой старой кафедральной церкви Панагия Горгопико в Афинах уже выказываются многие особенности нового стиля. Из других афинских церквей вполне выражают его красиво расчлененная церковь Капникарая и церковь Феотокос (Богоматери), но образцовым памятником этого стиля должна быть признана малая церковь того же названия в монастыре св. Луки в Фокиде, высокий купольный барабан которой особенно грациозно возвышается на парусах, поддерживаемых колоннами.

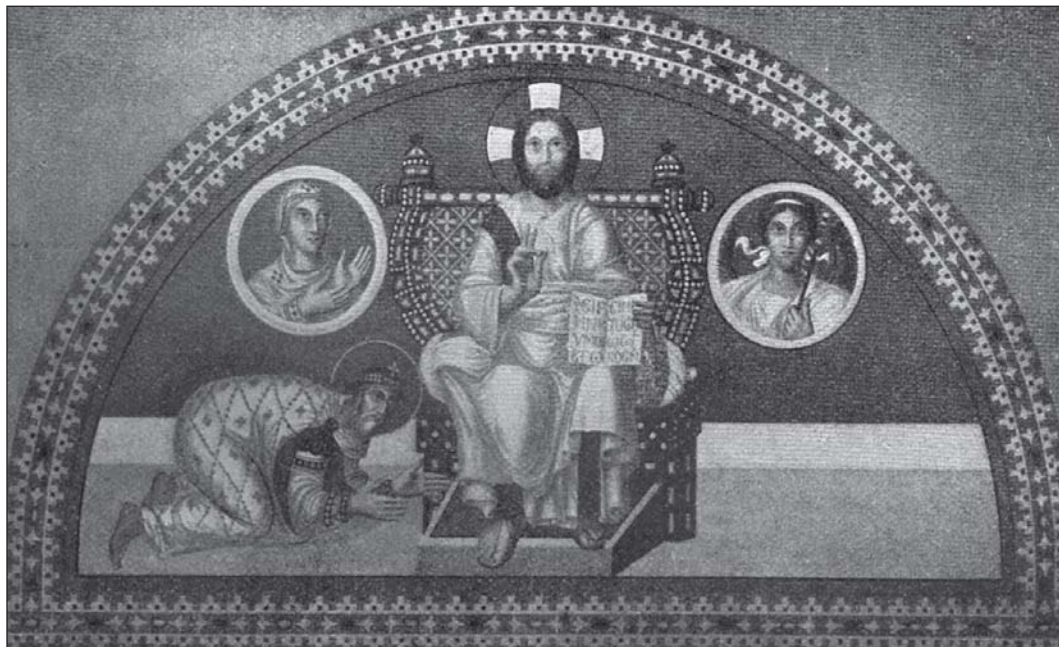
В македонское время начинают основываться монастыри на далеко вдающейся в море святой Афонской горе, занимающей одну из кос Халкидского полуострова. Главные здания 20 афонских монастырей, в которых еще и теперь продолжает существовать византийское искусство, обычно окружены, по показанию Генриха Брокгауза, четырехугольным двором; его середину, в противоположность западным монастырям, занимает отдельно стоящая купольная церковь, специальный тип которой сложился, однако, уже несколько позже.

Рис. 61.
Западная
сторона церкви
Богоматери
в Константи-
нополе.
По Зальцен-
бергу



2. Живопись (между 717—1057 гг.)

Живопись и скульптура пострадали от иконоборства, разумеется, гораздо больше, чем архитектура. Живопись укрылась за стены монастырей, но и тут не была в полной безопасности от гонителей икон. Тем не менее некоторые из дошедших до нас мозаик, по исследованиям Смирнова и Вульфа, по-видимому, восходят ко времени иконоборческих императоров из дома Льва Исавра (717—741). При императрице Ирине (797—802), на некоторое время прекратившей гонение на иконы, исполнены мозаики в алтарном пространстве церкви св. Софии в Фессалониках. Как в большинстве византийских церквей, в абсиде этой церкви представлена сидящая на украшенном драгоценными камнями троне Мать Божия, с Младенцем на руках. Вероятно, немногим позже изготовлена мозаика алтарного пространства в церкви Успения Богородицы в Никее, относимая Дилем только к XI в. Как исключение, здесь в абсидной мозаике Богоматерь изображена не сидящей, а стоящей и прижимающей Младенца к своей груди; по ту и другую сторону от нее — длинные фигуры крылатых ангелов, облеченных в узорчатые одежды и славословящих Господа. Большой свежестью, ясностью и чистотой рисунка, правильной моделировкой и более живым колоритом отличаются мозаики времени Василия I — так называемого византийского ренессанса последней четверти IX столетия. К их числу принадлежат великолепные мозаики храма св. Софии в Константинополе, прежде всего — часто упоминаемая и воспроизводимая мозаика нартекса (рис. 62), в которой изображен, у ног сидящего на престоле Спасителя, коленапреклоненный бородатый император, в короне, с распростертыми руками; подле Спасителя, в круглых медальонах, помещены благородные по стилю погрудные лики Богоматери и архангела Михаила. Затем сюда же относится мозаика купола в фессалонийской церкви св. Софии; в середине представлен возносящийся на небо Спаситель, а вокруг него, по краю купола, Богоматерь, апостолы и ангелы в позе орантов. Благородные фигуры и полные экспрессии лица характеризуют и эту художественную и внутренне одухотворенную композицию. Образцом монументального византийского искусства X в. служит прежде всего обширное (оконченное уже в начале XI столетия) мозаичное украшение, покрывающее интерьер главной церкви упомянутого выше монастыря св. Луки в Фокиде. И здесь в абсиде изображена Царица Небесная, сидящая на роскошном престоле. В середине главного купола красовалась (теперь



погибшая) суровая и величавая фигура Христа Вседержителя; сонм апостолов, архангелов, святых епископов и монахов и здесь окружает Владыку Вселенной. В нартексе поясные изображения угодников Божиих и гигантские фигуры апостолов чередуются со сценами унижения и славы Господних; над входной дверью помещено изображение Христа Вседержителя. Строгая последовательность задуманного ряда композиций и глубокий золотой фон объединяют отдельные изображения в величественное идейное и художественное целое как с внутренней, так и с внешней стороны. В некоторых мозаиках еще отражается традиция лучших времен македонской династии; но их стиль угловатее, жестче, неповоротливее. Черные контуры фигур более грубы, компоновка сцен крайне неумелая, на лицах застыло печальное выражение. В изображениях постепенно начинает преобладать мрачный аскетический характер. К 1025 г., как указал Диль и подтвердили потом исследования Вульфа, относятся мозаики нартекса в церкви Успения Богородицы в Никее: над порталом полуфигура оранты с воздетыми руками (изображающая, очевидно, Богоматерь) имеет еще довольно чистые формы, разрез глаз — миндалевидный, зрачки полузакрты верхними веками (рис. 63); в середине

Рис. 62. Император поклоняется Христу, сидящему на престоле. Мозаика в нартексе храма св. Софии в Константинополе. По Зальценбергу



Рис. 63.
Молящаяся
Богоматерь.
Мозаика
в церкви
Коймесис
в Никее.
По Вульффу

плоского купола — золотой крест, в парусах — евангелисты, в круглых медальонах над ними — Христос, Иоанн Креститель и двое святых. В этих последних изображениях упадок форм выказывается уже с достаточной ясностью. Наконец, самому концу македонской эпохи (1042—1058) принадлежат мозаики церкви Неа Мони на острове Хиос. В абсиде представлена Богоматерь, стоящая (как исключение) без Младенца, в позе оранты; в куполе — Христос Вседержитель, на парусах — сидящие фигуры евангелистов и шестикрылые серафимы. Сцены из земной жизни Спасителя, хоры ангелов и фигуры апостолов дополняют этот цикл изображений, примыкающих уже к более поздним памятникам византийской живописи. Сплошной золотой фон, широкие, часто красные контуры, ограниченное употребление пейзажных и архитектурных задних планов характерны для церковных мозаик всей этой эпохи. Но тогда как вначале при повторениях той или другой композиции детали трактовались свободно, с течением времени эта свобода суживается все более и более и, наконец, уступает место полному господству определенных правил.

Наряду с искусством, имевшим общественный характер, и в эту эпоху останавливает на себе наше внимание монастырское и кустарное искусство *миниатюр*. Лишь небольшое число византийских лицевых рукописей может быть приписано эпохе иконоборства. Заслуживает внимание то, что по указанию Лабарта и Кондакова именно в этих рукописях миниатюры в тексте встречаются сравнительно редко, уступая место художественно орнаментированным инициалам (подобные же инициалы, только более характерные, появляются одновременно и на Западе). К IX столетию относится, например, греческая рукопись Четвероевангелия, которая находится в Британском музее (Арондельское собрание) и в которой инициалы составлены из рыб, птиц или человеческих тел; тому же времени принадлежат греческие рукописи монастыря св. Екатерины на Синае, представляющие полное развитие этой своеобразной манеры орнаментации инициалов. Только по окончании иконоборства миниатюра снова вступает в свои права.

В средневековом византийском *иллюстрировании псалтырей*, составляющем одну из главных отраслей миниатюрной живописи, различают два направления, исследованием которых, после Шпрингера и Кондакова, занимался Тикканен. Церковное, или монашески-богословское, как его называли, направление является вместе с тем и народно-символическим. Многочисленные иллюстрации, имеющие целью поучение и наставление в духе христианской Церкви, сопровождают текст в виде легко набросанных на полях и раскрашенных рисунков, состоящих из небольшого числа фигур на фоне пергамента. Всегда фантастичные, они обнаруживают нередко, при передаче метафорических образов псалмов, своего рода чувство действительности: лицемеру крылатый ангел вырывает огромными клещами язык; злой действительно падает в вырытую им яму; безбожники, «возметаемые, как мякина ветром», падают на струю воздуха, выдуваемого юношей из рога. Что приходит в голову художнику при каждом стихе, то он и рисует. Главный памятник этого направления — хлудовская Псалтырь, принадлежащая Никольскому монастырю, близ Москвы, и написанная, по всей вероятности, в конце XI столетия. В ее миниатюрах фигуры еще коротки и приземисты; лица по большей части лишены экспрессии, но жесты фигур выразительны и жизненны. Среди красок, местами слегка шрафированных золотом, преобладают

Рис. 64.
Хвастуны.
Миниатюра
из хлудовской
Псалтыри
Никольского
монастыря
под Москвой.
По Тикканену



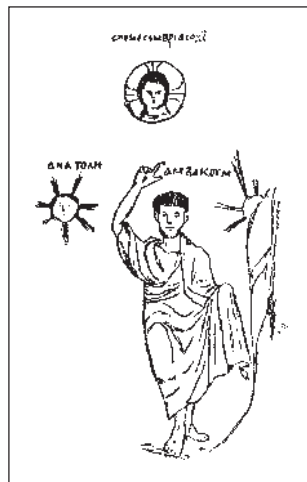


Рис. 65.
Пророк
Аввакум.
Миниатюра
из хлудовской
Псалтыри
Никольского
монастыря под
Москвой.
По Тикканену

васильково-голубая, желтая охра, бледно-розовая, тускло-зеленая, коричневая и пурпурная. Насколько причудливо изображены, например, хвастуны (псалом 72, 9; «Поднимают к небесам уста свои, и язык их расхаживает по земле»; рис. 64), настолько же проста и вместе с тем торжественна композиция, представляющая между восходящим и заходящим солнцем пророка Аввакума, который указывает на изображенного над ним Спасителя как на единое и незаходящее солнце (рис. 65).

С этим церковным, или народно-символическим, направлением псалтырной живописи в X столетии начинает состязаться другое, светско-придворное направление, заботящееся не столько о соблюдении тесной связи иллюстраций с текстом, сколько об украшении книги большими художественными композициями. Важнейший из памятников этого направления — знаменитый кодекс Парижской

Национальной библиотеки № 139, быть может, самая прекрасная в ряду всех иллюстрированных рукописей. Из ее 14 миниатюр величиной с лист первые 7 прославляют исключительно царя Давида, другие воспроизводят различные ветхозаветные события. Исполнение их неодинаково. Некоторые миниатюры проникнуты настоящим античным духом и своими пейзажами на фоне голубого неба, благородством форм и живописной техникой главных фигур, равно как и включением в композицию в качестве побочных фигур олицетворений природы, живо напоминают те идиллические помпейские фрески, в которых мы признали александрийское влияние (см. т. 1, кн. 4, II, 2). Такова первая по порядку миниатюра (рис. 66), в которой Давид изображен в виде юного пастуха, играющего на лире, между женщиной, олицетворяющей собой Мелодию, и горным божеством, Вифлеемом; Давиду внимает лесная нимфа. Олицетворения, как и в эскилинских пейзажах «Одиссеи» (см. т. 1, рис. 486), объяснены надписями. Таковы также миниатюры «Давид перед Нафаном», «Переход через Черное море» и «Моисей, получающий скрижали Завета». Другие картины, с частичным или сплошным золотым фоном, с черными контурами и неподвижными, торжественными фигурами, несмотря на встречающиеся в них античные мотивы, имеют чисто византийский стиль; например, «Апофеоза Давида», в которой мы видим его в византийском императорском одеянии, среди олицетворений Мудрости и Прорицания, и прекрасная картина, изображающая на золотом фоне молящегося пророка Исаию между фигурами Ночи и Утренней зари. К числу Псалтырей, которые в следующем столетии отличаются

тем же направлением, что и парижская Псалтырь, не примыкая, однако, так близко, как ее лучшие листы, к античному искусству, принадлежат, например, рукописи Ватиканской библиотеки в Риме, Амвросианской библиотеки в Милане и христианско-археологического собрания в Берлинском университете, тогда как, например, в Псалтыри библиотеки св. Марка в Венеции, написанной для Василия II (976—979), уже появляются, вместе с огрубением техники, ненатуральные пропорции более поздней поры византийского искусства.

Далее к IX—X столетиям относятся богато украшенные миниатюрами Евангелия и другие книги Священного Писания, жития Богородицы и святых, собрания проповедей (гомилии) и менологии (Четы-Миней). Из Евангелий следует упомянуть рукопись Парижской Национальной библиотеки (греч. № 70), написанную для императора Никифора II (963—969). У евангелистов, головы которых своей жизненностью напоминают лучшую пору средневекового византийского искусства, нет под ногами почвы, и они как бы парят на золотом фоне. Из других рукописей особенной известностью пользуются гомилии Григория Назианского в Парижской Национальной библиотеке (№ 510) и ватиканский менологий. Парижский «Григорий Назианский» написан для первого императора македонской династии, Василия I. Многочисленные миниатюры, краски которых, к сожалению, во многих местах облупились, иллюстрируют сплошь все сочинение; они обрамлены по большей части лишь простым золотым ободком. Благословляющий Христос на первом листе изображен на золотом фоне, но огромное большинство миниатюр имеет весь фон заполнен пейзажем. Сцены Ветхого и Нового Заветов чередуются с эпизодами из житий святых и символическими изображениями. Повсюду еще видна античная традиция, хотя и переработанная в византийском духе. Лица святых нередко отличаются

Рис. 66.
Давид,
играющий
на лире.
Миниатюра из
рукописи
Парижской
Национальной
библиотеки.
По Тикканену



своими зеленоватыми тонами от красноватых лиц простых смертных. Щеки у всех подрумянены. Нагое тело, например в изображениях Адама и Евы, правильных пропорций и сносной моделировки, но трактовано уже схематично и без глубокого понимания натуры. Головы часто классической чистоты, но часто также и совершенно византийского типа. Моисей и даже Соломон изображаются еще юными и безбородыми; но голова Христа, греческого типа, обрамлена короткой черной бородой. Инициалы нередко оживлены золотом и красками; местами встречаются символы, а в конце рукописи — и лиственный или цветочный орнамент. Но все это очень далеко от каролингской орнаментации инициалов того же времени.

Не менее чисто византийский характер имеет вышеназванный менологий Ватиканской библиотеки, написанный между 976 и 1025 гг. Сохранилась лишь часть этой рукописи с изображениями святых, память которых празднуется с сентября по февраль, и с их житиями, но эта часть содержит в себе не менее 430 миниатюр; многие из них — что составляет исключение для этого времени — снабжены подписями исполнивших их художников. Архитектурные и пейзажные задние планы составляют здесь еще общее правило. Нередки голые скалы с подмытыми водой утесами; но вместо неба над пейзажем простирается гладкий золотой фон. Спокойные фигуры начерчены уверенно и ясно, рисунок правилен, но схематичен и слишком мелочен. Лица — овальные, на тонких губах — страдальческое выражение. Брови, едва прерываясь над горбатым носом, образуют почти одну густо проведенную линию. Спокойные движения часто напоминают своей красотой антики, но движения более или менее порывистые, приводят к грубым ошибкам в рисунке. Так, например, мирная композиция Рождества Христова производит вполне приятное впечатление; наоборот, в сцене Поклонения волхвов фигуры трех волхвов, которые поспешно идут к спокойно сидящей на престоле Богородице, совершенно искажены.

В рассматриваемую эпоху две отрасли *прикладной живописи*, перегородочная эмаль на золоте и шелковые узорчатые ткани, равным образом достигли в Византии совершенства.

Техника *перегородочной эмали* (*émail cloisonné*) в существенных своих чертах сводится к тому, что контурные линии рисунка обозначаются тонкими золотыми перегородками, припаянными к золотой пластинке, и заключающиеся между ними пространства заполняются цветными стеклянными сплавами. Мнение, будто перегородочная эмаль изобретена лишь в это время и в Византии, ошибочно: ее родину надо искать, быть может, в парфянской или сасанидской Персии. Во всяком

случае, она достигает в Константинополе, в эпоху македонской династии, такого совершенства в техническом отношении, такой чистоты красочных тонов и такой тонкости рисунка, которым не найти равных. На Западе в соборных ризницах и коллекциях хранится значительное количество художественных произведений этого рода.

Особенно славится передняя сторона иконы (pala d'oro) за главным алтарем собора св. Марка в Венеции. Эта икона была заказана в 976 г. в Константинополе дожем Пьеро Орсеоло I, но лишь эмали верхнего ряда, например медальон с изображением архангела Михаила и шесть эмалей со сценами Страстей Господних и деяний апостольских, принадлежат цветущей поре византийского искусства; остальные эмали добавлены позже. Не менее знаменита золотая ставротeka (ларец для хранения части Святого Креста), принадлежащая собору Лимбургана-на-Лане, отчасти собственноручное произведение византийского императора Константина VII Багрянородного (913—952), но оконченная только в 976 г. для Василия II. Квадратное среднее поле крышки украшено величественным и благородным изображением Христа, восседающего на троне, уже несколько угрюмого вида; по сторонам Христа, на двух боковых полях, представлены Иоанн Предтеча и Богоматерь, сопровождаемые ангелами; в каждом из остальных полей — по два апостола. Фигуры, несколько короткие, помещены на гладком золотом фоне, без признаков почвы под ногами; их симметричное расположение в роскошном обрамлении придает эмалям ставротeki характер художественной законченности. Наконец, известны благодаря изданиям Иог. Шульца и Н. П. Кондакова многочисленные эмали собрания А. Звенигородского. Особенно внимания заслуживают небольшие, предназначенные для ношения на груди, круглые медальоны с поясными изображениями святых (энколпии); среди них весьма замечательна серия медальонов X столетия, состоящая из изображений Спасителя и апостолов и чрезвычайно характерная для первой эпохи расцвета средневекового византийского искусства. Здесь, как на многих других произведениях этого рода, Спаситель, апостолы Петр и Павел (рис. 67), даже будучи изображены en face, смотрят не прямо,



Рис. 67.
Апостолы
Петр и Павел.
Византийские
эмали
из собрания
А. Звенигород-
ского.
По Шульцу

а в сторону. И в живописи эмалей тонкость работы и свежесть красок не в состоянии сообщить внутреннюю жизнь схематично правильному рисунку.

К сожалению, мы не будем подробно говорить о *шелковых материях*, которые в раннем средневековье играли первую роль в ткацком искусстве. Круглые, овальные или многоугольные поля на тканях орнаментированы обычно стилизованными листьями и заполнены симметрично расположенными фигурами четвероногих животных и птиц. Роскошные материи, употреблявшиеся в изобилии для украшения церквей и дворцов, ковров и подушек, костюмов светской и духовной знати, своими яркими тонами скрашивали и оживляли формы.

3. Скульптура (850—1057 гг.)

Боясь укора в идолопоклонстве со стороны своих соседей мусульман, византийские властители после восстановления иконопочитания еще строже, чем до того, стали запрещать круглые пластические изображения святых. Только по таким чисто декоративным фигурам, какковы, например, прекрасные ангелы, перенесенные потом в венецианский собор св. Марка, можно догадываться, что статуи еще не совсем исчезли в то время из византийского искусства. К рельефу относились менее строго, но монументального византийского рельефа уже более не существовало.

В коптском *Старом Каире*, художественное развитие которого и после арабского завоевания шло параллельно с эволюцией византийского искусства, сохранилось от этой поры несколько церковных деревянных рельефов. VIII и IX столетиям принадлежат скульптуры деревянной алтарной преграды церкви аль-Му-Аллака. В сцене Благовещения ангел стоит перед Богородицею, еще сидящей, все это окружено арабесками стиля конца VIII в. Вероятно, около 1000 г. резаны деревянные двери в церкви св. Георгия. Четыре их панно заполнены арабскими орнаментами; на четырех других изображено Благовещение, Посещение Елисаветы, Крещение Господне и Вход в Иерусалим. В сцене Крещения Спаситель представлен в виде мальчика; Иордан достает Ему до плеч. В сцене Входа в Иерусалим Христос сидит на осле, как в византийских изображениях, свесив ноги на одну сторону. Язык форм, с его еще довольно правильными пропорциями, указывает на принадлежность этих произведений концу македонской эпохи.

В Константинополе вся скульптура обратилась теперь снова к прикладному искусству; по-прежнему резные *таблетки из слоновой кости*, к которым присоединяются золотые изделия, служат главными памятниками пластических работ византийских мастеров. Развившись в одном направлении с миниатюрами, они обнаруживают много точек своего соприкосновения с этими последними. Там, где фигуры чересчур вытянуты, а позы умышленно неподвижны и безжизненны, мы имеем дело с произведениями, исполненными во второй половине XI столетия.

Как и раньше, на слоновой кости преобладают религиозные сюжеты, но наряду с ними продолжают встречаться и светские, даже мифологические сюжеты, скопированные, как указывал Гревен, прямо с античных образцов. Как наилучшее произведение македонского периода приводится повсюду, по рисунку в «Анналах» Дидрона, принадлежавшая раньше де Бастару в Париже, пластинка из слоновой кости с изображением Богородицы, сидящей на престоле. Чистые очертания лица, благородные пропорции, спокойная, величественная поза и экспрессия кротости выгодно отличают этот рельеф. К концу македонской эпохи мы относим строго симметричное «Вознесение Господне», во Флорентийском Национальном музее (рис.68). Как интересные примеры языческих сюжетов на слоновой кости этого времени должны быть упомянуты изящные рельефы ящичка из слоновой кости из Вероли, в Кенсингтонском музее в Лондоне; здесь мы видим, например, Европу на быке и Ахилла у кентавра Хирона. Ящичком из слоновой



Рис. 68.
Вознесение
Господне.
Византийский
рельеф.
Резьба по
слоновой кости.

кости с подобными мифологическими изображениями владеет также Флорентийский Национальный музей. Ко времени между 1026 и 1034 гг. относят изданный Брокгаузом небольшой потир монастыря Ксиропотаму на Афоне, вырезанный из *мыльного камня* (стеатита); он украшен небольшими рельефами литургического содержания, удивительно тонкой работы. Из *золотых изделий* заслуживает внимания рельефная пластинка Луврского музея в Париже, на которой изображены в византийских формах македонского времени ангел у Гроба Господня и две мирносицы. Мы увидим ниже, как относительно здоровый и жизненный византийский язык форм этого великого двухсотлетия (приблизительно с 850 по 1050 г.) уже в начале следующей эпохи становится вычурным и манерным.

4. Искусство Армении и Грузии (IX — XI вв.)

Прекрасная страна между Кавказскими горами и Араратом, прилегающая с одной стороны к Малой Азии и Персии, с другой — к России, уже в предыдущую эпоху, как мы видели, принимала живое участие в развитии церковной центральной архитектуры. С IX столетия в армянском искусстве ясно обнаруживается самобытное национальное направление. Для плана армянских церковных построек этой эпохи характерна общая продолговатая форма, с куполом, увенчивающим собой среднее пространство. Крест, который эти церкви образуют внутри, не греческий, так как его восточный и западный концы длиннее северного и южного, но и не латинский, потому что восточный и западный концы имеют равную длину: он — армянский. Абсидные ниши, внутри круглые, не выступают за прямоугольные очертания плана. Фасады расчленены врезанными в стены треугольными нишами и фальшивыми арками. Купол лежит на барабане, многоугольном снаружи, а внутри же часто круглом, прорезанном полукругло-арочными окнами; его собственная круглота маскируется снаружи пирамидальной или конической крышей. Геометрически простые формы сообщают армянским церквам, как снаружи, так и внутри, прелесть художественной законченности.

Уже церковь св. Рипсима в Вагаршапате (Эчмиадзин), возникшая едва ли раньше 800 г., хотя ее считали древнее на два столетия, выказывает эту систему в самом последовательном ее развитии. План этой церкви очень интересен (рис. 69). Все четыре стороны имеют полукруглые ниши, обозначенные снаружи вдающимися в толстые стены

треугольными впадинами. Внутри им соответствуют сильно выступающие вперед пилястры, образующие систему опор, поддерживающих купол. Церковь в Пидунде (в Абхазии), построенная в X столетии, прежде была относима также, самое позднее, к VIII в. Удлиненная западная часть этого храма делает его очень похожим на купольную базилику. Над его четырьмя главными столбами перекинута подковообразные арки. В более поздних церквях появляется своеобразный национальный армянский орнамент, связанный, правда, несколько искусственно с отдельными архитектурными элементами. Античные растительные мотивы встречаются редко, гирлянды из завитков совсем отсутствуют, листья большей частью следуют поодиночке один за другим; главную роль играет плетенка и ленточный орнамент. Капители и базы редко встречающихся колонн и более частых полуколонн состоят из округлых подушек. Наконец, местами на «парусах» и колоннах попадаются чисто арабские мотивы сталактитов (см. т. 1, рис. 643). Особенно богат развалинами церквей этого времени, среди которых нередки и восьмиугольные в плане, город Ани, так называемая армянская Помпея. Полуразрушенная, построенная из вулканического туфа патриаршая церковь Ани (рис. 70), оконченная в 1010 г., представляла типичный пример армянской церкви, имеющей в плане прямоугольник; однако ее купол покоился уже не на системе опор, связанных со стенами, а на четырех свободно стоявших, сильно расчлененных столбах, как в более древних армянских церквях (см. выше). Вытянутая в продольном направлении и подразделенная на три нефа, эта церковь внутри напоминала собой базилику. Наружные стены украшены фальшивыми арками. Характерны треугольные фронтоны, возвышающиеся над каждым из четырех фасадов. Снаружи эти церкви производят впечатление еще большей гармоничности, чем внутри.

Армянский стиль перешел в *Грузию*, где, однако, из-за византийского влияния, шедшего с Черного моря, он отчасти утратил свою строгую последовательность. В построенной около 1000 г. армянским зодчим Сионской церкви монастыря в Картли абсидная ниша на востоке и портал на западе выдаются наружу. Напротив, дошедший до нас в развалинах Кутаисский собор (1003—1009) имеет снаружи совершенно прямую восточную стену,

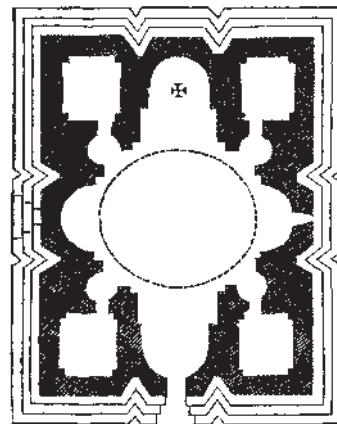
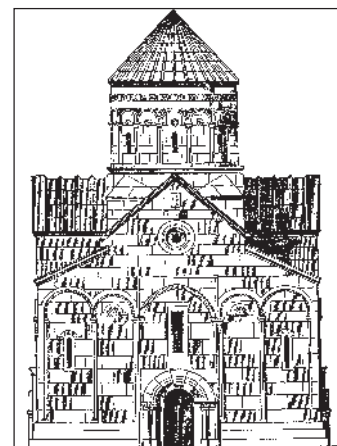


Рис. 69.
План церкви
св. Рипсима
в Вагаршпате.
По Шназе

Рис. 70.
Фасад
патриаршей
церкви в Ани.
По Байе



как в армянских церквах, и представляет на западной стороне нартекс между двумя низкими башнеобразными частями. Капители колонн внутри церкви украшены византийскими листовыми завитками, наружные же стены оживлены фальшивыми аркадами и покрыты своеобразно прелестным, хрупким армянским орнаментом.

Армения и Грузия в X и XI столетиях еще не имели ни настоящей живописи, ни настоящей скульптуры. Даже для иллюстрирования рукописей в этих странах пользовались, как указывает, например, Евангелие Эчмиадзинского монастыря 989 г., более древними сирийскими или современными византийскими миниатюрами (см., например, Евангелие того же столетия в библиотеке церкви св. Лазаря близ Венеции). Оригинальные, нескопированные рисунки на полях рукописей грубы и нехудожественны. Первые признаки национального армянского стиля обнаруживаются в Трапезундском Евангелии, хранящемся в библиотеке церкви св. Лазаря (№ 22); но этот национальный стиль сводится в конце концов лишь к дальнейшему развитию заимствованных из сасанидского искусства цветочных пальметт и подготовленных византийским искусством инициалов в виде птиц. Первые армянские пальметты попадают в Трапезундском Евангелии X в., а птицы, хвосты которых изогнуты в форме букв, — в армянском Евангелии XI в., принадлежащем упомянутой библиотеке (№ 196). Эти составленные из птиц инициалы характерны для всей и следующей армянской миниатюрной живописи.

II. ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО (VIII – XI вв.)

1. Искусство Италии и Испании (около 750—1050 гг.)

В то время как в художественных и культурных областях христианского Востока, пределы которого сузило распространение ислама, древний эллинизм с примесью древнеазиатских элементов продолжал лежать в основе нового греческого искусства, на Западе, под непосредственным, как можно думать, хотя и не исключительным влиянием сирийского, египетского и малоазиатского монастырского искусства (см. I, 1), образовалась та латино-германская смесь, которой должно было принадлежать будущее. В *Верхней* и *Средней Италии* за готами последовали лангобарды, за лангобардами — фран-

ки. Наоборот, значительная часть *Нижней Италии*, Древней Греции, никогда не перестававшей говорить по-гречески, в IX и X столетиях фактически находилась еще под властью греческих императоров. Византийское искусство и византийская цивилизация, к которым на Севере тяготели Равенна и Венеция, пользовались в эту эпоху в Нижней Италии, именно в Калабрии, Базиликате и Терра-д'Отранто, еще полным правом гражданства. Следуя Диллю, мы остановимся прежде всего на этом *византийском искусстве* Нижней Италии. В области *архитектуры* для рассматриваемого художественного направления типична небольшая капелла св. Марка в Россано IX или X столетия; ее пять куполов, как в более древних церквах, не имеют еще цилиндрических барабанов. Квадратный план четырьмя средними столбами разделен



на девять меньших квадратов; три восточных квадрата заканчиваются полукруглыми абсидами одинаковой величины. Интерьер капеллы образует изящное, строго замкнутое целое. В области *живописи* X столетию и началу XI принадлежат прежде всего некоторые византийские фрески в крипте церкви Санта-Мария-делла-Грацие близ Карпаньяно (в Терра д'Отранто). Изображение сидящего на престоле Спасителя, с длинными волосами, небольшой бородкой, длинным прямым носом, пухлыми губами, хорошо моделированными щеками и руками (рис. 71), относят к 959 г.; другой Христос Пантократор, более аскетического и угрюмого вида, написан в 1020 г. Но самая замечательная фресковая роспись этого времени в Нижней Италии сохранилась на стенах одной крестообразной капеллы бенедиктинского монастыря в Сан-Винченцо, на р. Вольтурно. Она исполнена между 826 и 843 гг. по заказу аббата Эпифанио, который сам представлен здесь у ног распятого Спасителя. В этих фресках, византийских по своему основному характеру, моделированных зелеными тенями, проглядывают, однако, некоторые западноевропейские черты. Наконец, следует бросить взгляд на Север и упомянуть о чисто византийских, написанных греческими монахами македонского времени фресках в церкви св. Марии Древней в Риме (см. выше), скудные остатки которых — роскошная женская фигура вроде Юоны

Рис. 71.
Спаситель
на престоле.
Фреска
в церкви
S. Maria delle
Grazie близ
Карпаньяно.
По Диллю

подле Мадонны и неизвестного святого, — открытые под слоями позднейшей закрашки, Вентури причислял к лучшим произведениям византийского искусства.

Еще любопытнее для истории развития художественных форм памятники искусства тех местностей *Верхней и Средней Италии*, которые уже целые столетия фактически находились под властью германцев. Полукультурные народы Севера, конечно, не могли дать много нового итальянцам. Римско-эллинистическая древность, как ни далеко зашел процесс ее разложения и как ни была она пропитана византийством, и в эпоху своего заката продолжала господствовать в области интеллектуальной и духовной культуры, языка и искусства. Тем не менее белокурые завоеватели оставили в Италии отдельные следы своего родного, принесенного ими с Севера искусства.

В итальянской *церковной архитектуре* и в этот период германские влияния почти незаметны; обнаружить их можно было бы разве лишь в порче и огрубении всех отдельных форм. Каттанео, в своей истории итальянского зодчества, не совсем удачно обозначал архитектуру VI и VII столетий как латино-варварскую, VIII столетия — как византийско-варварскую и, едва ли удачнее, архитектуру двух веков, с 800 до 1000 гг., — как итальянско-византийскую. После Каттанео, очень обстоятельно, хотя и несколько односторонне, исследована итальянская архитектура этих столетий Ривойрой, в особенности архитектура тех церквей, на которые следует смотреть как на составляющие переход к развитому ломбардскому стилю второй половины XI и XII столетий. Доломбардские, по терминологии Ривойры, особенно лангобардские постройки этого рода (лангобарды, владычество которых в Италии длилось с 568 до 774 гг., в действительности не имели на них никакого влияния), расчленены лизенами (плоскими выступами) и украшены глухими арками и карнизом, состоящим из ряда небольших, часто подпертых кронштейнами, висячих арок. Орнаментальные мотивы этого рода, которые мы уже встречали в христианской архитектуре, заимствованы здесь, несомненно, от более древних равенских церквей. Из трех нефов средний имеет еще деревянное покрытие, тогда как боковые иногда перекрыты крестовыми сводами. В качестве переходной ступени к позднейшим наружным колоннадам, наверху, между глухими арками, на стене абсиды нередко появляется ряд простых, вверху полукруглых ниш.

В каролингское и оттоновское время приходская церковь в Арлиано близ Лукки и древняя часть церкви св. Петра в Тосканелле, VIII или IX столетия, показывают, как формировался этот стиль в Средней Ита-

лии. На Севере первое место занимают церковь Сан-Сальваторе в Бреше и древние части церкви св. Амвросия в Милане. Самые ранние примеры колоколен, которые в эту эпоху, как и на Востоке, еще связаны с корпусом церкви, — колокольни собора в Иврее (972—1010) и церкви во имя Богородицы в Сузе (1021). В иврейском соборе, кроме того, имеется уже низкий, перекрытый коробовым сводом обход вокруг хора; в церкви св. Аббондия близ Комо (1013) находятся древнейшие, по показанию Ривойры, настоящие импостные капители с закругленными внизу углами, а в боковых неффах церкви св. Флавиана в Монтефьясконе — первые крестовые своды с выпуклыми ребрами.

Церквей центрального типа в Италии, которые относились бы к этому времени, почти совсем не встречается. Церковь св. Сатира в Милане (879), имеющая квадратный план с полукруглыми нишами на каждой стороне, как в древнеармянских церквях, с коробовыми сводами над ветвями трансепта, с крестовыми сводами по углам и куполом над центральным пространством, составляет исключение. Сюда же может быть отнесен удивительный по устройству баптистерий собора города Бьеллы (около 975 г.), с абсидой в каждой из четырех сторон. Однако огромное большинство итальянских церквей всей этой эпохи принадлежали к разряду трехнефных базилик с плоским покрытием. Даже в Венеции церковь св. Марка в IX и X столетиях относилась к этому разряду и лишь в последующий период получила свой нынешний вид византийского пятикупольного храма. Характерно для итальянских базилик той поры, что алтарная сторона, как в восточных церквях, имеет три абсиды, соответственно числу нефов: это появляется впервые в церкви Санта-Мария ин Козмедин (772—795), затем в церкви Санта-Мария ин Доминика (817—824) в Риме, в принадлежащей концу VIII столетия базиличной крипте под Круглой церковью (La Rotonda) города Брешиа, которую Каттанео справедливо относил лишь к XI столетию, и, наконец, в возникшей в XI столетии части церкви св. Амвросия в Милане (рис. 72). Равным образом итальянские капители колонн этого времени, которые лишь в редких случаях брались из древнеримских зданий, представляют собой примеси и искажения, преобразования и новообразования на основе традиционных греко-римских и византийских форм; крайне редко замечаются намеки на германскую орнаментику. Капители колонн — испорченные варианты коринфского ордена и римского

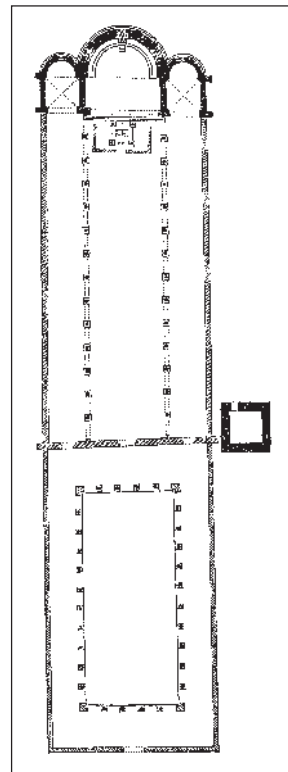


Рис. 72.
План церкви
св. Амвросия
в Милане.
По Каттанео

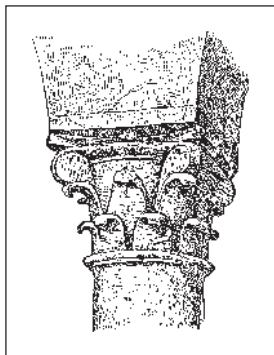
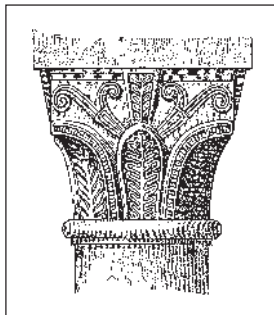


Рис. 73.
Капитель
в церкви
св. Марии
ин Козмедин
в Риме.
По Каттанео

Рис. 74.
Капитель
в церкви
св. Сатира
в Милане.
По Каттанео



композиата. Интересно сравнить капитель VIII в. церкви Санта-Мария ин Козмедин в Риме (рис. 73) с капителью IX в. церкви св. Сатира в Милане (рис. 74) или капитель начала VIII в. церкви св. Георгия (S. Giorgio di Valpolicella) близ Вероны (рис. 75) с более поздней, хотя также VIII в., капителью, хранящейся в музее Перуджи (рис. 76). Варварский стиль последних двух капителей имеет, бесспорно, германско-лангобардский оттенок.

В орнаментальном искусстве Верхней и Средней Италии, особенно в орнаментальной скульптуре этой эпохи, первое место занимают *лангобардские* изделия, своеобразный стиль которых вырабатывается только к концу V столетия. Лангобарды, как показывают находки, собранные в музеях Бреши, Чивидале и Перуджи, со своей северной родины принесли в Италию тот животный и ленточный орнамент, с которым мы уже ознакомились, говоря о языческом меровингском искусстве (см. т. 1, рис. 546). Только к концу своего владычества в Италии они начали вносить элементы этого северного стиля в смеси с римскими и византийскими мотивами и христианскими символами в каменную орнаментуку. Вопрос о «следах лангобардов в итальянской пластике первого тысячелетия» исследован Циммерманом и Штюкельбергом, выводы которых, правда, встретили в Италии, где против них выступили Фонтана и другие, меньший успех, чем в Германии. Что эта каменная орнаментука не византийская, а лангобардская, признал и Ривойра, вместе с тем отрицающий в ней — не совсем последовательно — какую бы то ни было северную, германскую прослойку. Так, говоря о распространителях этой орнаментуки, товариществах архитекторов и скульпторов города Комо, *maestranze comasine*, он называет в числе мастеров, об именах и значении которых, правда, все еще ведется спор, такие чисто немецкие имена, как, например, Руодперт. Двух-, трех- и многорядные ленточные плетенки, образующие главную составную часть этого орнаментального стиля, конечно, были в ту пору общие в искусстве всех народов, как наследие седой восточной древности; что касается особого (неправильного) вида ленточного плетения, соединенного с животными мотивами, свойственного германскому меровингскому стилю, следы его далеко не всегда обнаруживаются в лангобардо-итальянской орнаментальной пластике с полной ясностью, но иногда все-таки могут быть констатированы; с другой стороны, некоторые варианты лен-

точного и ременного орнамента так сильно отличаются от византийской и римской плетенки, что заставляют признавать их за лангобардские. Таковы — расщепление каждой отдельной ленты глубокими надрезами на три части, круглое плетение со вставленной в него четырехугольной рамкой, которое Штюкельберг сравнивал с «дном корзины», а также ленты, осажённые происшедшими из волнистой полосы спиральными крючками, напоминающими готических «крабов». Наряду с ними встречаются, особенно в более позднее

время, астрагалы (шнуры перлов), ряды и растительные завитки эллинистическо-византийской орнаментики; спиральные завитки нередко получают неорганические придатки в виде спиц и таким образом превращаются в «колесообразные завитки» (рис. 77). Для заполнения свободного пространства употребляются листья, гроздь винограда, кресты, реже — животные христианской символики. Иногда попадаются и человеческие фигуры, но изображенные до крайности неумело. Из своей родины, Верхней Италии, лангобардское орнаментальное искусство проникло в Среднюю Италию и Южную Францию. К числу главных памятников лангобардской орнаментики принадлежат (частью добавленные позже) рельефные плиты ограды вокруг крестильного водоема в Чивидале, во Фриуле, сооруженного в 737 г. На этих плитах нет недостатка в античных элементах, встречаются даже грифы; но манера, в которой на одной из них, исполненной по заказу патриарха Зигвальда (762—776), стилизованы головы животных и пальметты, превращенные в елки, в особенности же совершенно схематично трактованные символы евангелистов, изобличают не позднеримский и не византийский стиль, а северогерманский. Характерна также грушеобразная голова ангела, символизирующая собой св. Матфея (рис. 78); с ней сходна голова Спасителя на передней стороне алтаря в церкви Сан-Мартино в Чивидале. В позднейших произведениях, как, например, в кивории над алтарем св. Элевкадия в церкви св. Аполлинария ин Класе близ Равенны, в лангобардский стиль все более и более привходят византийские элементы.

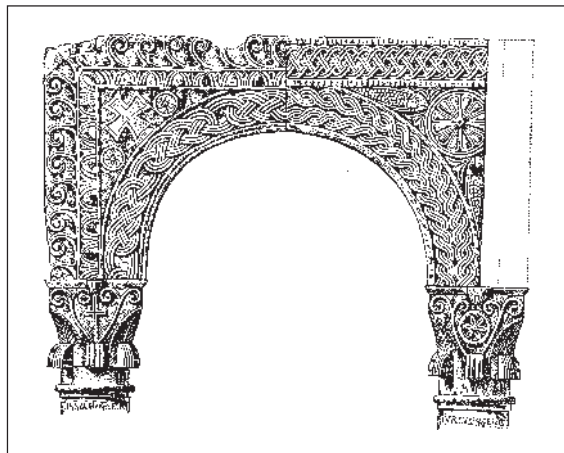
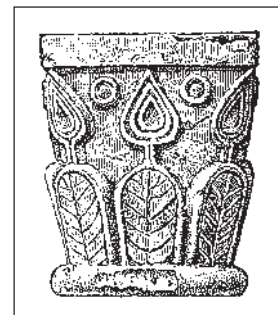


Рис. 75.
Арка кивория
в церкви
св. Георгия
близ Вероны.
По Каттанео

Рис. 76.
Капитель,
хранящаяся
в музее
Перуджи.
По Каттанео



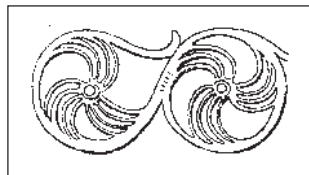


Рис. 77.
Лангобардский
колесообраз-
ный орнамент.
По Штю-
кельбергу

Между тем как итальянская каменная пластика остается варварской, итальянская *резьба по слоновой кости* продолжает сохранять античные элементы, причем некоторая общность стиля связывает ее с одновременными северными, каролингскими костяными рельефами. К 752 г. относится пластинка из слоновой кости, хранящаяся в музее Чивидале, — «Рах»¹ герцога Урса — сработанная, как видно по имеющейся на ней надписи, для Урса, герцога Ченедского. В обрамлении из аканфовых листьев изображено Распятие; на Спасителе нет никакой одежды, кроме широкого передника; обе ноги Распятого, как постоянно в эту пору, изображены пригвожденными к кресту каждая отдельно. Наверху, подле креста, представлены солнце и луна в виде полуфигур в узких одеждах с рукавами, образующих мелкие складки; фигуры, стоящие под крестом, неуклюжи и коротки. Однако фигура Спасителя — правильных пропорций, и в технике нагого тела еще чувствуется хорошая школа. Прочие каролингские пластинки и ящички из слоновой кости сопоставлены Клеменом, который приписывал им итальянское происхождение; другие изданы Гревеном.

Никаких признаков германского влияния нельзя обнаружить в *верхнеитальянской* и *среднеитальянской* живописи рассматриваемого времени, иногда проникнутой византийскими течениями, но вообще самобытно-варварской. *Живописи миниатюр* в эту пору в Италии уже почти не существовало. Рядом с обилием византийских и франкских лицевых рукописей Италия X в. может похвастаться лишь скудно и грубо иллюстрированными свитками «*Exultet*»². Но и *мозаичная живопись*, которую, ради большей последовательности изложения, мы уже проследили в Риме по IX столетие (см. рис. 39), во второй его половине пришла там в полный упадок. Между мозаикой в абсиде церкви св. Марка (827—844) и мозаикой в виде верхней церкви св. Климента (около 1112 г.), следовательно на протяжении двух с половиной столетий, мы вовсе не имеем

¹ «Рах» в католическом церковном обиходе — сделанный из благородного металла с чернением или эмалью, из слоновой кости, дерева или другого материала небольшой образ, к которому во время торжественной обедни, когда поется «*Agnus Dei*», священнодействующий дает прикладываться членам причта и молящимся, обращаясь к ним с возгласом: «*Rach vobiscum!*» («Мир вам!»).

² Католический церковный гимн, сочиненный блаженным Августином и начинающийся словом «*exultet*», то есть «да ликует». В Великий Четверток этот гимн читали с амвона, причем часть свитка перекидывалась через край амвона так, чтобы прихожане могли видеть рисунки, украшавшие собой свиток; для чтеца эти рисунки представлялись вверх ногами.

памятников римской мозаичной живописи. Также и абсидная мозаика церкви св. Амвросия в *Милане* принадлежит — в чем мы соглашаемся с Каттанео — не IX столетию, а, самое раннее, концу XI в. Однако потребность в украшении стен храмов священными изображениями не исчезла вместе с прочной, но слишком дорогой мозаичной работой: ее место заняла более дешевая *фресковая живопись*. Особым характером отличаются остатки фресок 996 г. (Христос, Богоматерь, архангел Михаил и т. д.) в небольшой капелле св. Назария в Вероне. Вентури обращал внимание на их родство с немецкими фресками и миниатюрами оттоновского века. Полное развитие западных особенностей фресковой живописи мы встречаем в эту эпоху в стенных росписях Рима и его окрестностей. VIII столетию принадлежат многочисленные фрески в церкви св. Марии Древней, изображающие сцены из жития святых. К IX и X столетиям и началу XI столетия относятся: «Христос в славе» на абсидной арке церкви Санта-Мария ин Козмедин в Риме и выдержанные в мозаичном стиле абсидные фрески церкви св. Илии, между Непи и Чивита-Кастелланой, а также расположенные между античными пилястрами, к сожалению переписанные, сцены Страстей

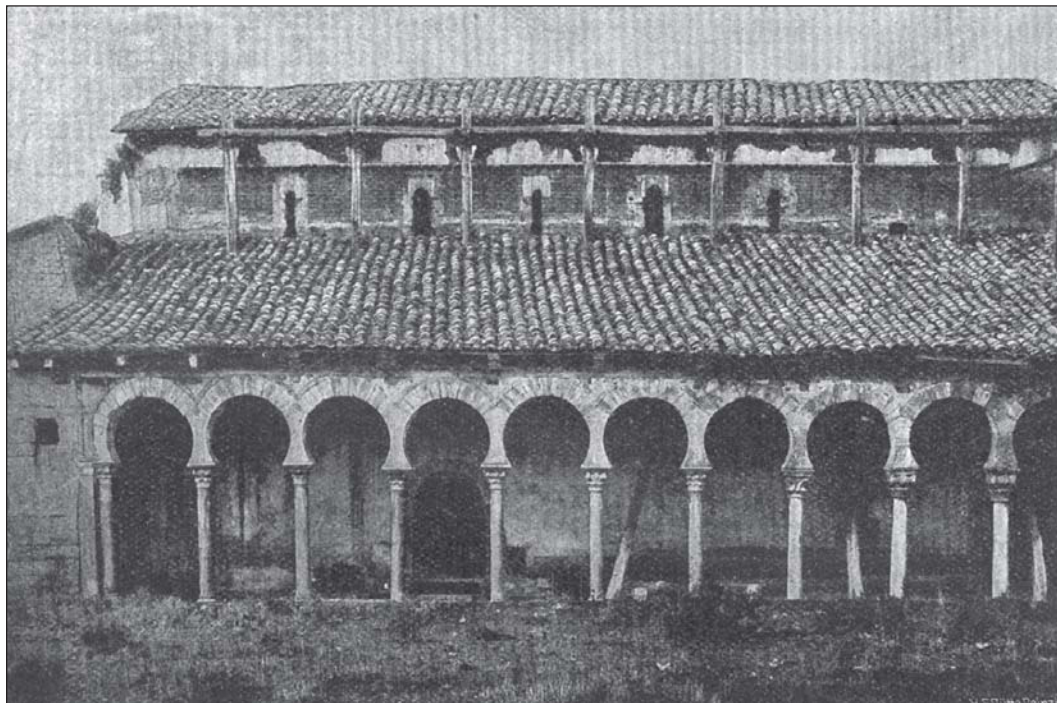
Рис. 78.
Украшенная
рельефом
плита
Зигвальда.
Часть
крестильной
купели
в Чивидале.
С фотографии
Вла



Господних и фигуры святых в церкви св. Урбана на Via Appia близ Рима. В церквях св. Илии и Урбана мы снова встречаем подписи художников; но их имена, совершенно неизвестные, не говорят нам ничего. Лучшее понятие об искусстве этого времени дают фрески крипты в Нижней церкви св. Климента в Риме, написанные раньше 1084 г. — времени разрушения Верхней церкви. IX столетию принадлежат изображения Христа, сидящего на престоле между архангелами Михаилом и Гавриилом, в партексе, а также Распятия, Сошествия Спасителя во ад, Воскресения Христова и Вознесения Богородицы на небо, в среднем нефе слева, ближе ко входу. Контур — черны, тона тела — желтоваты, но в рисунке можно, хотя и с трудом, заметить античные традиции. К X столетию, знаменующему собой в Италии глубочайший упадок искусства, относится, между прочим, «Спаситель в преддверии ада», в конце правого бокового нефа той же церкви. Здесь впервые изображен настоящий дьявол, держащий Адама за ногу. Во фресках партекса и среднего нефа, принадлежащих XI столетию и изображающих сцены из житий св. Климента и Алексия, заметны уже черты нового стиля, рассмотрение которого выходит за пределы занимающего нас периода. Головы с румяными щеками становятся меньше, но выразительнее; члены тела получают смелые движения; чего еще не могут передать черты лица, то пробуются выразить жестами.

Совсем иное, чем в Италии, было положение раннего средневекового искусства в *Испании*. Зеленое знамя пророка веяло над Сьеррой-Невадой и надо всем югом Испании. В первом томе настоящего сочинения мы познакомились с пышным расцветом, которого достигло мавританское искусство в эти столетия на южноиспанской почве. Христианское искусство было оттеснено на крайний север полуострова, преимущественно в королевство Леон. В Овьедо, Вильявисиосе и некоторых соседних местах сохранились церковные постройки IX и X столетий; не обнаруживая большого полета художественной фантазии, они свидетельствуют, однако, о самостоятельной, хотя и находившейся в связи с одновременным развитием южнофранцузского искусства переработке древнехристианской традиции.

К началу рассматриваемой нами эпохи относится так называемая Камера-Санта IX столетия при готическом соборе в Овьедо: это род склепа, перекрытого коробовым сводом, с шестью пилястрами, из которых каждая украшена двумя фигурами апостолов; последние сильно вытянуты в длину, но не совсем лишены художественности. Такой же



вид имеет церковь Санта-Мария де Наранко в Овьедо, вдоль продольных сторон которой впервые появляются как испанская особенность наружные колоннады, составляющие некоторым образом промежуточную ступень между раннехристианскими нартексами и средневековыми галереями клуатров. К трехнефным базиликам с плоским покрытием в рассматриваемую эпоху принадлежит освященная в 893 г. бенедиктинская церковь Сан-Сальвадор де Вальдедиос близ Вильявисиосы. Трансепта в ней нет, хор отделен колоннами и арками от продольного корпуса, вдоль наружных стен которого также идет красивая колоннада. X столетию принадлежит трехнефная, прямоугольная в плане, но уже снабженная трансептом церковь Сан-Мигель де Эскалада близ Леона. Характерно, что ее наружную галерею поддерживают мавританские подковообразные арки (рис. 79), в чем ясно выказывается арабское влияние, шедшее с юга полуострова. Капители колонн напоминают собой коринфский орден. В интерьере этой церкви преобладает примитивно простой, зубчатый орнамент. Настоящий расцвет испанского искусства начинается, однако, лишь со второй половины XI столетия.

Рис. 79.
 Аркадная
 галерея
 снаружи
 продольного
 корпуса церкви
 Сан-Мигель
 де Эскалада
 близ Леона.
 По Юнгер-
 делю и
 Гурлитту

2. Искусство Англии и Ирландии (650 — 1050 гг.)

На счастливых островах, омываемых Северным морем, христианство уже в очень раннюю пору пустило глубокие корни; когда же англосаксонское завоевание положило конец распространению христианства на юге Англии, последнее нашло для себя плодотворную почву по ту сторону Ирландского моря, в зеленом Ирине, апостол которого, Патриций (св. Патрик), умер в 492 г. Древнехристианское искусство, принесенное вместе с новой верой, приняло здесь, на кельтских берегах, куда не ступала нога римлян, своеобразное во многих отношениях направление, представляющее собой смесь детской неумелости с сознательным стремлением к определенной цели. Это направление наблюдается прежде всего в орнаментальном искусстве. Не подлежит сомнению, что ирландская орнаментика кроме христианско-античных (именно александрийских) и франко-меровингских элементов содержит в себе также и местные, кельто-ирландские. Учение, отрицающее существование в Центральной и Северной Европе сколько-нибудь самостоятельного орнаментального искусства, кажется нам, уже при взгляде на искусство первобытных народов, не выдерживающим критики. Даже при самой низкой оценке заимствованных мотивов ирландской орнаментики, в том, как ирландцы сумели претворить чуждые элементы в новое, ярко национальное искусство, нельзя не видеть самостоятельного художественного творчества. Из Ирландии это новое искусство было вместе с христианством перенесено ирландским духовенством в англосакскую Англию и в оставшуюся в значительной своей части кельтской Шотландию, а затем и на континент. Уже в начале VII столетия ирландец Колумбан проповедовал на Боденском озере; его соотечественник Галл основал в 614 г. аббатство Санкт-Галлен; великий англосакс Винфрид (св. Бонифаций), с 747 г. архиепископ Майнцский, был убит при обращении фризов в христианство (в 755 г.). Известный ученый Алкуин, друг и советник Карла Великого, родившийся в 735 г. в Йорке, был англосакс, подобно Винфриду.

Как в Ирландии, так и в Англии и Шотландией сохранилось немало памятников дороманской христианской *архитектуры*, но время их возникновения недостаточно достоверно, а художественные формы бедны. Свои сведения об этой архитектуре мы черпаем для Англии и Ирландии из старых сочинений Бриттона и Петри, а для Шотландии — из работ Аллена и Андерсона. В те столетия, о которых идет речь, на британских островах господствовала деревянная архитектура. Однако рядом с ней уже довольно рано развивается, примыкая к мегалитическим постройкам

этих стран (см. т. 1, рис. 10), каменное церковное зодчество. Интересно, что в древнейших каменных церквях Ирландии и Шотландии, большей частью состоящих из одного нерасчлененного помещения, встречаются еще доисторические формы; так, например, окна церкви св. Кэмина (рис. 80) увенчаны двумя поставленными под углом каменными плитами; равным образом, дверные арки иногда просто выдолблены или же образованы посредством выпуска налегающих одна на другую плит. Переход к настоящей арке виден в таких постройках, какова, например, церковь Монашеского Острова близ Киллэло и церковь св. Колумбы в Келсе, относимые к началу X столетия. Особенно характерны для ирландской и шотландской церковной архитектуры X и XI столетий стройные, вверх заостренные круглые башни, стоящие обычно на некотором расстоянии от самих церквей. Подобные башни мы встречали раньше в Равенне. Древнейшему архитектурному стилю принадлежат башни в Лёске в Кондалькине; арки в воротах башен в Милике и Монастербойсе вырублены из трех—пяти камней; немногим более развитые формы представляют башни в Девенише и Киллэло. В церкви св. Кевина в Глендэло башня высится над крышей, а при древней церкви в Дирнесе две круглые башни стоят уже по краям западного фасада. В Англии, где римская базиличная схема, укоренившаяся в древнехристианское время, удержалась и в рассматриваемую нами эпоху, архитектура англосакских церквей представляет другие особенности. Так, например, стены четырехугольной башни древней церкви графа Бартона близ Нортхемптона живо напоминают деревянную клетчатую постройку (фахверк), а колонки сложных окон (рис. 81), в особенности верхнего яруса, по Реберу, подражают своей округлостью, перетяжками и выпуклостями точеным из дерева.

Переход от каменного зодчества к *каменной пластике* составляют *придорожные кресты*, принадлежащие к числу наиболее самобытных памятников ранне-средневекового христианского искусства Ирландии, Шотландии и Англии. У самых характерных из кельтских этих памятников углы между ветвями креста закруглены, средний кружок, служащий соединением между ветвями, гладкий; при дальнейшем развитии форм этих крестов в них появляются «окна», то есть отверстия между средним кружком и углами, сам кружок становится меньше, и вся форма креста делается стройнее.

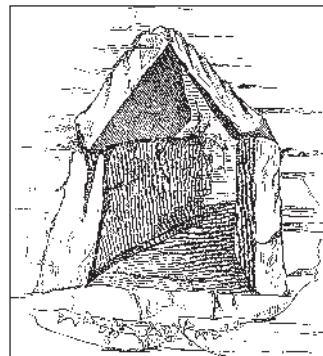
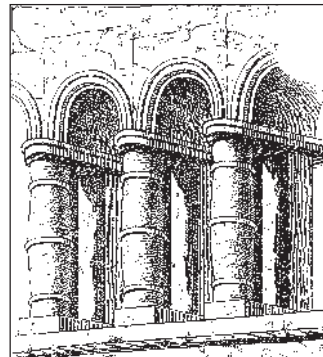


Рис. 80.
Окно в церкви
св. Кэмина
в Ирландии.
По Сток

Рис. 81.
Колонки
сложных
окон на башне
церкви графа
Бартона близ
Нортхемптона.
По фон
Реберу



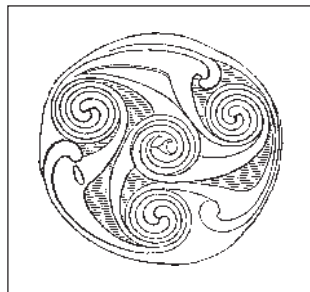


Рис. 82.
Трубчато-
спиральный
ирландский
орнамент.
По Стокс

Орнаменты, покрывающие поверхности и края ирландских и англосакских крестов и надгробных камней, отличаются необыкновенным богатством. Мы встречаем здесь всю ирландскую и всю англосакскую орнаментику, охарактеризованную нами, в их общности и различиях, в первом томе (см. т. 1, рис. 546): геометрические элементы, орнаменты в виде букв *T* и *Z*, украшения диагональной, треугольной, кубовидной и ступенчатой форм, разные варианты спирали, в особенности незамкнутую спираль, или трубчато-спиральный орнамент (рис. 82), и,

наконец, неизменную плетенку с узкими петлями. К этим мотивам лишь мало-помалу примешиваются фигуры животных, не играющие в каменной орнаментике той роли, как в металлических изделиях и миниатюрах. Зато немаловажную роль играют рельефные изображения священных лиц и событий. Эти рельефы, еще недостаточно изученные в отношении форм, воспроизводят, с некоторыми вариациями, древнехристианские художественные циклы римских саркофагов с прибавкой сюжетов, придуманных в более позднее время. Распятие редко отсутствует, появляется изображение Христа во славе. Затем следуют фигуры святых и сцены из их жития. Отдельные формы — детски примитивны, но и в них видны зачатки художественного понимания, а благодаря строго последовательному заполнению пространства в большинстве случаев достигается прекрасный общий эффект.

Надписи на ирландских крестах рассматриваемого рода указывают, самое раннее, на X столетие. Но некоторые англосакские кресты, как полагают, значительно древнее. Самый древний из них, украшенный плетенкой и грубыми изображениями евангелистов Коллингэмский крест (в Йоркшире), воздвигнут, как это доказано, в 651 г.; VII столетию обычно приписывают чаще других упоминаемый красивый Рутуэльский крест в Шотландии (рис. 83); но, как доказала Мэри Стокс, он едва ли древнее ирландских крестов. Кроме изящных арабесок, среди которых обращает на себя внимание мотив вьющегося стебля с большими птицами и маленькими листьями, и сцен из Нового Завета и житий святых (отшельники Антоний и Павел в пустыне), с сильно вытянутыми фигурами, на этом памятнике вырезан еще гимн Кресту первого англосакского христианского поэта Кедмона (около 680 г.). К VIII столетию Клемен относил англосакские кресты в Ольнмоусе, Гакнесе и Торнгилле, а к IX в. и к первой половине X в. — неуклюжий крест в древней капелле в Ольдбаре и красивый крест в Кэрю в Пемброкшире. Наивысшего своего развития это искусство достигает в X столетии, и

на ирландской почве. Заслуживают быть упомянутыми в особенности кресты в Клонмакнойсе, Монестербойсе и Дурро. На всех этих крестах имеется изображение Распятия. На подножии креста, 904 г., в Клонмакнойсе представлен король Фланн, с длинной бородой, а на кресте в Монестербойсе, 924 г., — Миридэч, аббат местного монастыря. Рельеф этих крестов довольно высокий, фигуры нескладны и угловаты, но исполнены тщательно и не совсем безжизненны.

Все богатство ирландской орнаментики выказывается в *металлических художественно-ремесленных изделиях*. От внимательного наблюдателя не ускользнет некоторое развитие роскошных форм ленточных и линейных извивов. Мотив «трубы», с его двойными спиральными линиями, которые, расходясь, образуют род раструба, исчезает вскоре после 1000 г. Растительные мотивы и после этого времени не встречаются на ирландских металлических изделиях. Животный орнамент становится разнообразнее только после 1000 г. Древнеирландские железные колокола, сохранившиеся в значительном количестве, собственно говоря, не входят в круг истории искусства, но для нас интересны роскошно орнаментированные футляры, служившие хранилищами этих колоколов начиная с XI столетия, в котором они уже приобрели значение реликвий. Футляр колокола св. Патрика, в коллекции Ирландской академии в Дублине, несмотря

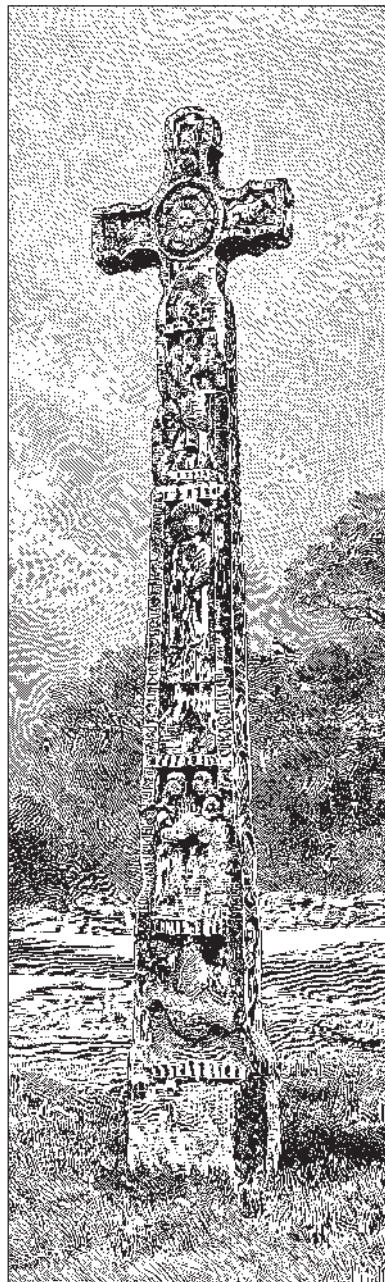


Рис. 83.
Рутуэльский
придорожный
крест
в Шотландии.
С фотографии

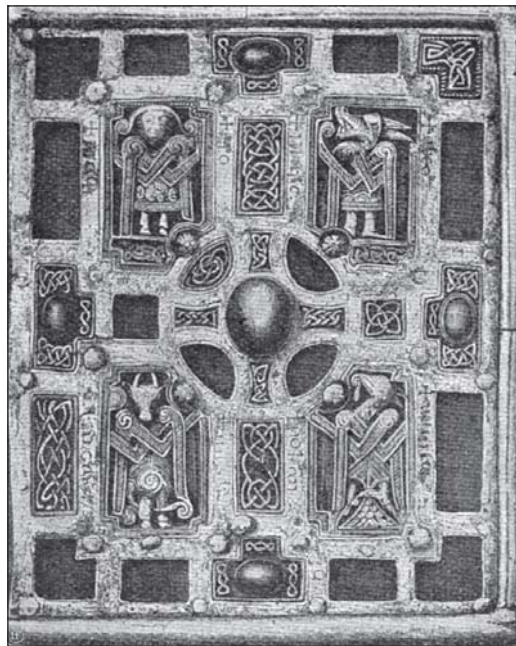


Рис. 84.
Крышка
ирландского
металлическо-
го ларца.
По Стокс

на свою древнюю по виду орнаментацию, сделан только около 1091 г. Точно так же и дорогие старинные книги, вместо того чтобы получать роскошные переплеты, были хранимы в роскошных ларцах. На крышке изготовленного между 1001 и 1025 гг. ларца Девенишского Евангелия, в той же коллекции, изображены (рис. 84) евангелисты: троим из них даны головы символических животных; их ноги лишь отдаленно напоминают человеческие, а руки заменены лентами. VIII столетию принадлежат знаменитая, блестящая золотом, серебром, медью, бронзой и латунью чаша из Ардэ и великолепная круглая пряжка светлой бронзы из Тэра-Бруч, обе в музее Ирландской академии. В массе орнаментальных мотивов, покрывающих эти произведения, главную роль играет еще мотив трубы. Роскошь позднеирландской орнаментики выказывается в высшей степени на некоторых епископских посохах. Самый великолепный из них — посох епископа Клонмакнойса, в музее Ирландской академии. Изготовленный едва ли раньше XI в., этот посох украшен кроме очень сложного ленточного орнамента человеческими и звериными головами, а его загнутая рукоятка усажена фигурками животных, кусающих друг друга за задние части тела; к этим мотивам примешивается обрывок греческого меандра; среди животных появляется крылатый дракон.

Особенно затейлива и разнообразна орнаментация ирландских миниатюр, с которыми знакомят нас капитальные сочинения Вествуда и графа де Бастара и исследования Джильберта, Миддлтона, Мэри Стокс и Софуса Мюллера. Возможно, как указывал Миддлтон, что ирландская орнаментика была изобретена собственно для металлических изделий и только впоследствии перенесена с них в каллиграфические работы монастырских келий; во всяком случае, орнаментация миниатюр выгодно отличается от орнаментации металлических изделий большей свободой техники и богатством красок, достигающим, наконец, полноты спектра.

Начальные буквы в ирландских рукописях очень развиты и украшены орнаментами. Животные мотивы соединены в них с мотивами ленточного плетения. Четвероногие вытянуты в ленту; на их длинные, лентообразные шеи насажены птичьи головы. Человеческие фигуры совершенно искажены. Священные лица, даже там, где они являются главными изображениями и занимают центральное место, трактованы плоско и схематично. Их бороды и волосы превращены в ленты с закрученными концами, члены зачастую вовсе пропадают. Как в первобытном искусстве, фигура ставится или совершенно *en face*, или совершенно в профиль. Черты лиц обозначаются геометрическими линиями, одежды — опять-таки лентами. Но бесконечное терпение и любовь, с какими написаны эти миниатюры, и замечательная чистота и тщательность их работы свидетельствуют о настоящем художественном воодушевлении их исполнителей.

С VII по X столетие происходит переход орнаментальных мотивов от большой простоты ко все более и более запутанным сплетениям и одновременно увеличение количества употребляемых для них красок: к прежним желтой, красной, зеленой и черной мало-помалу присоединяются синяя, пурпуровая и фиолетовая краски. Золото в древнеирландской живописи миниатюр совершенно отсутствует. С течением времени простые стилизованные листья начинают приближаться к формам романского характера, подражающим аканфу; к четвероногим и птицам присоединяются змеи и, под конец, крылатые драконы. Грациозный мотив спирали в виде трубы и в миниатюре не переживает начала XI в. С середины этого века начинается заметный упадок.

Во главе развития ирландской орнаментации рукописей должно быть, по нашему мнению, поставлено хранящееся в Коллегии св. Троицы в Дублине Евангелие, происходящее из Дурро (Book of Durrow). Его относят ко времени св. Колумбы (ум. в 598 г.), но по своему стилю оно едва ли древнее 650 г. Орнаментировано оно еще сравнительно просто и ясно (рис. 85). Перед Евангелием от Матфея находится довольно вычурное изображение ангела в виде бородатого мужчины. Символические животные остальных трех евангелистов покрыты геометрическими узорами.

Самое значительное и роскошное из ирландских Евангелий Book of Kells хранится также в Дублинской коллегии Святой Троицы. Время его написания

Рис. 85.
Орнаментированная
страница
из Book of
Durrow.
По Стокс





Рис. 86.
Инициал *L*
из *Book of Durrow*.
По Стокс

Рис. 87.
Мадонна.
Одна из
миниатюр *Book of Kells*. По
Шпрингеру



определяли различно: большинство исследователей относило это Евангелие к VII столетию, а некоторые даже к VI в., а еще Джилберт допускал, что оно принадлежит X столетию; Софус Мюллер, на основании запутанности форм и богатства красок его орнаментации, отодвинул эту дату до 900 г. Но оно едва ли моложе Евангелия Кётберта, которое, как доказано, написано в начале VIII столетия (см. рис. 88). Человеческие головы и целые фигуры вплетены здесь в разных местах в ленточные извивы прописных букв (рис. 86). В середине отдельных листов помещены изображения евангелистов, затем Богородицы с Младенцем на лоне (рис. 87)

и некоторые евангельские сцены, например пленение Христа в Гефсиманском саду. Насколько орнаментация этого Евангелия полна своеобразной прелести, настолько же отталкивающее, антихудожественное впечатление производят его фигурные композиции, исполненные в каллиграфическом стиле.

Кроме Коллегии Святой Троицы в Дублине и Британского музея в Лондоне ирландские рукописи одного стиля с вышеупомянутыми и более поздние находятся еще во многих собраниях Великобритании и континента. Рукописи Санкт-Галленского монастыря, как можно полагать, изготовлены отчасти ирландскими монахами, которых привел с собой св. Галл.

Переход к англосакским иллюстрированным рукописям представляет собой часто цитируемое Евангелие Кётберта (иначе — Дергёмское Евангелие), хранящееся в Британском музее. Еще св. Колумба основал на Ионе, кельтском острове у западного берега Шотландии, монастырь, сделавшийся одним из главных центров ирландской миниатюрной живописи. К числу художественных колоний Ионы принадлежал Линдисфарн, близ Дергёма, в Нортумберленде. Здесь, на английской почве, возникла школа миниатюристов; здесь-то между 698 и 726 гг. было написано англосаксом Идфритом и иллюминировано другим англосаксом, Этельуольдом, Евангелие св. Кётберта. Орнаментация этой рукописи вполне ирландская, ново только употребление золотой и серебряной шрафировки. Но сидячие фигуры евангелистов (рис. 88) по своим формам и манере письма уже очень далеки от каллиграфического стиля ирландских изображений. В них отражается непосредственное влияние Рима, связь с которым меровингского времени не подлежит сомнению (см. рис. 38). Тому же стилю при-

надлежит великолепное кельто-англосакское Евангелие, Российская Национальная библиотека в Санкт-Петербурге.

При короле Альфреде (871—901) Нортумберленд подпал под франкское влияние. Возникла чисто англосакская школа миниатюрной живописи. По заказу епископа Винчестерского Этельуольда был написан великолепный, украшенный 30 миниатюрами величинной с лист «Сборник церковных благословений» (Бенедикционал, 964 г.), принадлежавший герцогу Девонширскому. Поля этой рукописи заполнены каролингским листовым орнаментом, а миниатюры, сюжеты которых по большей части взяты из земной жизни Спасителя, исполнены в немецком живописном стиле оттоновского времени.

Таким образом, в XI и XII столетиях и в Англии была подготовлена почва для дальнейших успехов искусства. Как ирландско-англосакское искусство влияло на языческий скандинавский Север, указано в первом томе, и мы уже видели, что ирландско-скандинавское искусство, тотчас же после обращения короля Гаральда в христианство, стало примешивать к ленточным и животным сплетениям некоторые христианские мотивы. На руническом камне из Йеллинге, поставленном Гаральдом в память его родителей, изображен Христос в позе распятого (т. 1, рис. 541, с), поддерживаемый переплетающимися лентами. Таким образом, одно из последних произведений языческого искусства скандинавского Севера сделалось одним из первых произведений его христианского искусства.



Рис. 88.
Евангелист
Иоанн. Одна
из миниатюр
в Евангелии
Кётберта.
По Проперту

3. Искусство каролингской и оттоновской эпох на востоке и западе от Рейна (750—1050 гг.)

Архитектура

Из всех государств, основанных в Европе германцами в эпоху великого переселения народов, государство франков оказалось самым сильным и сыграло наиболее важную роль как в осуществлении культурных и политических задач того времени, так и в развитии изобразительных искусств, которое вело к новым художественным формам,

соответствовавшим новому содержанию. Франкское государство, занимавшее вначале запад современной Германии и северо-восток Франции и постепенно охватившее всю Францию и значительную часть Северной и Южной Германии, уже в меровингское время господствовало над всей областью распространения римского провинциального искусства; в Галлии это искусство — вероятно, под непосредственным восточно-христианским влиянием, проникавшим частью через Равенну, частью, как полагал Стриговский, через Марсель,— уже в меровингское время сделалось искусством древнехристианским, но со своеобразным отпечатком (см. выше, кн. 1); наследием *этого* меровингского искусства франкское государство жило еще и в каролингскую эпоху. Каролингское, как и оттоновское, искусство было далеко от того, чтобы сознательно созидать на новом, германском основании; напротив того, искусство этих эпох, в сущности консервативное, стремилось продолжать традиции христианской древности. Отсюда родилось в науке представление о «каролингском ренессансе», который на самом деле был, в противоположность оттоновскому, скорее пережитком старого, чем «возрождением». Те специфические германские элементы, которые содержатся в каролингском искусстве наряду с элементами эллинистическими и восточными, восприняты им скорее бессознательно; но эти элементы, несомненно существующие, вели к плодотворным новообразованиям. Тогда как светское, придворное искусство держалось больше старины, религиозное искусство, возделывавшееся главным образом в бенедиктинских монастырях, но пользовавшееся также поддержкой и покровительством парижского и ахенского дворов, во многих случаях шло собственными путями и выработало, особенно в зодчестве, соответственно практическим и идейным потребностям ряд нововведений, предварявших романский стиль последующей эпохи. Хотя такой знаток средневековой архитектуры, как Дегио, на основании планов многих церквей каролингской эпохи называл каролингское искусство уже романским, мы считаем, однако, более удобным рассматривать и каролингское, и оттоновское искусство, ввиду ясно выраженного в них тяготения к древности, как особый, дороманский отдел истории искусства. В каролингский период в центре художественного движения стоял Карл Великий, окруженный своими сподвижниками, среди которых особенно выделялись деятельностью на пользу искусства Алкуин и Эйнгард. В оттоновское время в художественной жизни Германии роль покровителей искусства играли великие саксонские императоры, два Генриха и три Оттона; но истинными ревнителями художественного развития были

в ту пору высшие церковные сановники, например, архиепископ Трирский Эгберт, епископ Констанцкий Гебгард II, епископ Хильдесхаймский Бернвард, рейхенауский аббат Витигово и др.; также и на западе франкского государства и в Бургундии церковное зодчество находило немалую поддержку в лице прелатов и монахов. Ключни, где аббат Ордон, реформировав бенедиктинский орден, основал в 930 г. ключнийскую конгрегацию, уже тогда стало одним из центров духовного и художественного движения, получившего в последующую эпоху мировое значение.

При Меровингах средоточием франкской художественной жизни была Северо-Восточная Франция с ее столицей Парижем. И при Каролингах, как доказано в особенности Гуго Графом, западнофранкское церковное зодчество стояло во главе направления, искавшего новых путей; но когда к концу VIII столетия Карл Великий перенес свою резиденцию из Парижа в Ахен, немецкая часть франкского государства начала выступать на передний план и в художественном отношении; вместе с тем преобладание дворцового искусства вызвало здесь усиление консервативного, как мы его назвали, направления, которое постепенно уступало место новым течениям.

Зодчеством каролингско-оттоновской эпохи занималось много первоклассных французских и немецких ученых, опиравшихся в своих исследованиях частью на литературные источники, частью на остатки старинных зданий и на новейшие раскопки. Интересны капитальные труды Виолле-ле-Дюка, Ластейри, Шназе, фон Ребера, Эссенвейна, Б. Рилия, фон Дегио и фон Бецольда, Боррманна и Нейвирта, а из монографий — преимущественно сочинения Георга Шефера, Адама Гольцингера, фон Дегио, Графа, Фр.-Як. Шмидта, Шлейнига и Эффмана.

То новое, что выработала франкская церковная архитектура, сводится главным образом к изменениям в плане базилики. Прежде всего через удлинение продольного корпуса за пределы трансепта план базилики (см. выше, кн. 1, II, 1) из имеющего вид *T* превратился в настоящий латинский крест; церкви именно этого плана мы будем иметь в виду, говоря о крестообразных базиликах. Затем в тех церквах, в которых было две могилы святых патронов, по примеру некоторых древнехристианских храмов *Востока* (см. рис. 13), против восточного хора нередко устраивался *западный* хор одинаковой с ним формы; в результате пропал раннехристианский западный фасад с его притворами и главные входы перемещались на западные концы боковых нефов, или на продольные стороны. Церкви этого рода мы называем церквами с двойным хором. Дальнейший шаг состоял в том,

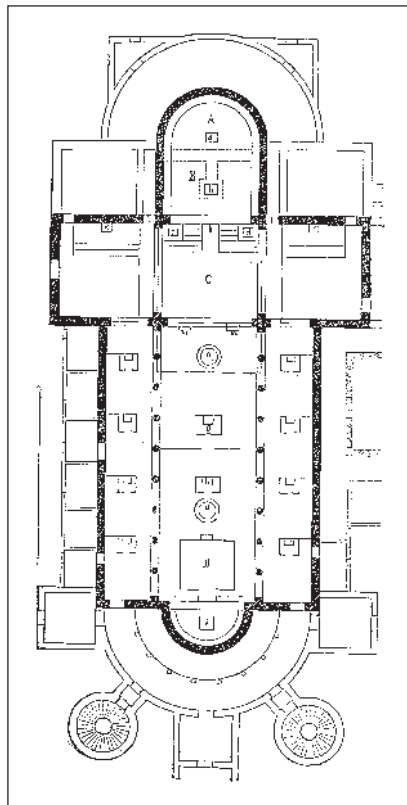


Рис. 89.
План Санкт-Галленского аббатства. По Дегио и Бецольду

что к восточному трансепту прибавился второй, западный, — и форма креста, строго говоря, была нарушена. Устройство под хором крипты вместо могилы мученика сделалось теперь общим правилом; колокольни, помещавшиеся часто над средокрестием (пересечением продольного корпуса с трансептом), вместе с присоединившимися к ним вскоре боковыми башнями стали постепенно органическими частями церкви. В интерьере колонны постепенно заменялись столбами вполне или отчасти; в последнем случае колонны и столбы чередовались в ритмической последовательности. Нефы в эту эпоху еще не перекрывались сводами.

Некоторые из перечисленных особенностей, как известно, появились еще в западнофранкских церквях меровингского времени; но в полном своем развитии, хотя и не повсюду одновременно, они встречаются впервые в *каролингской архитектуре*, с которой мы знакомы почти исключительно по литературным источникам, собранным Юлиусом фон Шлоссером. Сюда относятся, например, церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа, оконченная перестройкой в 775 г. Карлом Великим, и знаменитая церковь св. Рихария в монастыре Centula (теперь Сен-Рикье) близ Амь-

ена, постройка которой началась в 793 г. Эти церкви имели в плане крестообразный вид и уже вполне развитый двойной хор. Каролингская церковь, построенная в IX столетии на месте базилики св. Мартина в Туре, предвзяла романский стиль иными архитектурными особенностями: согласно исследованиям де Ластейри, в ней уже имелся хоровой обход с «венцом капелл» и, кроме трех восточных башен, еще две башни по бокам западного фасада.

На немецкой почве, в новом стиле, вероятно, прежде всего была построена церковь знаменитого бенедиктинского монастыря в Санкт-Галлене. В местной библиотеке сохранился план церкви (рис. 89) и монастырских зданий приблизительно 820 г.; здесь мы имеем перед собой образец каролингской колонной базилики с трансептом и двумя хорами, в которой выказалось большинство вышеуказанных особенностей. Подобный план сложился скорее на западе, чем на рейн-

ско-гессенском севере; это подтвердили результаты исследований, из которых явствует, что немецко-франкским церквям каролингской эпохи была еще неизвестна настоящая крестообразная форма.

Отчасти сохранились две небольшие базилики, основанные Эйнгардом, историографом Карла Великого, не чуждым искусству: в Штейнбахе, близ Михельштадта, 827 г., и в Зелигенштадте, 828 г. На них походила базилика св. Михаила на Святой Горе, близ Гейдельберга, заложенная в 883 г. Все эти церкви, по-видимому, имели план в виде *T*, атрий, подобный имевшемуся при древнехристианских базиликах, и столбы вместо колонн. Из колонных базилик к храмам того же рода относится сохранившаяся в существенных своих частях церковь св. Юстина (рис. 90) в Гехсте-на-Майне, сооруженная около 840 г.; возможно, что и перестроенная в 844 г. церковь Корвейского монастыря на Везере, филиальной обители знаменитого западнофранкского монастыря Корби, была также колонной базиликой; на это указывают четыре коринфские колонны сооруженной около 1000 г. западной части здания — колонны, которые, как доказано Нордгоффом, единственные остатки каролингской церкви. Еще древнее церковь в Лорше (Гессене) на Бергштрассе, освященная в 774 г. в присутствии Карла Великого. Сохранились от нее только ворота нартекса, быть может даже воздвигнутые несколько позже (рис. 91); но это небольшое изящное сооружение дает нам — именно потому, что оно сохранилось, — более ясное понятие о формах каролингской архитектуры, чем



Рис. 90.
Капитель колонны из церкви св. Юстина. С фотографии Нэба

Рис. 91.
Ворота нартекса монастырской церкви в Лорше. С фотографии Нэба





Рис. 92.
Композитная
капитель
Лоршского
нартекса.
С фотографии
Нэба

все исторические свидетельства. Три низкие арки этих ворот фланкированы четырьмя гладкими полуколоннами с римскими композитными капителями (рис. 92). Невысокая стена над пролетами, с тремя сверху полукруглыми окнами, расчленена десятью варварскими, смахивающими на каннелированные ионические пилястрами, соединенными одна с другой вместо арок треугольными перемычками. Карниз над композитными капителями полуколонн украшен рядом низких и широких стоячих листьев аканфа. Мало заметный венчающий карниз лежит на зубчатых консолях. Вся поверхность стены покрыта узором наподобие ковра, составленным из белых и красных камней, как мы это видели в более ранних мерovingских постройках. В архитектуре этих ворот перемешаны римско-эллинистические, восточные и франкские элементы, но зачатки романского стиля почти совсем отсутствуют. Лоршские ворота — еще вполне древнехристианское сооружение. Однако строивший их франкский зодчий несколько погрешил в пропорциях, а в облицовке стен и зигзагах над пилястрами сообразовался с национальным вкусом, который мог быть и независим от дальневосточных влияний. Саму церковь, уже давно разрушенную, мы должны представлять себе как трехнефную базилику с плоским покрытием, без транспта. В пользу такой реконструкции свидетельствует первоначальный план церкви Спасителя в Вердене-на-Руре, основанной еще в 799 г. св. Людгером, но оконченной только в 875 г. Исследованиями Эффмана установлено, что она была также трехнефной базиликой с плоским покрытием и без поперечного нефа. По-видимому, это была древнейшая из немецких церквей, где в среднем нефе колонны чередовались со столбами.

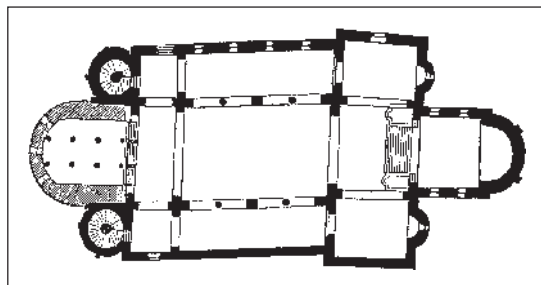
О форме прочих важнейших немецких базилик каролингского времени мы знаем исключительно по литературным источникам. Старая бенедиктинская церковь в Фульде (792—819), усыпальница св. Бонифация, представляла в плане колонную базилику с двойным хором и двумя криптами; два хора имела также построенная в 831—850 гг. церковь Герсфельдского аббатства. Равным образом постройка, легшая в основание Кёльнского собора, в первой половине IX столетия имела, по-видимому, восточный и западный хоры. Но и относительно этих восточнофранкских церквей каролингской эпохи не доказано, чтобы они имели крестообразную форму.

В *оттоновское время* на почве Германской империи, где до той поры в большинстве местностей была в ходу исключительно скромная деревянная архитектура, получили повсюду преобладание камен-

ные церковные постройки, и хотя дошедшие до нас большие епископальные базилики X и первых десятилетий XI столетия по большей части были перестроены в эпоху зрелого средневековья, однако их первоначальные очертания выступают из-под более поздних наслоений явственнее, чем в каролингских базиликах. Здесь уже довольно часто встречаются настоящие крестообразные церкви, с развитым хором и трансептом. Два хора можно различить, например, в заложенной в 960 г. церкви в Гернроде, в Гарце (рис. 93), в снабженном одним, и притом западным, трансептом, Аугсбургском соборе, основанном в 994 г., в церкви св. Георгия в Оберцелле, на острове Рейхенау (на Боденском озере), заложенной в 1000 г., в Майнцском соборе (1009—1036), где также всего один западный трансепт, и в Вормсском соборе (996—1018), имеющем один восточный трансепт; два хора и вместе с тем две крипты имеются в основанном в 1004 г. Бамбергском соборе и в отстроенной около 1052 г. церкви св. Эммерана в Регенсбурге, два трансепта — в церкви св. Пантелеона в Кёльне, 980 г., два трансепта и два хора — в соборе Миттельцелля на острове Рейхенау (988—997) и в великолепной церкви св. Михаила (Михаэльскирхе) в Хильдесхайме (1001—1033; рис. 94 и 188), сооруженной высокоталантливым епископом Бернвардом. Устройство двух хоров вместо одного понятно, собственно, только в монастырях, но не в приходских церквях, которые требовали, чтобы главный вход находился против алтаря и чтобы таким образом облегчался доступ в храм сразу большому числу верующих. Когда в Германии с середины XI столетия начала развиваться городская жизнь и вместе с тем делалась интенсивнее и церковно-приходская, церкви с двумя хорами снова стали выходить из употребления.

Надо сказать, что и в оттоновскую эпоху базилики еще не имели крестовых сводов, если не считать нескольких случаев, на которые указывал Дегио и в которых такими сводами были перекрыты боковые нефы. Только над криптой обычно устраивался сводчатый потолок; такой криптообразный характер имеет нижний этаж двухэтажного западного хора церкви Корвейского аббатства (около 1000 г.), считающийся самым древним сводчатым церковным помещением в Германии; а так как крипты были помещениями с нефами одинаковой высоты, то древнейшая

Рис. 93.
План церкви
в Гернроде,
в Гарце.
По Дегио и
Бецольду



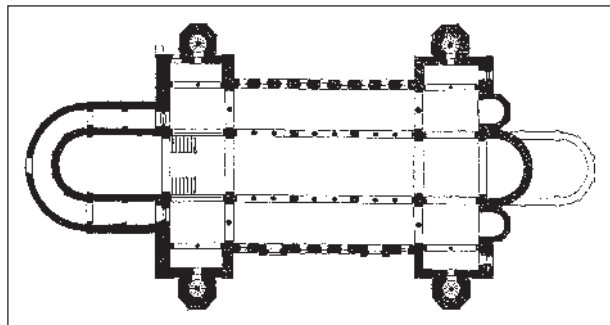
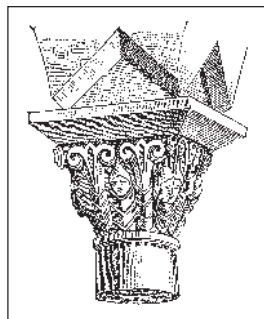


Рис. 94.
План церкви
св. Михаила в
Хильдесхайме.
По Дегио и
Бецольду

Рис. 95.
Капитель
колонны
из церкви
в Гернроде.
По Доме



перекрытая крестовыми (куполообразными) сводами церковь Германии, капелла св. Варфоломея в Падерборне (1017), должна быть признана не базиликой, а церковью зальной системы (Hallenkirche). Типичные немецкие базилики оттоновского времени с чередующимися подпорами, каковы, например, из упомянутых выше изящная церковь с эмпорами в Гернроде, в которой столбы правильно чередуются с колоннами, и монументальная церковь св. Михаила в Хильдесхайме, где между каждыми двумя столбами стоит по две колонны, имели совершенно плоский деревянный потолок; даже современные им северофранцузские церкви, например известная как «basse oeuvrе» старая массивная базилика со столбами в Бове (987—998) и церковь св. Ремигия в Реймсе (1005—1049), имеют, по крайней мере, над средним нефом или плоский потолок, или совершенно открытые кровельные стропила. В церкви св. Ремигия поперечными коробовыми сводами перекрыты нижние боковые нефы, отделенные от среднего нефа столбами, но не эмпоры, в которых столбы красиво чередуются с колоннами. В Клюнийском аббатстве освященная в 981 г. церковь аббата Майола представляла собой также колонную базилику с плоским покрытием. На юге Франции, где отдельные формы в эту эпоху были еще совершенно античные или умышленно подражали античным, своды, правда, встречаются, но в таком виде, который не имел никакого влияния на развитие собственно романского стиля. Средний неф перекрывался коробовым сводом, боковые нефы — полукобовыми сводами, передававшими дальше боковой распор стен среднего нефа. Такие примеры в X столетии мы встречаем в церкви монастыря Сен-Гилем дю Дезер в Нижнем Лангедоке и в старом соборе в Вэзоне. В церкви св. Филиберта в Турню, в Бургундии, покоящейся на массивных круглых столбах, средний неф перекрыт поперечными коробовыми сводами. Но и эти постройки могут считаться скорее церквами зальной системы, чем базиликалами.

В Провансе и Аквитании встречаются как особые формы однефные церкви с коробовыми сводами, напоминающие собой аналогичные североиспанские постройки (см. выше,

кн. 2, II, 1). Но и для этого рода церквей годы их сооружения только с последней трети XI в. становятся известны с достоверностью.

Впрочем, и в немецком зодчестве в течение всего этого периода отдельные архитектурные формы в существенных своих чертах представляются еще дороманскими. Капители колонн по большей части напоминают коринфские, реже — ионические; аттические базы еще не имеют грифов (угловых листиков). Антаблемент над относящимися приблизительно к 844 г. колоннами в западной части церкви Корвейского монастыря — совершенно античный, с дентикулами и шнуром перлов. Колонны упомянутой выше хорошо сохранившейся церкви в Гернроде, оттоновского времени, увенчаны чашевидными капителями, которые усажены завивающимися вверху растительными стеблями и человеческими головами (рис. 95); одна из круглых башен этой церкви украшена снаружи пилястрами, которые, как в Лорше, соединены между собой не арками, а треугольными фронтонами. Капитель с перевернутым эхином, по терминологии Дегио — «грибовидная» капитель, встречающаяся в западной части крипты (997—1021) замковой церкви, в крипте церкви Виперта в Кведлинбурге (рис. 96), в Эссенском соборе и монастырской церкви в Вердене-на-Руре, является скорее искажением, чем преобразованием известных нам форм. Надставки, похожие на имноты, заимствованные, несомненно, из Равенны, мы находим на капителях колонн в ингельхеймском дворце Карла Великого и в базилике св. Юстина в Гехсте (см. рис. 90). Романские, закругленные внизу кубовидные капители встречаются в Германии лишь изредка и, по исследованиям Дегио, прежде всего в западной части Эссенского собора, затем, в очень простой форме, но с античным шнуром перлов и дентикулами, на двух взятых из старого храма колоннах церкви св. Михаила в Хильдесхайме (см. рис. 95—97), аттические базы которых еще не имеют грифов.

Совершенно иная картина северного раннесредневекового зодчества развернется перед нашими глазами, если мы взглянем начиная с VIII столетия на *главные постройки каролингской империи*. В них с полной ясностью обнаруживается связь всей каролингско-оттоновской архитектуры с древним миром.

Главный памятник кипучей строительной деятельности Карла Великого — построенный Эйнгардом в 796—804 г. Ахенский собор, дворцовая церковь императора, предназначавшаяся быть его усыпальницей. Мы видели, что еще в раннехристианское время усыпальницы обычно сооружались по центральному

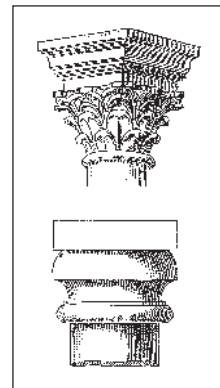
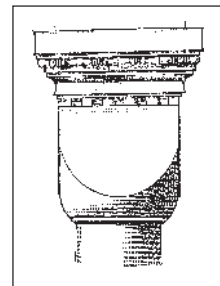


Рис. 96.
Капители
из замковой
церкви и
церкви
Виперта в
Кведлинбурге.
По Доме

Рис. 97.
Капитель
одной из самых
древних
(Бернвардов-
ских) колонн
церкви
св. Михаила в
Хильдесхайме.
По Доме



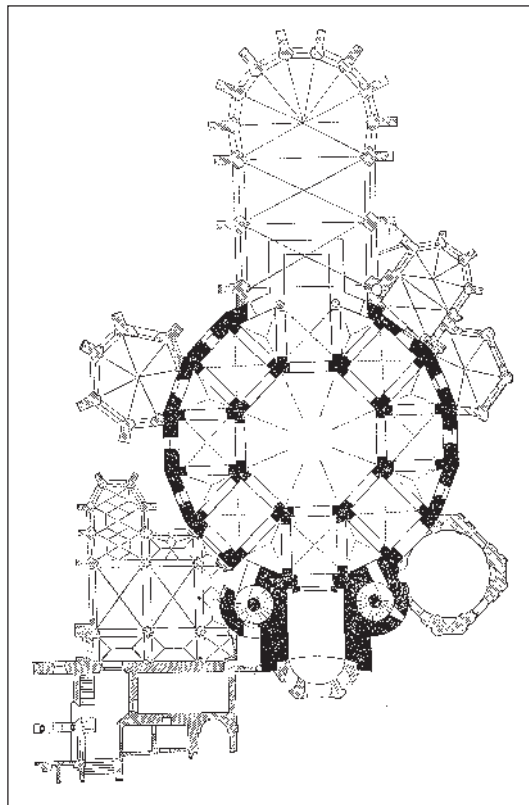


Рис. 98.
План Ахенского собора.
По Дегио и
Бецольду

гольным обходом (рис. 98); из-за этого в плане обхода получились попеременно четырехугольники, перекрытые крестовыми сводами, и треугольники, перекрытые трехпарусными сводами. Второй этаж высоко поднимается над эмпорами; его восемь арок на столбах, открывающиеся в восьмиугольное среднее пространство, вдвое выше арок нижнего этажа. Над восьмигранным барабаном высятся восьмигранный купол, без пандантивов. Все карнизы — крайне простого профиля. Главное украшение интерьера собора составляла роскошная мозаика, не сохранившаяся до нашего времени; однако в соборе не было недостатка и в архитектурных декоративных элементах. Так, здесь были поставлены великолепные колонны, выписанные Карлом Великим из Рима и Равенны (рис. 99). Каждая из восьми высоких арок, которыми верхний этаж открывается в среднее пространство, разделена поперечной балкой пополам; каждая половина украшена вышеупомянуты-

плану. Ахенский собор в своих основных формах считается подражанием равеннской церкви св. Виталия. Основные размеры обеих церквей приблизительно одинаковы; как в той, так и в другой восемь средних столбов поддерживают арки, на которых покоится увенчанный куполом барабан с восемью арочными окнами. Однако, по мнению Стриговского, эта *основная* архитектурная идея, давно нашедшая себе выражение в искусстве дохристианского и древнехристианского Востока, могла еще раньше сооружения Ахенского собора приобрести право гражданства в империи Карла Великого. Ахенские зодчие благодаря своей деятельной практике могли самостоятельно дойти до той трезвости, до той последовательности и широты художественного замысла, которые поражают нас в этом храме. Во всяком случае, отдельные архитектурные мотивы Ахенского собора не имеют ничего общего с церковью св. Виталия. Средний восьмиугольник был в нижнем невысоком этаже окружен шестнадцатиу-



Рис. 99.
Интерьер
Ахенского
собора.
С фотогра-
фии Штен-
геля

ми колоннами, из которых нижние соединены между собой и со стенами заключающей их в себе арки небольшими полуциркульными арками, а верхние, по образцу окон в константинопольской св. Софии, упираются прямо в изгиб главных арок. Балюстрадой верхней галереи со стороны среднего пространства служат стильные бронзовые решетки; их узоры, состоящие из красиво переплетающихся столбиков и перекладин, обрамлены пилястрами в античном роде и рядами

аканфовых листьев и усажены розетками. Эти решетки, как и простые, массивные бронзовые двери, украшенные только львиными головами, вылиты в самом Ахене.

Это величественное здание возбуждало общее удивление и послужило образцом для многих позднейших церквей. Капелла Нимвегенского замка дошла до нас, не сохранив своего первоначального плана; церковь св. Иоанна в Люттихе (978 г.) перестроена в стиле барокко; не сохранились также шестиугольные церкви в Вимпфене и Меце (Фр.-Як. Шмидт называл их шестиугольными базиликами) вследствие того, что они были окружены более низким двенадцатиугольным обходом, равно как и десятиугольная крестильня Вормсского собора; но прекрасно сохранился трехсторонний западный хор Эссенского собора (между 947 и 1000 гг.), внутри которого повторяются три стороны ахенского восьмиугольника с капителями колонн коринфского характера. Поразительно верную копию Ахенского собора представляет собой интерьер — снаружи, правда, не шестнадцатигранной, а только восьмигранной — церкви в Оттмарсхейме, в Эльзасе, построенной между 1000 и 1050 гг. Но капители колонн здесь уже не коринфские, а кубовидные, романские. Впрочем, нельзя утверждать, что все эти постройки были непременно подражаниями Ахенской придворной церкви; они могли и прямо восходить к тем образцам, что и эта последняя. Совершенно независимо от нее была построена заложенная в 806 г. и, к сожалению, разрушенная в 1463 г. церковь в Жерминьи-де-Пре (в департаменте Луары). Своим планом, состоявшим из девяти квадратов, с возвышенным средним квадратом, она напоминала византийскую церковь в Россано, в Нижней Италии (см. выше, кн. 2, II, 1). Ее подковообразные арки и полукруглые ниши на каждой стороне Стриговский сопоставлял с соответственными элементами армянской архитектуры (см. кн. 1, II, 1). Наконец, часто упоминаемая историками искусства хорошо сохранившаяся небольшая церковь св. Михаила в Фульде (820—822) (рис. 100) хотя и принадлежит, как и Ахенский собор, к немецким главным церквам раннего средневековья, однако, будучи *круглой*, с кольцеобразным обходом, может быть отнесена скорее к тому же типу, что и церковь св. Констанции или св. Стефана в Риме (см. рис. 27). Внутренняя окружная стена верхнего этажа поддерживается восемью колоннами с аттическими базами и низкими импостными капителями. Но короткая средняя колонна, подпирающая свод крипты, увенчана грубой ионической капителью.

О *дворцовых постройках* Карла Великого в Ахене, Нимвегене и Ингельхейме мы не можем составить себе вполне ясного представле-

ния даже после исследований Ребера, Клемена и других, результаты которых сведены вместе К. Симоном. В Майнцских музее и соборе хранятся остатки ингельхеймских колонн. Но в описаниях резиденций каролингских и оттоновских императоров, которые оставлены летописцами этих эпох, то и дело упоминается о великолепных сооружениях, богато украшенных античными колоннами, мрамором и благородными металлами, и уже одно предание о том, что Карл Великий для своих построек в Ахене, а Оттон Великий еще в 963 г. для Магдебургского собора (теперь пришедшего в развалины) заставляли перевозить через Альпы тяжелые античные колонны, свидетельствует о единстве художественных стремлений всего каролингско-оттоновского века. Эти стремления, разумеется, существовали только в том верхнем слое общества, для которого латынь была официальным языком; народное же зодчество, от которого не сохранилось никаких следов, оставалось по-прежнему деревянным, а его орнаменту мы должны представлять себе как производную от мерovingской ленточной и животной орнаментики: в рукописях того времени их взаимная связь очевидна.

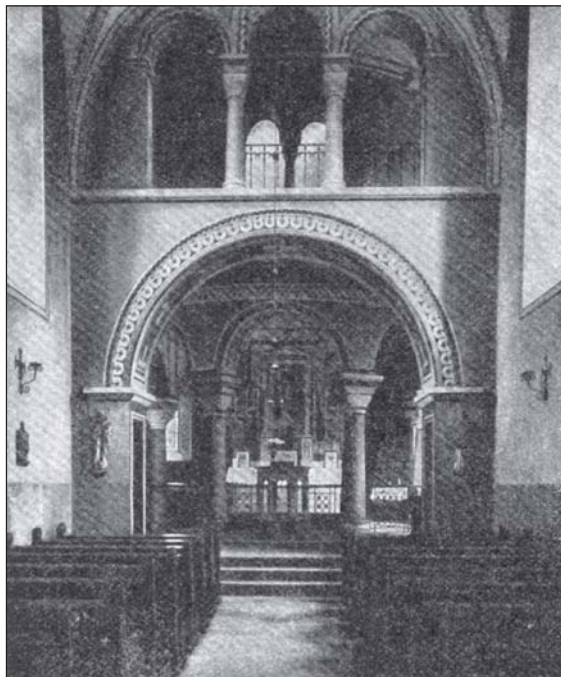


Рис. 100.
Интерьер
церкви
св. Михаила
в Фульде.
С фотографии
Моллен-
гуера

Живопись

Монументальная *стенная живопись*, пересаженная на почву Галлии, Британии и Германии вместе с итальянским церковным зодчеством, никогда не переставала быть возделываемой на Западе. Правда, идеи иконоборства находили отзвук и на берегах франкского Рейна. Карл Великий по своей германской натуре был противником иконопочитания. Когда византийская императрица Ирина на Втором никейском соборе добилась восстановления иконопочитания на Востоке (в 787 г.) и торжествующий папа (Адриан I) сообщил королю

франков определения этого собора, Карл Великий ответил на это обнародованием знаменитых «Каролингских Книг», которые навсегда останутся ценным памятником германского духа. *Поклонение* иконам было осуждено, но *украшение* церквей и монастырей священными изображениями дозволено и даже одобрено. Зная образ мыслей Карла Великого, мы не имеем основания предполагать (как справедливо указал Яничек), что он смотрел на покровительство церковной живописи как на одну из задач своей жизни; на самом деле, при внимательном рассмотрении относящихся к каролингскому искусству литературных источников, по которым только и можно знакомиться с монументальной живописью рассматриваемого времени, оказывается, что наиболее прославленные произведения, каковы, например, картины императорского двора в Ахене, изображавшие наряду с аллегорическими фигурами семи свободных художеств испанские войны Карла Великого, серии ветхо- и новозаветных сцен, украшавшие стены Ахенского собора, или картины на сюжеты из всемирной истории, которыми были украшены залы ингельхеймского дворца, были написаны не при Карле Великом, а при его преемниках.

Для знакомства с историей *каролингской живописи* особенно важны сочинения Фр. Лейтшу, Губ. Яничека и Юл. фон Шлоссера, которые собрали сохранившиеся от того времени *tituli*, то есть подписи под картинами, приведенные в стихи величайшими учеными эпохи. Все эти надписи и описания составлены по-латыни. И в художественных темах, так же как в языке надписей, сказалось античное влияние. Мы узнаем, например, что фигуры земли в виде Кибелы с градской короной (*cozona muralis*) на голове или головы четырех ветров с надутыми щеками играли в каролингской живописи известную роль, несмотря на прямое запрещение Карла Великого изображать эти языческие олицетворения природы.

Живописцы каролингского времени были не итальянцы и не греки, а немецкие монастырские художники. Сообщают, правда, что Отгон III поручил итальянскому мастеру Иоанну украсить купол Ахенского собора (около 997 г.); но тут речь шла о мозаичных работах, в которых франки были менее искусны. Имена таких живописцев, как, например, Брун в Фульде, Мадалольф в Фонтанелле (*St. Wandrille*), несомненно германо-франкские; германцами были и живописцы, призванные во второй половине IX столетия из монастыря Рейхенау в Санкт-Галлене.

В *оттоновское время*, когда Германия и Франция уже были отдельными государствами, вместе с возрастанием количества церквей получала все большее распространение монументальная церков-

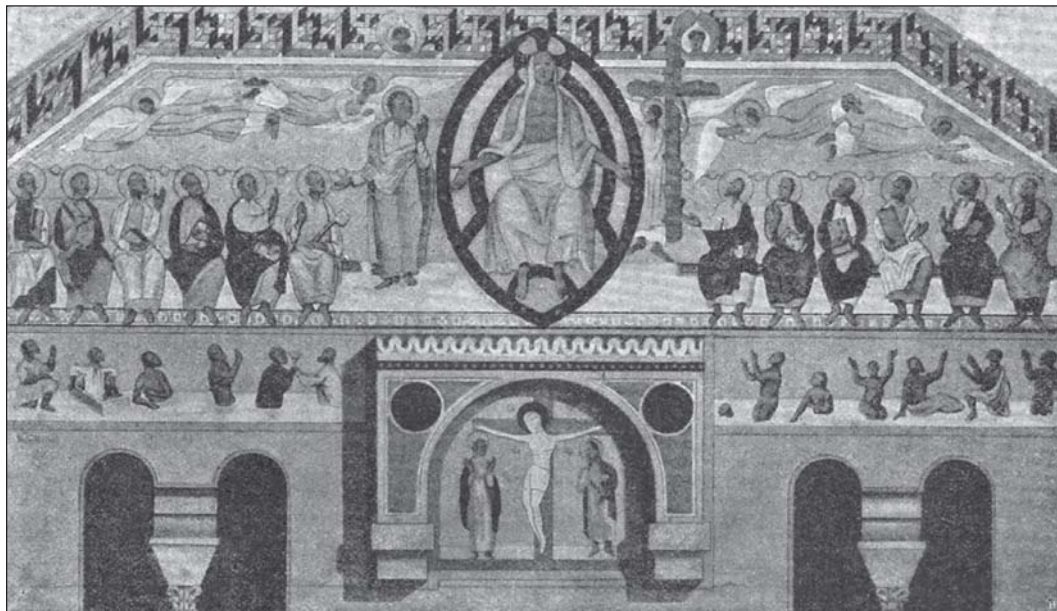


ная живопись. Из письменных памятников мы узнаем, например, что в церкви Петерсхаузена, близ Констанца, были изображены слева от входа ветхозаветные сцены, справа — новозаветные; согласно самому обширному из дошедших до нас циклов титулов, составленному около 1021 г. монахом-бенедиктинцем Эккехардом IV, ветхо- и новозаветными изображениями был украшен также Майнцский собор. От этого и, может быть, даже несколько более раннего времени сохранилась в Германии, в церкви св. Георгия в Оберцелле, на том самом острове Рейхенау, откуда, как мы только что видели, в каролингскую эпоху призывались живописцы в Санкт-Галлен, стенная роспись, которая ценнее всех письменных свидетельств. Здесь уже мы стоим на твердой почве. Сохранились не только фрески, но и подписи под ними. К сожалению, фрески пришли от времени в такое состояние, что копии с них, изданные Адлером, Краусом и Боррманном, едва ли не поучительнее самих оригиналов. Лучше других сохранились фрески на верхних внутренних стенах среднего нефа, написанные между 985 и 990 гг.; в настоящее время они затянuty полотном, на котором воспроизведены в копиях. Эти фрески изображают важнейшие чудеса Спасителя; на южной стороне в четырех панно, расположенных попарно, в два ряда, представлены: Воскрешение Лазаря (рис. 101), Исцеление кровоточивой и Воскрешение дочери Иаира, Воскрешение сына наинской вдовы и Исцеление десяти

Рис. 101.
Воскрешение
Лазаря.
Фреска
в церкви
св. Георгия
в Рейхенау.
По Краусу

прокаженных; на северной стороне, также в четырех панно, — Изгнание беса близ Герасы, Исцеление страждущего водяной болезнью, Укрощение бури на море и Исцеление слепорожденного. Кроме того, в промежутках окон помещены изображения апостолов, реставрированные в готическую эпоху, а ниже, между арками, — круглые медальоны с погрудными фигурами пророков. Восемь главных фресок окаймлены сверху и снизу полосами роскошного, затейливо переплетающегося и разработанного перспективно меандра позднеантичного стиля, а с боков — бордюрами, орнаменты которых частично античного характера (искаженные завитки аканфа и полосы розеток), частично же переходят в средневековые формы. Библейские сюжеты, встречающиеся еще в древнехристианских фресках и мозаиках, здесь более развиты и обильны фигурами. Сцены исцеления слепорожденного и страждущего водяной болезнью скомпонованы сравнительно спокойно и плавно. Воскрешение наинского юноши и Изгнание беса сочинены с большим драматизмом. О глубине задних планов нет и речи, хотя в рисунке зданий можно иногда заметить попытки создания перспективы в позднеантичном духе. Одежды античные. Христос изображен в виде безбородого юноши. Пропорции фигур неверны, формы тела тощи, а телодвижения совершенно неестественны. При первом же взгляде на картины бросаются в глаза горизонтальные цветные полосы на их фоне: вверху темно-синие, в середине зеленовато-голубые, внизу коричневые. Объяснение этих полос всего естественнее искать в том, что художник не понимал лучших образцов, которыми пользовался и в которых синева неба книзу постепенно бледнела, а окраска земли постепенно переходила в тон неба.

Что этот ряд композиций не рейхенауское изобретение, а должен быть рассматриваем как продолжение раннехристианского искусства, остроумно доказано Шмарсовым на основании их расположения. Характерные черты византийско-греческой живописи здесь столь же незаметны, как и непосредственное влияние монастыря Монте-Кассино, расадника бенедиктинского искусства. Но если бы в Галлии и Германии сохранилась более древняя христианская стенная живопись, мы были бы, быть может, в состоянии определить переходные ступени к этому живописному стилю, который вообще является одичалым античным. То же самое можно сказать и о фресках на наружной стороне западной стены, которые в настоящее время почти совершенно погибли, несмотря на то что защищены выступом стены. Внизу, в средней нише, изображен распятый Христос со стоящими у креста Богоматерью и апостолом Иоанном; вверху всю ширину стены занимает



древнейшее из сохранившихся на севере от Альп монументальное изображение Страшного Суда (рис. 102). Посередине восседает на престоле безбородый Спаситель, окруженный миндалевидным нимбом (мандорлой); подле него, справа, стоит Богоматерь, слева — ангел с большим крестом. Ниже сидят на длинных прямых скамьях двенадцать апостолов в различных позах, по шесть с каждой стороны. Во фризе, под ними, изображены разверзающиеся могилы с выходящими из них мертвецами, симметрично распределенными по обеим сторонам. Здесь представлен момент, предшествующий Суду: на сцене еще нет ни адских мук, ни блаженства праведников. В композиции, которая в целом не лишена торжественности и величественности, отразилось ожидание кончины мира, заставлявшее около 1000 г. трепетать все сердца. Верхний бордюр образует снова пышный, затейливо переплетающийся меандр со вставленными в него с той и другой стороны мандорлы двумя круглыми медальонами, в которых изображены головы античных астральных божеств — солнца и луны.

Манера исполнения всех этих оберцелльских фресок — уже на пути к превращению живописи в раскрашенный контурный рисунок, но иногда между отдельными тонами еще нет черных границ; на складки одежд и на волосы положены тени. О моделировке голов, рук и ног — при

Рис. 102.
Страшный Суд.
Фреска
в церкви
св. Георгия
в Оберцелле.
По Яничеку

современном состоянии этих фресок — трудно сказать что-либо. Что касается их технической стороны, то они, по-видимому, были сперва подмалеваны на фоне стены альфреско, а потом на них был наложен альсекко слой красок, в состав которых входило органическое связующее вещество. Трогающее душу содержание этих фресок и эффектное в декоративном отношении распределение форм и красок должны были производить сильное впечатление на зрителей.

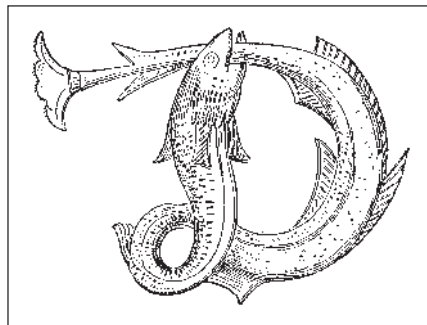
Очень близки к оберцелльским фрески в хоре капеллы св. Сильвестра в Гольдбахе, близ Иберлингена, на Боденском озере. Они были очищены от скрывавшей их штукатурки только в 1899 г. и изданы в 1902 г. Ф.-Кс. Краусом. На восточной, северной и южной стенах хора — по четыре сидячие фигуры апостолов. Посреди них, вероятно, и здесь восседал Христос — Судия мира, но Его изображение не сохранилось. Отдельные панно, как в Оберцелле, окаймлены сверху и снизу полосами меандра. Ввиду того что лики апостолов еще довольно тщательно моделированы тенями и бликами в характере позднеримской живописной техники, мы склонны считать эти фрески по сравнению с оберцелльскими скорее более древними, чем более поздними.

К первой половине XI столетия, по мнению Клемена, относится стенная живопись в западной части Эссенского собора (см. выше) и роспись церкви Верденского аббатства. В куполе Эссенского собора был изображен на синем фоне Страшный Суд; другие части собора украшены изображениями эпизодов из земной жизни Спасителя и фигурами ангелов. В Вердене сохранились величественные фигуры святых, стоящих на красном и зеленом фонах; контуры этих фигур — густые, коричневые. По этим скудным остаткам верденских и эссенских фресок мы можем только догадываться о том, какова была связь между их композициями, и о существовавшей некогда гармонии их красок. Но они, вместе с еще более ничтожными остатками живописи в других местах, свидетельствуют, что все сколько-нибудь значительные церкви оттоновской эпохи были роскошно украшены стенной росписью.

Более ясное представление мы можем составить себе о *миниатюрной живописи* в рукописях рассматриваемой эпохи. Она была монастырским искусством в буквальном смысле слова, но еще более, быть может, искусством дилетантским, хотя нередко ученые переписчики-монахи были и живописцами со специальной подготовкой или пользовались помощью таких живописцев.

Франкские *рукописи меровингского времени* не украшались миниатюрами, но инициалы в тексте уже были роскошно и искусно орна-

ментированы; часто, как в греческих рукописях той же поры, инициалы составлены из грациозно изогнутых рыб, птиц и других животных, иногда даже из частей человеческого тела. Наряду с животными мотивами в орнаментации инициалов видную роль играл древний геометрический орнамент, а также ременная и ленточная плетенка местного или ирландско-англосакского стиля, причем коричневый контурный рисунок обычно лишь местами иллюминирован суриком, коричневой или зеленой краской.



Некоторые рукописи этого рода уже предваряют каролингское искусство. Таковы написанный в конце VIII столетия «Служебник» Парижской Национальной библиотеки («Missale Gellonense»). Буква *D* образована из изображения рыбы (рис. 103), *N* — из трех рыб, кусающих одна другую за хвост. Другие инициалы состоят из аистов со змеями в клюве, павлинов, петухов, уток. Встречаются также изображения евангелистов во весь рост: Луке, Марку и Иоанну даны головы символизирующих их животных (см. рис. 84—86), и их фигуры напоминают древнеегипетские божества; провинциальный живописец отваживается даже на грубое контурное изображение Распятого среди ангелов и Пресвятой Девы во франкской женской одежде.

От «Служебника» Геллонского аббатства отличаются стилем изящные рукописи, изготовленные для Карла Великого и его преемников, хотя они представляются вообще не столько памятниками придворного, сколько монастырского искусства. Вполне своеобразная орнаментация их инициалов подробно исследована Лампрехтом. Инициалы, образованные животными формами, употребляются все реже и реже; головы животных помещаются преимущественно в окончаниях; ленточная плетенка сначала становится еще роскошнее, декоративнее и красочнее, но потом лиственный орнамент, подражающий аканфу, постепенно вытесняет в окончаниях как плетенку, так и головы животных. Нередко внутри больших букв животные и человеческие фигуры соединяются в самостоятельные, удачно сочиненные группы и сцены. В миниатюрах одиночные изображения святых, при Карле Великом еще безусловно преобладающие в рукописях, уступают место все более и более разнообразным и сложным композициям на библейские сюжеты, и хотя формы тела и одежды с их складками трактованы ошибочно — члены или непомерно велики, или непомерно малы, движения угловаты и ненатуральны, — однако

Рис. 103.
Инициал *D*
из «Missale
Gellonense».
По Ла-Маршю

лучшие из миниатюр этого рода в пропорциях и формах, в технике и красках еще отзываются традицией древнехристианского и вместе с тем античного искусства.

Происхождение отдельных мотивов миниатюрной живописи рассматриваемой нами эпохи трудно установить. Для всего тогдашнего мира, как восточного, так и западного, был общим очень значительный запас христианских сюжетов. Какого стиля и происхождения были оригиналы, легшие в основу дошедших до нас памятников, определить с достоверностью невозможно. Во всяком случае, этими оригиналами пользовались самым различным образом, от рабского копирования до свободной переработки. Если большинство прототипов и сложилось на греко-христианском Востоке, то все-таки каждый художественный центр Западной Европы в каролингско-оттоновскую эпоху имел свою долю участия в переработке и дальнейшем развитии (часто почти неприметном) традиционных композиций. Как ни много можно указать сирийских, византийских, римских, наконец, ирландско-англосакских черт в каролингско-оттоновской миниатюрной живописи, ее общий характер надо признать самобытным.

При всем том общие черты каролингской миниатюры у различных художников и в различных школах, границы которых не могут быть с точностью определены, сложились весьма различно. Большую услугу науке оказали Делиль, Яничек и Лейтшу, потому что сопоставили родственные между собой иллюстрированные рукописи, происхождение которых известно с достоверностью, и распределили эти памятники старины на группы по числу главных художественных центров. Не менее важны исследования Фёге, фон Шлоссера, Газеллоффа, Сварценского и других, которые пошли дальше и, не довольствуясь классификацией всех иллюстрированных рукописей по местным группам, старались сгруппировать их стилям и месту, занимаемому ими в художественно-историческом развитии. Правда, почти каждый шаг в этой области встречает возражения, и если прочесть, например, скептические признания, которыми Тикканен в 1900 г. закончил свое исследование об утрехтской Псалтыри, то может показаться преждевременным включать вопросы этого рода в общую историю искусства, но совершенно обойти их молчанием невозможно.

Понятие о «дворцовой школе» (*Schola Palatina*), под которой понимали, в противоположность монастырским школам Германской империи, школу каллиграфов и живописцев Карла Великого в Ахене, начинает исчезать при свете новейших исследований. Сварценский в главных иллюстрированных рукописях, приписанных этой школе,

каковы, например, три великолепных Евангелия — в Вене, Брюсселе и Ахене, относимые им ко времени Людовика Благочестивого, видит особую ветвь реймской школы IX столетия. Но зато важную группу каролингских иллюстрированных рукописей, обычно называемую по рукописи Ады, в Трирской городской библиотеке, группой Ады, Сварценский считал возможным приурочить к дворцовой школе и отнести к эпохе самого Карла Великого. Наряду с реймской школой, вторая каролингская ветвь которой признается всеми исследователями, на западнофранкской почве следует отметить в особенности школы Тура, Корби и Меца; в немецкой же части франкского государства один Санкт-Галлен занимает в эту эпоху вполне определенное положение (его искусство исследовано Раном), тогда как о значении Трира, который Браун и Фёге считали одним из средоточий каролингской миниатюрной живописи, и Фульды, на которую обратили внимание Клемен и Шлоссер, еще ведется спор. В оттоновское время и в области книжной живописи на передний план выступает Рейхенау; искусство Трира, Эхтернаха и Регенсбурга, быть может также и Фульды, Кёльна и Хильдесхайма, должно быть обозреваемо в связи с рейхенауским искусством.

Рассмотрение каролингских рукописей удобнее всего начать с группы Ады, родину которой можно искать в Ахене или Трире. В противоположность строго традиционному направлению дворцовой и турской школ, миниатюры которых, моделированные по правилам живописной техники и более самостоятельные по отношению к тексту, служат образцами *картинного стиля* книжной живописи, иллюстрации группы Ады, имеющие целью главным образом украшение книги, примыкают скорее к книжному стилю. Самый древний памятник этого стиля — Евангелие Годескалька, в Парижской Национальной библиотеке; оно написано неким Годескальком в 781—783 гг. по повелению Карла Великого и его супруги золотыми буквами по пурпурному фону. В украшении полей и инициалов этой рукописи преобладает ленточный орнамент и плетенка, к которым, однако, присоединяются античные растительные завитки, листья и розетки; встречаются даже, как на бордюрах, так и среди орнаментации заглавных букв, чисто античные меандры и волнообразная линия. Первые четыре миниатюры величиной с лист изображают четырех евангелистов с гладкими золотыми нимбами вокруг головы; их плотные фигуры резко очерчены, как снаружи, так и внутри, черными контурами. Затем следует юный Спаситель, сидящий на престоле в торжественной позе, с благородными, хотя и несколько схематизированными чертами лица,

Рис. 104.
Св. евангелист
Марк.
Рисунок из
«Adahand-
schrift».
По Лампрех-
ту и
Яничеку



обрамленного длинными белокурыми кудрями. На следующем листе представлен Источник жизни в виде круглого храма, увенчанного крестом и окруженного птицами, и приближающийся к нему олень. Стриговский доказал, что прототип этого храма имеется в сирийском Евангелии Эчмиадзинского монастыря (см. выше, в кн. 1 и 2), и установил влияние на каролингское искусство более древнего восточного искусства. Второе главное произведение этой школы — рукопись Ады, давшая название всей группе и хранящаяся в Трирской городской библиотеке. Аббатиса Ада, по заказу которой написан этот манускрипт золотыми буквами (около 800 г.), была, как гласит легенда, сестрой Карла Великого. Издание рукописи Ады, сделанное в 1889 г. под руководством Лампрехта и Яничека, значительно способствовало углублению немецких ученых в изучение каролингского искусства. Евангелисты рукописи Годескалька — бородатые; здесь они — юные, безбородые, но с энергичными чертами лица, высоко вздернутыми бровями и живыми телодвижениями (рис. 104). Колонны «канонов» увенчаны большими чашевидными капителями с вполне атрофированными листьями аканфа. В орнаментации заглавных букв и полей еще преобладает плетенка. Третий главный манускрипт рассматриваемой группы — написанное золотыми буквами Евангелие Парижской Национальной библиотеки, принесенное Людовиком Благочестивым в дар аббатству Сен-Медар в Суассоне в 826 г. Бордюры украшены — попеременно по синему, фиолетовому и золотому фонам — всеми орнаментальными мотивами той эпохи. Небольшие картинки на библейские сюжеты играют роль виньеток. Четыре из шести больших миниатюр величиной с лист изображают опять евангелистов. Крылатый ангел над евангелистом Матфеем отличается благородством своих форм (рис. 105). Контур везде очень резкий. Из двух последних больших миниатюр одна изображает здание с колоннами, символизирующее собой Церковь, другая — Источник жизни, к которому направляются жаждущие твари.



Рис. 105.
Св. евангелист
Матфей.
Миниатюра
из Евангелия
Людовика
Благочестивого

В библиотеках Вюрцбургского и Эрлангенского университетов хранятся Евангелия, также группы Ады, которые, ввиду характерности их



Рис. 106.
Сотворение
мира и
Грехопадение.
Миниатюра
из Библии
Карла Лысого

из-за трона выглядывают два воина. Крупные, энергичные черты Лотаря могли бы производить впечатление портретного сходства, если бы в обоих воинах не повторялся совершенно тот же тип лица. Повороты тела и головы понятны еще хорошо, но руки нарисованы плохо. Моделировка голов темно-красными и кирпичными тенями еще живописна. Контуры не слишком сильны. По целому листу занимают также изображения бородатого Христа во славе и евангелистов. На таблицах канонов колонны, подражающие коринфским, соединены полуциркульными арками, которые украшены растениями и птицами. Турской школе принадлежит также изданная графом Бастаром и хранящаяся в том же собрании великолепная Библия Карла Лысого, написанная около 850 г.; ее считают настоящим шедевром школы. В инициалах текста, основной красочный аккорд которых образуют пурпурно-фиолетовая и зеленая (оттенка морской воды) краски и золото, античный лиственный орнамент, северная плетенка и головы животных встречаются в самых прихотливых сочетаниях. В таблицах канонов полуциркульные арки чередуются со стрельчатыми; в двух-трех случаях базы колонн заменены, как в древнемесопотамском искусстве, лежащими быками. На посвятельном листе

рисунка и сильной экспрессивности, Сварценский причислял к замечательнейшим памятникам каролингской эпохи. Группа Ады вообще имела важное влияние на дальнейшее развитие живописи в Германии.

На территории современной Франции прежде всего развилась, под непосредственным руководством Алкуина, турская школа, насквозь пропитанная традициями классической древности. К числу ее главных произведений принадлежат Библия Алкуина в Британском музее в Лондоне, затем — Евангелие Парижской Национальной библиотеки, написанное по повелению императора Лотаря около 840 г. в монастыре св. Мартина в Туре (не в Меце) аббатом этого монастыря Сигиславом. На главном листе изображен император, в голубом камзоле с рукавами и античном пурпурном плаще, сидящий на золотом троне, высокая спинка которого завешена тканью;

изображен Карл Лысый, сидящий на троне и окруженный братией монастыря св. Мартина, аббат которого подносит императору драгоценную книгу. Христос во славе, на одном из следующих листов снова бородатый. Миниатюры на сюжеты из Ветхого Завета и из Деяний св. апостолов (рис. 106) исполнены в позднеантичном стиле. Бог Отец в сцене сотворения человека — юный, безбородый. Грехопадение с его последствиями изображено с большой подробностью. В передаче нагого тела, при всех ошибках рисунка и отсутствии мускулатуры, еще вполне ясно обнаруживается влияние эллинистического языка форм. Даже деревья на заднем плане, их стволы и кроны, нарисованы еще без средневековой тенденции к стилизации.

Сюда примыкают затем, по духу еще более близкие к антику, три великолепных каролингских Евангелия — Венского кабинета драгоценностей, ризницы Ахенского собора и Брюссельской Королевской библиотеки, считавшиеся до сей поры главными произведениями дворцовой школы, по мнению же Сварценского — составляющие особую, классическую ветвь *реймской школы*. В венском Евангелии коринфские колонны на таблицах канонов почти совсем античные. В фигурах евангелистов, сидящих перед стенами, сквозь отверстия которых рисуется пейзаж, видна еще чисто классическая величественность поз, черт лица и драпировок. Моделированы эти фигуры очень мягко, кистью; лишь изредка, да и то только внутри фигур, встречается контурный рисунок. В той же живописной манере выполнены миниатюры ахенского Евангелия. Даже ионические капители и аттические базы гладких разноцветных колонн на таблицах канонов имеют совершенно правильные формы; четыре евангелиста, изображенные вместе на титульном листе, на фоне пейзажа, трактованы довольно мягко и живописно (рис. 107). Такой же характер имеет и брюссельское Евангелие. Близок к нему по стилю так называемый «Золотой кодекс» (*Codex aureus*) из Клеве, в Берлинской Королевской библиотеке.

Переход к рукописям, принадлежащим, несомненно, реймской школе и написанным в аббатстве Говильер, представляет

Рис. 107.
Четыре
евангелиста.
Миниатюра
из Евангелия
каролингского
времени.
Ризница
Ахенского
собора. По
Лампрехту и
Яничеку





Рис. 108.
Рисунки
животных
из утрехтской
Псалтыри.
По Тикканену

собой блуаское Евангелие Парижской Национальной библиотеки. Его миниатюры скопированы с венского кодекса, но грубее их по контурам. Главные памятники этой признанной *реймской школы* имеют, однако, уже иной характер. Оживленности их фигур соответствует некоторое беспокойство изображавшей их кисти. Главное произведение данной школы — Евангелие епископа Эббо (816—835), в библиотеке Эперне. Колонны на таблицах канонов, широко расставленные, соединены не циркульными арками, а треугольными фронтонами. Ремесленники с молотками, изображенные по углам фронтонов с удивительным пониманием форм и движений человеческого тела, взяты прямо из повседневной жизни. Однако важное значение для истории искусства говильерская школа миниатюристов получила лишь с той поры, когда из нее вышла, как мы знаем, благодаря сравнительным исследованиям Гольдшмидта и Дюррье знаменитая Псалтырь утрехтской университетской библиотеки; ее бесчисленные, богатые фигурами миниатюры в высшей степени свободного стиля, исполненные пером, черным по белому, строго держатся текста. Они исполнены в первой трети IX столетия и напоминают собой контурные рисунки греческой «Хлудовской Псалтыри», хотя последние слегка иллюминированы красками. Исследование утрехтской Псалтыри приводило историков искусства к различным заключениям. Тогда как Шпрингер и его последователи видели в полных жизни рисунках этой рукописи, в противоположность византийскому стилю, воплощение северной художественной манеры, образовавшейся самостоятельно в средневековье, новейшие исследователи доказывают, что утрехтская Псалтырь возникла на греко-христианской почве. Гревен даже считал ее лишь копией греческого манускрипта, против чего восставал Тикканен, справедливо указывая на самостоятельные мотивы, содержащиеся в ней наряду с мотивами греко-христианскими. Сварценский придерживался мнения, по которому натуральность и оживленность иллюстраций этой

Псалтыри должны быть приписаны англосакскому влиянию. Как бы то ни было, утрехтская Псалтырь свидетельствует о прочности христианско-эллинистических традиций в каролингское время. Речные и морские божества изображены здесь еще совершенно в античном роде; живость в изображении львов (рис. 108) дает повод предполагать, что они зарисованы с натуры — следовательно, на Востоке. Широко скомпонованы сцены видений; в иллюстрации к псалму 24 (рис. 109) женская фигура, стоящая внизу, посередине, напоминает римскую жрицу.

Под влиянием дворцовой школы или распространившейся реймской возникла *мецкая школа*, из которой вышли два Евангелия Парижской Национальной библиотеки и Евангелие из Гандерсхейма на Фесте (в герцогстве Саксен-Кобург-Готском), а также Сакраментарий (Руководство к совершению таинств) Дрого (ум. в 855 г., епископ Мецкий), в Парижской Национальной библиотеке. Здесь главное внимание обращено на орнаментацию инициалов и полей; инициалы богато украшены листвой, и в них вставлены многочисленные мелкие композиции на сюжеты из Библии, из житий святых и обряда литургии, живо и разнообразно сочиненные. Характерно изображено в

Рис. 109.
Возвеличение
Давида перед
его врагами.
Иллюстрация
псалма 24
утрехтской
Псалтыри.
По Шпрингеру

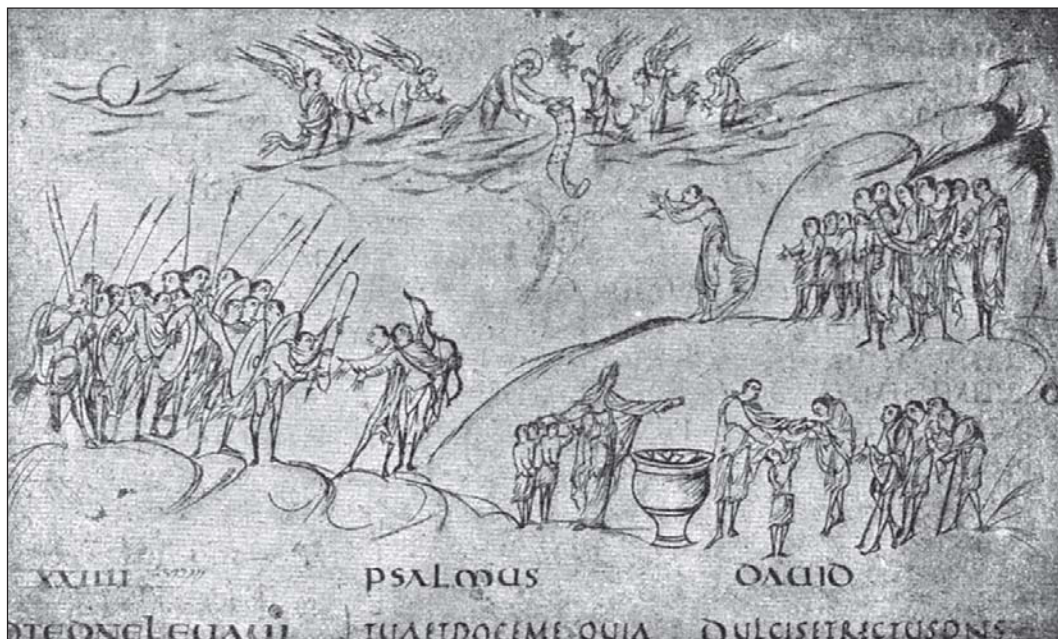




Рис. 110.
 Двадцать
 четыре старца,
 поклоняющиеся
 Агнцу.
 Миниатюра
 из «Золотого
 Кодекса
 св. Эммерама».
 По фон
 Кобеллю

Сакраментарии Дрого Вознесение Господне внутри прописной буквы *B* и Сошествие Святого Духа на апостолов внутри буквы *O*. Контурный рисунок по большей части иллюминирован красками, представляющими прекрасное сочетание тонов.

Под влиянием той же мецской школы явились позже 850 г. великолепные рукописи, написанные в монастыре Корби для Карла Лысого. По всей вероятности, здесь была написана клириком Лиутгардом Псалтырь Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке. Изображение царя Давида, пляшущего перед ковчегом, благородством пропорций фигур и живописной техникой, моделирующей их

теньями и бликами, еще сильно отзывается античностью. В том же монастыре, как можно думать, написано для Карла Лысого тем же Лиутгардом и священником Берингардом великолепное Евангелие Мюнхенской Национальной библиотеки, известное под названием «Золотой Кодекс св. Эммерама». В богатой орнаментации этой рукописи наряду с римскими и греческими завитками аканфа все еще встречается древнефранкская ременная плетенка. На посвяtitельном листе изображен император, сидящий на троне между аллегорическими фигурами Франции и Готии. В композиции, изображающей поклонение Агнцу двадцати четырех апокалипсических старцев (рис. 110), появляются даже античные олицетворения моря и земли. Возможно, что в Корби написаны также Евангелие Кольберта и Евангелие Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке, в которых ясно выказываются англосакские элементы реймской школы.

Перечисленные нами манускрипты представляют собой переход к той школе, которую Делиль называл франкосакской, а Яничек отождествлял со школой Сен-Дени. Главный памятник этой школы, кроме Евангелия из Сен-Васта в библиотеке города Аррас, — так называемое Евангелие Франца II, в Парижской Национальной библиотеке. Его инициалы, орнаментированные преимущественно ленточной плетенкой,

вполне северного характера. Из евангелистов один Иоанн изображен стариком. В композиции Распятия Спаситель представлен юным, головы палачей моделированы сильно.

Санкт-Галленская школа, первоначально шедшая в орнаменте своим путем, подпала под западнофранкское влияние с 870 г., к которому в изображениях фигур вскоре присоединились традиции группы Ады. Особенного внимания заслуживают две часто упоминаемые учеными рукописи, хранящиеся в библиотеке Санкт-Галленского монастыря: Псалтырь, написанная Фольхардом раньше 872 г., и изданная Раном знаменитая Золотая Псалтырь. Первая рукопись замечательна богатой орнаментацией инициалов, в которой плетенка комбинируется с листовыми завитками; встречающиеся в ней кое-где фигуры грубо и неумело нарисованы и безвкусно раскрашены. Что касается Золотой Псалтыри, то она принадлежит к великолепнейшим в своем роде произведениям конца IX в. К листовому и плетеному орнаментам ее инициалов присоединяются головы животных; изредка примешиваются и части человеческих фигур. В настоящих изображениях фигур заметна большая оригинальность художественного замысла, чем в рукописях, рассмотренных нами раньше. Шестнадцать миниатюр представляют эпизоды из истории царя Давида. Красноватый контурный рисунок слегка иллюминирован яркими, иногда не совсем натуральными красками; сцены битв, при всех ошибках в рисунке и при неестественности поз фигур, переданы своеобразно и жизненно. Какое расстояние отделяет эту рукопись от античного стиля Библии Карла Лысого, показывают хотя бы деревья, которые в Библии, написанной около 850 г. в Туре, изображены еще натурально, в духе античной стеной живописи, тогда как в Псалтыри, о которой мы говорим, написанной в Санкт-Галлене ровно полустолетием позже, они состоят только из стилизованных стволов со стеблевидно-изогнутыми голыми ветвями, на концах которых сидят отдельные большие стилизованные листья. Здесь ясно сказывается переход к эпохе зрелого средневековья. Для оценки каролингской живописи миниатюр важно то обстоятельство, что имена каллиграфов, иллюстрировавших каролингские рукописи, приписываемые северофранцузским монастырям, как и рукописи, изготовленные на немецкой почве, — сплошь германские: Готтшалк (Годескалк), Лейтгард и Ингоберт такие же чистые немцы, как и вышеупомянутый Фолькгард (Фольхард) из Санкт-Галлена.

Каким образом циклы изображений, сложившиеся еще в христианской древности, в IV и V вв. удержались и даже получили от каролингской эпохи до оттоновской дальнейшее развитие во всех местах

в высшей степени разнообразно, лучше всего можно проследить по рукописям Пруденция, тщательно исследованным Р. Штеттинером. Мы имеем в виду рукописи «Психомахии», «известнейшего произведения самого любимого древнехристианского поэта». Содержание ее — аллегорическая битва добродетелей с пороками. Редко аллегорические фигуры изображались с такой силой и жизненностью, как в миниатюрах, иллюстрирующих списки этой поэмы. Большинство списков Пруденция принадлежит поздней каролингско-оттоновской эпохе. Самый древний из них, хранящийся в Бернской городской библиотеке, сделан во второй половине IX столетия в Санкт-Галлене. Легко убедиться, что все они восходят к одному прототипу, но при ближайшем их рассмотрении можно также заметить, что они в отношении иллюстраций распадаются на несколько групп, характеризующихся большим или меньшим пониманием форм и большими или меньшими отклонениями от первоначальных мотивов изображений. Миниатюры группы рукописей Парижской Национальной, Лондонской, Лейденской (Cod. Vossiani) и Кембриджской библиотек примыкают, несомненно, к оригиналу, еще близкому к древнехристианскому прототипу, тогда как в основу миниатюр другой группы, которой принадлежат, например, брюссельская, бернская, санкт-галленская, вторая парижская (Национальная библиотека) и вторая лейденская (Cod. Burmanni), лег экземпляр каролингского времени.

Переходное время от каролингской к оттоновской эпохе, особенности орнаментики которой Сварценский проследил главным образом для рейхенауской школы, вообще бедно в художественном отношении. Лишь после того как Отгон Великий (962) восстановил «Священную Римскую империю германской нации», пробудилась к жизни в новом блеске, вместе со всеми художествами также и немецкая живопись миниатюр. Семена художественности, посеянные при Оттоне I, принесли при Оттоне II, Оттоне III, Генрихе II и их ближайших преемниках обильные плоды, погибшие только к середине XI столетия.

Книжная живопись этой эпохи представляет собой во многих отношениях дальнейшее развитие принципов каролингского искусства, с которым ее роднит традиционность направления; но вместе с тем в ней выказывается немало нового, сообщающего оттоновскому искусству своеобразный характер, отличающий его от каролингского искусства. Ленточное и ременное плетение все чаще и чаще переходит в растительный орнамент, наряду с которым по-прежнему иногда встречается меандр. Задние фоны фигурных изображений представляют, в подража-

ние тканым материалам, роскошные цветные ковровые узоры или, как в византийских миниатюрах и мозаиках, становятся блестящими золотыми поверхностями. Глубокие густые тона красок делают светлее и чище. Фигуры получают большую стройность и изящество, драпировки — большую простоту и спокойствие. Контурный рисунок по-прежнему преобладает только в некоторых школах и направлениях, тогда как в других употребляется живописно ступеванная моделировка. Иногда даже кажется, будто «оттоновский ренессанс», игнорируя каролингскую эпоху, приковывается прямо к древнехристианским образцам.

Переходную ступень между каролингской группой Ады и оттоновской живописью занимают такие манускрипты, как, например, изданный Эхельгейзером петерсгаузенский Сакраментарий Гейдельбергской университетской библиотеки, или сходное с ним по стилю и принадлежащее тому же времени, что и он, Евангелие архиепископа Кёльнского Геро (969—976), в Дармштадтской великогерцогской библиотеке.

Из рукописей *цветущей оттоновской эпохи* заслуживают внимания главным образом пять великолепных *манускриптов*, принадлежащих к различным направлениям, при помощи которых можно понять и дальнейшее развитие миниатюрной живописи. Впереди них мы ставим изданный Краусом знаменитый Кодекс Эгберта — Евангелие, написанное для архиепископа Трирского Эгберта (977—993) в Рейхенауском монастыре монахами Керальдом и Герибертом и хранящееся в Трирской библиотеке. Посвятительные листы — на втором из них изображен архиепископ, сидящий и принимающий из рук названных двух монахов драгоценную книгу, — имеют густой пурпурный фон, окруженный широкими полями, которые украшены причудливыми животными орнаментами, раскрашенными более темной пурпурной и золотой красками. Все это вместе производит превосходный общий эффект. Фон на четырех листах с изображениями евангелистов заполнен пурпурными ковровыми узорами (рис. 111). Седые белобородые евангелисты с крупными чертами лица сидят в торжественных позах перед своими аналоями. В тексте встречаются великолепные инициалы, в которых ремнная плетенка перешла в сплетение растительных стеблей с трилистниками, четырехлистниками и стреловидными листьями.



Рис. 111.
Св. евангелист
Иоанн.
Из Кодекса
Эгберта.
По Краусу

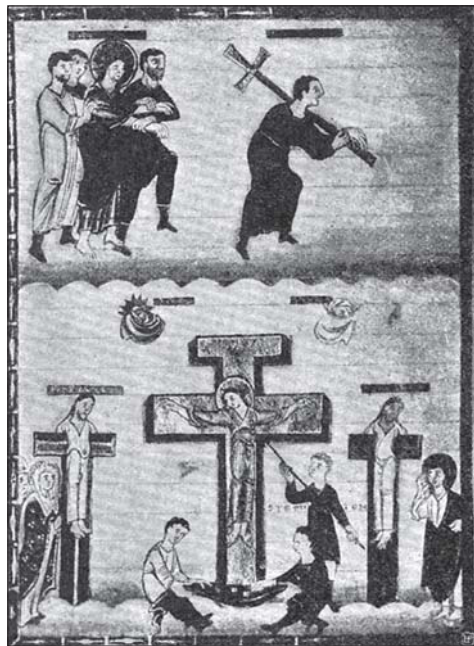


Рис. 112.
Распятие.
Из Кодекса
Эгберга.
По Краусу

Пятьдесят одна миниатюра на сюжеты из Нового Завета окружена простыми бордюрами, причем нередко на одном и том же листе и в одном и том же обрамлении представлено несколько отдельных сцен. Фон этих миниатюр еще не золотой; синее небо, книзу более светлое, обычно сходится с коричневой полосой земли, что в других случаях передано условно тремя полосами фона. Пейзажные и архитектурные элементы ограничиваются почти исключительно отдельными зданиями и стилизованными деревьями, расположенными без связи и перспективы. Волны не схематизируются. Сюжеты скомпонованы просто, спокойно и понятно; фигуры довольно пропорциональны и жизненны, несмотря на то что в них не выказывается понимание форм. Спаситель на всех миниатюрах — юный и безбородый; в композиции «Распятие» (рис. 112), Он представлен еще не испутившим духа, с открытыми глазами, одетым в длинную тунику с рукавами; ноги Его, как в изображениях всей этой эпохи, пригвождены к кресту каждая порознь. В отдельных фигурах живопись преобладает над рисунком; тона красок светлы и гармоничны.

Несколько другой характер имеет Евангелие Оттона II, в Парижской Национальной библиотеке. В его орнаментации значительную роль играют меандр и аканфовые завитки. На обороте первого листа изображен, среди золотого фона, сидящий на престоле и окруженный мандорлой безбородый Спаситель со строгим ликом; золотой фон, встречающийся во всей рукописи, выражает собой блеск небесной славы. Св. Матфей изображен старцем с седой бородой, позади пурпурной завесы, на зеленом фоне; св. Марк — седым и лысым, на желтом фоне, в красном портике; св. Лука — также стариком, на зеленом фоне, перед фиолетовой завесой. Только св. Иоанн, сидящий на голубом фоне перед зеленой завесой, представлен юным, с лицом, обрамленным темными кудрями, тогда как, например, в каролингском Евангелии Франца II (см. выше), в той же библиотеке, он один изображен в виде старца. Фигуры Евангелия Оттона II несколько длинны по отношению к головам, но нарисованы недурно;

моделированы они в живописной манере, тенями и бликами; их внешние контуры не слишком черны.

К числу великолепнейших произведений рассматриваемой нами эпохи принадлежит написанное золотыми буквами эхтернахское Евангелие, хранящееся в Готском музее (Codex aureus Epternacensis). Надпись на его крышке указывает на время правления императрицы Феофаны (983—991), вдовы Оттона II. Заглавные листы сплошь покрыты узорами, срисованными, очевидно, с материй. Большой интерес представляют многочисленные миниатюры, из которых те, которые иллюстрируют Евангелие от Матфея, изображают юность Спасителя; миниатюры при Евангелии от Марка представляют чудеса, при Евангелии от Луки — притчи, при Евангелии от Иоанна — Страсти Господни. В больших, но очень жизненных фигурах на таблицах канонов отражается традиция каролингских Евангелий; но уже изображение юного Спасителя в композиции «Небесная слава» свидетельствует, что основной характер этой рукописи — западный.

Великолепное Евангелие ризницы Ахенского собора, изготовленное Лиутгардом (изданное Бейсселем), по нашему мнению, относится отнюдь не ко времени Оттона I, хотя и посвящено «императору Оттону». Изображение сидящего на престоле, в «небесной славе» юного императора более всего подходит Оттону III. Сравнивая стойные, прихотливо расчлененные колонны таблиц канонов и обрамления миниатюр с аналогичными элементами каролингского Евангелия той же ризницы, мы как бы переходим от первого и второго стиля помпейской архитектурной живописи к третьему и четвертому (см. т. 1, кн. 4, рис. 517). Евангелисты, равно как и библейские сцены, изображены уже на золотом фоне. Волны в изображении морской бури нарисованы схематично, в виде волнистых спиралей. Темные контурные линии имеются только внутри фигур; «контур лишь разделяет, но не очерчивает», как метко заметил Фёге. Техника вообще малопластична, хотя расчески положены мягко и живописно.

Новые стилистические особенности представляет Сакраментарий Генриха II в Мюнхенской Национальной библиотеке, исследованный Сварценским, — памятник уже II тысячелетия (написан между 1002 и 1014 гг. в Регенсбурге). На одном из посвященных листов (рис. 113) изображен бородатый император, воздевающий руки к Спасителю, окруженному мандорлой и поддерживаемый под локти св. Ульрихом и Эммерамом. Другой посвященный лист представляет подражание подобному листу «Золотого Кодекса» (см. рис. 110), который в означенное время хранился как раз в монастыре св. Эммерама в Регенсбурге. Отдельные



Рис. 113.
Император
Генрих II со
св. Ульрихом
и Эммерамом.
Из Сакрамен-
тария
Генриха II.
По Сварцен-
скому

листы заняты изображениями св. Григория, Агнца Божия с символами евангелистов, Распятия и мироносиц у Гроба Господня. Все эти миниатюры имеют богатые узорчатые фоны. Подобные фоны, как особенность регенсбургской школы, являются еще в более древней, написанной около 990 г., «Книге правил из Нижнего Монастыря», хранящейся в Бамбергской библиотеке. «Пространство заменено здесь, — говорил Сварценский, — великолепно украшенной страницей книги». Таким образом, здесь ярко выражен книжный стиль. Кроме того, большинство миниатюр этой замечательной рукописи, с их небольшими круглыми головами, изящными кистями рук и ступнями, острыми, тонкими носами, большими, овальной формы глазами у фигур, живописно-мягкой моделировкой тела зеленоватыми тенями, отмечены самым сильным византийским влиянием, какое только до сей поры мы могли констатировать на Севере.

К каждому из пяти названных нами главных памятников оттоновской миниатюрной живописи примыкают другие манускрипты, сходные с ними по стилю и часто имеющие не меньшие художественные достоинства. Эти группы принадлежат разным школам, характеристикой которых с точки зрения их стиля и тех местностей, к которым они могут быть приурочены, занимались разные исследователи. К рейхенаускому Кодексу Эгберта (см. рис. 111) ближе всего подходит, как это доказал Фёге, Лекционарий (католическая богослужебная книга, содержащая в себе церковные чтения на каждый день) Берлинской Королевской библиотеки, с изображениями Входа Господня в Иерусалим, жен-мироносиц у Гроба, Вознесения Господня и Сошествия Святого Духа на апостолов. К *рейхенауской школе*, по всей вероятности, принадлежит также изготовленная Рюдпрехтом (между 984 и 993 гг.) часто цитируемая Псалтырь архиепископа Трирского Эгберта, хранящаяся в библиотеке города Чивидале и изданная в 1901 г. Зауерландом и Газеллоффом. По своим, скорее, рисованным, чем писанным красками, плотным фигурам святых эта Псалтырь еще близка к группе Ады; но ее ковровые фоны и ленточные орнаменты инициалов, переходящие в сплетения растительных стеблей, имеют отпечаток оттоновской эпохи.

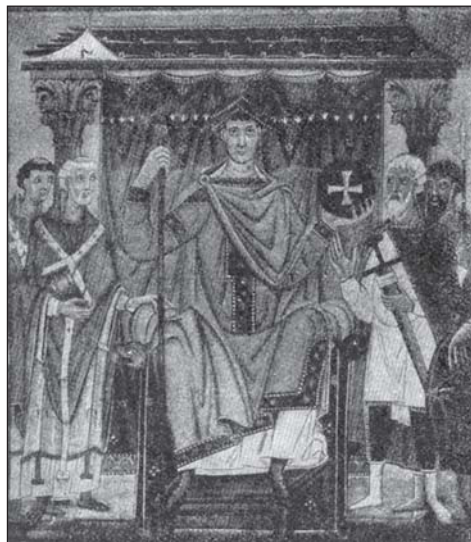
К Евангелию ахенской соборной ризницы, написанному Лиутгардом для одного из Оттонов, близка группа рукописей, исследованных Фёге и составляющих *школу Лиутгарда*. Второе главное произведение этой школы — знаменитое Евангелие Оттона III (по другим — Генриха III), в Мюнхенской Национальной библиотеке (рис. 114). Сильное влияние на эту рукопись ахенского Евангелия не подлежит сомнению; некоторые ее миниатюры, как, например, Исцеление бесноватого и Воскрешение наинского юноши, очень близки к рейхенауским фрескам; кроме того, ряд ее композиций заимствован из Кодекса Эгберта. Этой полной темперамента школе, в которой золотой фон господствует безраздельно, могут быть приписаны еще до 20 других иллюстрированных рукописей. Фёге вначале был склонен приурочивать эту школу к Кёльну, но потом, как и Браун, высказался в пользу Трира; Газеллофф помещал ее в Рейхенау, и его мнение подтвердил доказательствами Сварценский. Таким образом, школа Лиутгарда представляет собой лишь более позднюю фазу развития рейхенауской школы.

Парижскому Евангелию (Национальная библиотека), написанному, по-видимому, в Трире (см. выше), близки в отношении стиля листы из рукописи «*Registrum Gregorii*», хранящиеся в Трирской городской библиотеке, и принадлежавший той же рукописи драгоценный лист в музее Шантильи (Четыре нации присягают на верность Оттону III). «Регистр Григория» действительно можно рассматривать как главное произведение *трирской школы*. Однако границы между трирской и соседней с ней эхтернахской школами еще спорны.

Большинство исследователей согласно в том, что описанный Лампрехтом вышеупомянутый *Codex aureus Epternacensis* Готского музея изготовлен в Эхтернахе и, следовательно, должен быть принят в основание нашего знакомства с *эхтернахской книжной живописью*. Из других наиболее замечательных произведений этой школы, установленной Фёге, следует назвать Евангелие Генриха III в Бременской городской библиотеке, *Codex aureus* в Эскориале и Евангелие в Брюссельской Королевской библиотеке.

Регенсбургской школе цветущего оттоновского времени принадлежат кроме уже упомянутого нами Служебника Генриха II

Рис. 114.
Император
Оттон III
с двумя
епископами и
двумя воинами.
Из Евангелия
Оттона III.
По фон
Кобеллю



Евангелие аббатисы Уты, настоятельницы Нижнего монастыря в Регенсбурге, в Мюнхенской Национальной библиотеке, написанное между 1002 и 1025 гг., и Евангелие Генриха II, хранящееся в Ватиканской библиотеке в Риме. Евангелие Уты, украшенное роскошно и стильно, один из великолепнейших образцов книжного стиля этой эпохи.

В тесной зависимости от регенсбургской школы, по-видимому, находилась *хильдесхеймская школа*, покровительствуемая епископом Бернвардом, который сам был замечательным художником. Главный мастер этой школы, дьякон Гунбальд, жил, как доказано, некоторое время в Регенсбурге. В ризнице Хильдесхеймского собора донныне хранятся изготовленные им для Бернварда Евангелие (1011) и Служебник (1014). Пальметты, аканфовые листья и другие античные орнаменты, перешедшие сюда из каролингского искусства, имеют еще более классический характер, чем подобные орнаментальные элементы в южнонемецких рукописях. Богато украшенное фигурными изображениями Евангелие ризницы Хильдесхеймского собора, изданное Бейсселем, в отношении стиля этих иллюстраций очень далеко от регенсбургской школы; его приписывают самому Бернварду. В посвященных миниатюрах явственнее, чем прежде, выступает на первый план почитание Пресвятой Девы; некоторые композиции на библейские темы поразительно аналогичны с изготовленными под руководством Бернварда рельефами бронзовых дверей Хильдесхеймского собора (см. ниже, рис. 19).

Для характеристики кельнской и фульдской школ имеется еще очень мало материалов. Особая, употреблявшая исключительно золотые фоны *школа Тегернзее*, главным мастером которой был аббат Эллингер (1017—1026 и 1031—1041), стоит уже за пределами оттоновской эпохи. Во Франции упадок миниатюрной живописи начался раньше, чем в Германии; в этом можно убедиться хотя бы по тусклому колориту миниатюр Комментария к Книге пророка Иезекииля, в Парижской Национальной библиотеке, — рукописи, изготовленной аббатом Гильдрихом между 989 и 1010 гг. в Сен-Жермен д'Оксерре. Около 1050 г. упадок, из которого живопись, питавшаяся до той поры наследием древности, потом вышла лишь постепенно, в совершенно новом облике, заметно сказывался повсюду.

Все наши сведения о других отраслях прикладной живописи, об узорчатых *тканях*, каковы, например, сомиюрские ковры (985), затканые восточными животными орнаментами, о *живописи на стекле*, зачатки которой как во Франции, так и в Германии (в Тегернзее) проявляются около конца I тысячелетия, мы можем черпать лишь из литератур-

ных источников, не дающих сколько-нибудь ясного представления об этих отраслях. Но и сохранившихся памятников книжной живописи вполне достаточно для того, чтобы дать понятие о состоянии живописи в каролингское и оттоновское время. Сквозь покров северного своеобразия, проявившегося в это время во многих бессознательных чертах, еще ясно просвечивал дряхлый, отживший, но прикрытый византийским убором лик римско-эллинистического искусства.

Скульптура

Зависимость каролингско-оттоновского искусства от древнехристианского искусства Востока и Запада выказывается также и в скульптуре, остававшейся, как в древнехристианскую пору, преимущественно искусством мелких поделок и рельефа. Карл Великий перенес из Равенны в Ахен бронзовую позолоченную конную статую Феодориха (см. выше, кн. 1, I, 3); но подобный образец был еще не по плечу северным ваятелям. Единственная дошедшая до нас бронзовая статуэтка, приписываемая этой эпохе авторитетными исследователями, не выше одного фута, а по своим безжизненным, вялым, хотя и довольно правильным формам приближается скорее к поздним произведениям римского провинциального искусства, чем к монументальной, полной внутреннего движения равеннской статуе. Мы имеем в виду известную конную статуэтку Карла Великого, хранящуюся в музее Карнавале в Париже. Соглашаясь с Клеменом, мы склонны приписать это произведение, на основании его форм, скорее каролингской эпохе, чем — как это делал Вольфрам, приведший, правда, заслуживающие внимания доводы против каролингского происхождения статуэтки, — XVI столетию. Античные традиции в исполнении фигуры коня и плаща императора здесь еще не переработаны в готском духе. Император — в короне, держит в левой руке державу, а в правой — меч (реставрированный). К прочим металлическим изделиям этой эпохи мы еще вернемся.

Из произведений каролингской *каменной скульптуры* художественный интерес имеют лишь немногие. Однако, как это доказал Клемен, полуфигуры благословляющего Спасителя в музее Трирского собора и Боннском провинциальном музее тесно примыкают к поздне-римским могильным стелам с полуфигурами умерших, так что и в каменной пластике можно кое-где заметить переход от поздне-римского стиля к каролингскому или раннероманскому. Но лишь в редких

случаях эти памятники имеются в достаточном количестве. Особняком, как бы заброшенный сюда с британских островов, стоит придорожный крест в Гризи, на севере Франции, в департаменте Кальвадос, неподалеку от морского берега. Античная традиция еще чувствуется в большом рельефном изображении крылатого коня, скачущего за диким зверем, на каменной плите в Ингельхейме, по-видимому принадлежавшей той части дворца, которая отстроена при Людовике Благочестивом. Северный характер имеют изображения водяных птиц с рыбами в их длинных клювах, на плите, вделанной в портал католической церкви близ Зауер-Швабенгейма, в Гессенском Великом Герцогстве; эти рельефы, несомненно, самые зрелые произведения оттоновской каменной пластики, наряду с которыми другие едва заслуживают упоминания.

От *деревянной пластики*, бывшей в употреблении во все продолжение рассматриваемого нами периода (резьбой из дерева украшались, например, еще многочисленные в то время деревянные церкви), не сохранилось ничего, что относилось бы к каролингскому времени и было бы сколько-нибудь достойно внимания; но концу оттоновской эпохи принадлежит, например, замечательное изваяние Распятия в Брауншвейгском соборе (фигура Христа — более чем в натуру). Спаситель и здесь изображен еще не испутившим дух, одетым в тунику, с ногами, пригвожденными отдельно одна от другой. Длинный худощавый лик Распятого полон уже индивидуальной жизни, хотя его черты искажены страданием. При всей жесткости исполнения это Распятие — произведение сильное и значительное.

Гораздо большее число скульптур, дошедших до нас как от каролингской, так и от оттоновской эпохи, принадлежит к *изделиям из слоновой кости*. За это время вместо дощечек для письма чаще встречаются покрывки для книг. Наряду с ними по-прежнему попадают прямоугольные и круглые ящички и отдельные пластинки. Усилия Вествуда, Шэфера, Боде, Молинье, Клемена, Штульфаута, Фёге, Гревена, Сварценского, Гольдшмидта и других классифицировать произведения резьбы из слоновой кости, которые мы находим почти во всех собраниях древностей и во многих соборных ризницах Европы (в Германии они представлены всего полнее в Берлинском и Дармштадтском музеях), по месту и времени их изготовления и стилистическим особенностям в большинстве случаев следует признать пока — с чем еще в 1900 г. согласился Гревен — «первыми попытками» в этом направлении. Для каролингских изделий из слоновой кости характерны бордюры из аканфовых листьев и обозначение почвы под ногами сто-

ящих фигур, а также бескрылые ангелы, не встречающиеся в византийских памятниках того же времени. Сюжеты те же, что и в миниатюрной живописи, с которой вообще может быть в иконографическом отношении установлено тесное родство рельефов на слоновой кости. С чисто художественной точки зрения эти рельефы принадлежат к числу лучших, в смысле близости к антику, произведений эпохи. Северные ленточные и животные мотивы орнаментации не находили здесь никакого применения. Зато резьбе по слоновой кости недостает прелести самостоятельной художественной жизни, отличающей каролингские миниатюры. И по части этого рода пластики были сделаны попытки разграничить *французские* и немецкие школы. Ближе других к античной традиции произведения той школы, главными художественными центрами которой Клемен считал Тур, Пуатье и Санс. О высоком развитии, достигнутом этой школой к середине IX столетия, свидетельствуют две пары пластинок из слоновой кости Луврского музея в Париже. На более древней паре изображены Суд Соломона и царь Давид, сочиняющий псалмы. Уже один аканфовый бордюр этих изображений живо напоминает античную орнаментку; фигуры стройны и изящны. Более поздняя пара украшена изображениями библейских сюжетов; фигуры здесь еще более длинны и тонки. В этих рельефах выказывается основное направление развития позднекаролингской костяной пластики. Более оригинальны отчасти отмеченные северным характером произведения второй школы французско-каролингской резьбы по кости. Центр этой школы — Реймс. В вышедших из нее рельефах складки одежд уложены менее спокойно, причем концы плащей подобраны; как на характерные ее особенности Клемен указывал, кроме того, на «наклоненные вперед, полуопущенные головы и широкие, плоские руки с отставленным большим пальцем». Главными произведениями реймской школы считаются доски переплета вышеупомянутой Псалтыри Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке. Рельефы передней доски, иллюстрирующие 56-й псалом, полны драматизма и сильно напоминают миниатюры утрехтской Псалтыри (см. рис. 108), из которой, по-видимому, заимствованы их композиции. К той же школе мы, вместе со Сварценским, относим пластинку с изображением Брака в Кане Галилейской, находящуюся в Британском музее, и пластинку с Вознесением Господним, в Веймарском музее.

Немецкой работой мы, вместе с Молинье, признаем диптих VIII столетия, в Луврском музее, принадлежавший, как это доказано Гольдшмидтом, к Псалтыри Венской Придворной библиотеки. В четырех панно

изображены царь Давид, сочиняющий псалмы, и блаженный Иероним, трудящийся над их переводом; фигуры — коротки, головы — слишком велики. Того же стиля таблетка Берлинского музея с изображением Распятия. Что этот стиль продолжал существовать в IX столетии, доказывают, по Гольдшмидту, оживленные рельефы двух досок из Лоршского монастыря, составлявших переплет одной ватиканской рукописи группы Ады. На одной из них, хранящейся при рукописи в Ватикане, вырезаны в отдельных панно, под изображением Христа во славе, Волхвы перед Иродом и Поклонение их Младенцу-Спасителю; на другой, принадлежащей теперь Соут-Кенсингтонскому музею в Лондоне, представлена Богоматерь, сидящая на престоле, под нею — Благовещение и Рождество Христово. Во всех этих рельефах с полной ясностью можно подметить раннехристианскую основу.

Главным произведением нижнерейнской школы каролингского времени Клемен считал большой диптих собора в Турне. На одной стороне этого диптиха, в среднем панно, вырезан Агнец Божий, а над ним — Распятие с олицетворениями солнца, луны, Церкви и Синагоги. То же направление мы видим в некоторых произведениях, хранящихся в Дармштадтском музее, например в диптихе с изображением на одной доске юного Спасителя, на другой — апостола Петра. Как охотно эта эпоха подражала старым образцам, можно судить, например, по пластинке музея Майера в Ливерпуле, нижняя часть которой, «Жены-мироносицы у Гроба Господня», представляет очень близкое воспроизведение того же сюжета на прекрасной древнехристианской пластинке (см. рис. 54) Баварского национального музея, тогда как наверху вместо Вознесения изображено Распятие, менее органически связанное с нижней композицией.

Главный образец работ южногерманской, верхнерейнской школы резчиков по слоновой кости конца каролингской эпохи — знаменитый диптих Тутило Санкт-Галленского монастыря. И. Мантуани удалось, несмотря на все возражения, доказать, что из двух досок этого диптиха только нижняя сработана Тутило, монахом этого монастыря, умершим в 912 или 913 г. Верхняя доска, стиль которой, несомненно, оказал влияние на работу Тутило, более древняя. На среднем ее поле, окаймленном сверху и снизу роскошными арабесками античного характера, изображен безбородый Спаситель, сидящий на престоле в миндалевидном нимбе, посреди шестикрылых серафимов. Над Ним — мужская и женская фигуры, олицетворяющие собой солнце и луну; внизу — лежащие фигуры Моря и Земли. Почва не обозначена. Фигуры более жизненны, чем на доске Тутило. Эта последняя раз-

делена на три панно; резана она вскоре после 900 г. (рис. 115). Верхнее панно заполнено антикизирующими аканфовыми завитками, сходными, но не тождественными по стилю с завитками верхней доски; они скопированы с миниатюр Санкт-галленской библиотеки. В среднем панно изображена Пресвятая Дева с молитвенно воздетыми руками, между прислуживающими ей крылатыми ангелами, а в нижнем — св. Галл, вынимающий у медведя занозу из лапы. На обеих досках одежды, образующие мелкие складки, плотно облегают тело; но на доске Тутило складки схематичнее и жестче, фигуры менее жизненны, почва показана, медведь изображен более натурально, чем деревья, состоящие из отдельных сучьев с немногими большими листьями на концах. Как бы то ни было, в лице Тутило мы имеем первого известного нам по имени немецкого скульптора.

В резьбе по слоновой кости можно также заметить, при помощи некоторых различий в стиле, переход от каролингской эпохи к оттоновской. Фигуры становятся стройнее, драпировки спокойнее, компоновка сюжетов более полной и ясной. Это мы видим, например,

в обрамленной очень роскошным аканфовым бордюром пластинке Берлинского музея, изображающей на трех панно юного Христа во храме, Брак в Кане Галилейской и Исцеление бесноватого. В оттоновское время и в этой отрасли искусства во главе развития стояла Германия. Боде отделял произведения рейнской школы от саксонской; однако другие исследователи считали значительное число саксонских изделий из слоновой кости южнонемецкими. Нечасто мы можем с достоверностью признавать в том или другом рельефе немецкую работу оттоновского времени. С полным основанием относят ко времени Оттона I надпись на пластинке из слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривульци в Милане, с изображением бородатого Спасителя, сидящего на престоле между св. Маврикием и св. Марией, с коленапреклоненными у Его ног императором в короне и императрицей с сыном на руках. Здесь аканф в бордюре заменен надписью. При всех погрешностях рисунок эта



Рис. 115.
Вознесение
Пресвятой
Девы на небо и
св. Галл,
вынимающий у
медведя занозу
из лапы.
Рельеф на
слоновой кости
работы Тутило.
По Мантуани



Рис. 116.
Христос и
четыре
евангелиста.
Рельеф на
слоновой кости.
С фотографии

низкорельефная, оригинальная по замыслу пластинка исполнена еще широко, свободно и, по-видимому, даже портретно передает черты Оттона I. По всей вероятности, об Оттоне II упоминает надпись на восьмигранной кропильнице слоновой кости в ризнице Ахенского собора. В верхней ее половине, на одной из восьми граней, изображен стоящий император, на других гранях — семь святых, отделенных один от другого коринфскими колоннами. В нижней половине — вооруженные воины, светские защитники Церкви, выбегают из украшенных ионическими колоннами ворот города с башнями. Короткие фигуры довольно безжизненны, но вообще это произведение еще античного характера. Ко времени малолетнего Оттона III относится Распятие на крышке эхтернахского Евангелия (см. выше), в Готском музее. Под крестом — полуфигура, олицетворяющая собой землю (*terra*); вверху — полуфигуры солнца и луны, обозначающие небо. Насколько внешняя композиция сюжета еще антична, настолько ее исполнение оригинально, ново и проникнуто северогерманским духом. Большие, неуклюжие руки и ноги, четырехугольные лица с широкими носами, выпуклые лбы и выдающиеся скулы, а также страдальческое выражение лиц и глаз изобличают работу немецкого мастера — творчество, грубое в отношении форм, но глубокое по замыслу. Фёге удалось обнаружить руку того же мастера в целом ряде других произведений. Стилистическое сходство с этой доской бросается в глаза особенно в доске Берлинского музея (рис. 116), изображающей в середине Христа во славе, с чертами северянина, а по углам — четырех евангелистов в оживленных позах, но грубых форм. Произведения этого рода, как справедливо замечал Фёге, принадлежат к числу тех «немногих памятников раннего средневековья, от которых, в противоположность чужеземному характеру большинства оттоновских резных костей, веет настоящим германским духом и которые, так сказать, написаны на грубом немецком наречии», что и придает им большое историко-художественное значение.

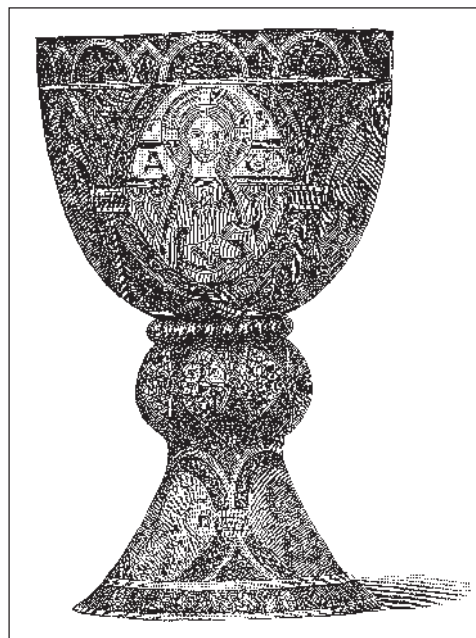
Мошехранительницы, как и в предшествовавшую эпоху, украшались рельефами, резанными на слоновой кости. По-видимому, самая древняя из мошехранительниц оттоновского времени находится в ризнице монастырской церкви в Кведлинбурге («Ковчег Генриха»). Выполнен-

ные низким рельефом фигуры украшающих ее сцен из Нового Завета еще коротки, грубы и неуклюжи. Вполне зрелым произведением оттоновского времени должно признать также мощехранительницу, разьединенные костяные пластинки которой находятся частью в Берлинском, частью — в Мюнхенском национальном музее. Вырезанные на них фигуры апостолов, облеченных в свободно драпирующиеся одежды, отделены одна от другой коринфскими колоннами с арками. В люнетах над апостолами — символические животные. И здесь мы видим, что искусство оттоновской эпохи, несмотря на новые веяния, которые пока бессознательно воспринимались им здесь и там, в существенном подражало древним образцам, успевая в этом только наполовину.

К изделиям из слоновой кости примыкают металлические работы каролингско-оттоновской эпохи, из которых наше внимание останавливают на себе прежде всего *золотые изделия*. Золотых дел мастерство, постоянно стоявшее во Франции высоко со времен св. Элигия (см. рис. 58), получило значительное развитие в Германии уже в каролингскую эпоху, главным же образом — в оттоновскую. Под покровительством таких преданных интересам искусства духовных сановников, как Эгберт, епископ Трирский, и Бернвард, епископ Хильдесхаймский, золотых дел мастерство достигло здесь пышного расцвета. Блеск золота, серебра и драгоценных камней на церковной утвари представлялся этим прелатам как бы отблеском вечного небесного света. Под их руководством в мастерских епископских резиденций изготовлялись переплеты для священных книг, раки для святых мощей, балдахины на колоннах для осенения раки и алтарей, переносные алтари, процессионные кресты и всякого рода священные сосуды.

Большинство того, что нам известно о церковных и иных золотых изделиях рассматриваемой эпохи, мы получили из письменных свидетельств. Древнейшим из дошедших до нас произведений этого рода, достоверно принадлежащим каролингскому времени, надо считать чашу Тассило из Кремс-мюнстерского монастыря (рис. 117). Надпись на ножке этой чаши указывает, что она — дар баварского герцога Тассило и, следовательно,

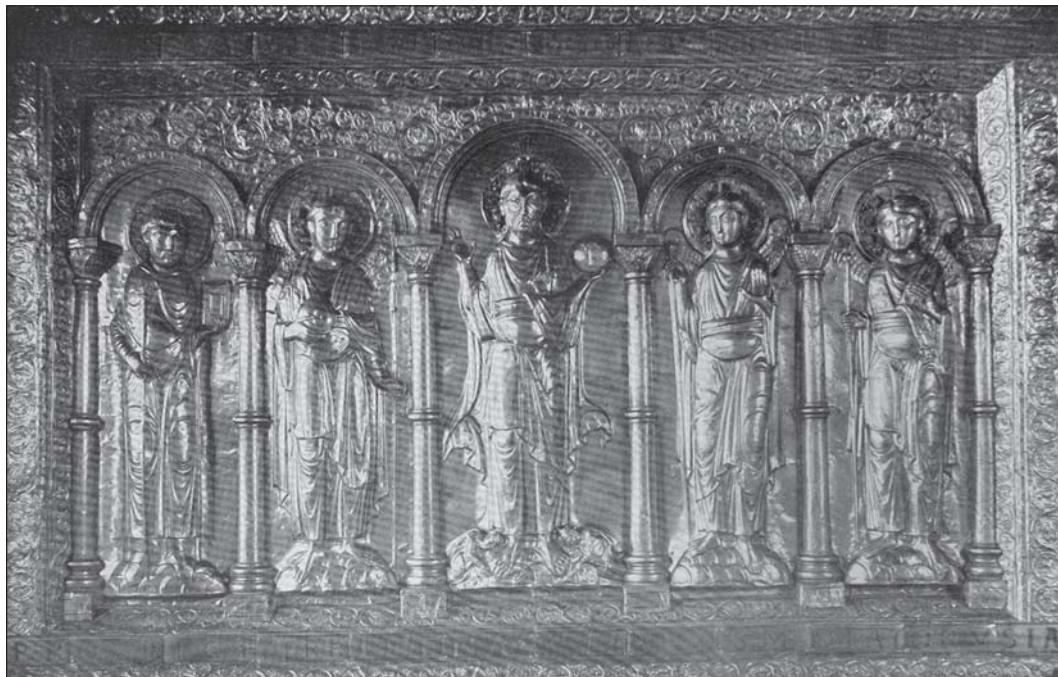
Рис. 117.
Чаша Тассило.
По Фальке



в чем мы соглашаемся с Фальке, изготовлена приблизительно в 780 г. Сама чаша медная, частью литая, частью чеканной работы, но обложена овальными серебряными и золотыми пластинками, на которых выгравирован рисунок. Характерно, что орнаменты этой чаши состоят почти исключительно из ленточной и ременной плетенки меровингского, местами, быть может, ирландского стиля и что у полуфигур Спасителя и евангелистов еще грушевидные головы и растопыренные пальцы, исчезнувшие из искусства лишь в эпоху «каролингского ренессанса».

Цветущему времени каролингского искусства принадлежат три произведения, каролингское происхождение которых доказано В.-М. Шмидтом. Их родину надо искать не в немецкой, а во французской части франкского государства. Сварценский относил их к своей реймской (расширенной) школе. Древнейшее из этих произведений — обшивка главного алтаря церкви св. Амвросия в Милане, изготовленная в 835 г. по заказу епископа Ангильберта II мастером Вульвином, начертавшим здесь свою подпись (*volvinus*). Золотые и серебряные рельефы этого алтаря изображают Христа и апостолов, шесть сцен из земной жизни Спасителя, святых и ангелов; на задней стороне алтаря представлено, более слабым рельефом, житие св. Амвросия. Стиль этих изображений, изящный, но вместе с тем тяжеловатый, отражает в себе античные традиции и не может быть приписан, как думали прежде, XII столетию. Затем следует указать на переднюю доску переплета «Золотого Кодекса св. Эммерама» в Мюнхенской Государственной библиотеке (см. рис. 110). Выбитые на золоте рельефы этой доски изображают Христа во славе, евангелистов и четыре эпизода из жизни Спасителя. Христос и апостолы — безбородые. Стройные фигуры в высшей степени жизненны и подвижны. Последнее из упомянутых трех произведений — небольшой походный алтарь императора Арнульфа, в мюнхенской «Богатой капелле». Поля фронтонов украшены христианскими символами, восемь полей крышки — библейскими сценами, сходными по исполнению с рельефами «Золотого Кодекса». Рельефы этого алтаря принадлежат второй половине IX столетия.

Столетием позже (около 980 г.) изготовлена в Трире под руководством архиепископа Эгберга (на что указывает надпись), изданная впервые Аусмом-Вертом рака св. Андрея в ризнице Трирского собора. Золотые листья, которыми она обита, украшены символическими фигурами животных в богатых обрамлениях из драгоценных камней. Здесь впервые, быть может, появляется в Германии византийская перегородчатая эмаль. Такие эмали, вероятно, находились в числе драгоценностей, привезенных с собой из Константинополя императрицей Феофану, супру-



гой Оттона II. Окраска этой эмали еще несколько бледна, а техника несовершенна; наряду с перегородчатой эмалью в розетках боковых сторон раки встречается еще древнее, готско-меровингское украшение из красной ячеистой глазури (*verroterie cloisonnée*) — «последний случай употребления в Германии этой побочной формы перегородчатой эмали», как замечал Фальке. Той же школе принадлежит золотой футляр для жезла св. Петра, хранящийся в соборной ризнице в Лимбургена-Лане. К концу рассматриваемого нами времени относится хранящаяся в музее Клюни в Париже золотая передняя доска алтаря, подаренная Генрихом II Базельскому собору (рис. 118). Поверхность рельефа подразделена пятью арками на колоннах; в средней арке изображен Спаситель, в других — св. Бенедикт и три архангела, Михаил, Гавриил и Рафаил; свободное пространство заполнено античными завитками. «Смесь грубости и византийской утонченности столь же характерна в этом произведении, — говорил Шназе, — как и латинская надпись со вставленными в нее греческими словами».

Во времена Генриха II жил также епископ *Бернвард Хильдесхаймский* (993—1022), художник, деятельность которого вращалась

Рис. 118.
Украшение
передней
стороны
алтаря
Генриха II
из Базельского
собора,
в музее Клюни
в Париже.
С фотографии
Жиродона

в рамках тогдашнего направления искусства. Нет надобности предполагать, что связанные с именем Бернварда произведения сработаны им самим, тем более что даже надпись «fecit» в эту эпоху нередко указывала, что данная вещь выполнена по заказу и под наблюдением известного лица, но не им собственноручно. Известен золотой крест Бернварда в хильдесхаймской церкви св. Марии Магдалины, каждый из четырех концов которого заканчивается более широким квадратом. Из литейной мастерской Бернварда вышел, судя по надписи, хранящийся в той же церкви бронзовый подсвечник, орнаментированный плетением и вообще изящными, хотя, в отдельности, и грубыми фигурами. Этот подсвечник приводит нас к рассмотрению монументальных бронзовых изделий, служащих главными памятниками не только школы Бернварда, но и всей северной пластики рассматриваемой эпохи. Со времени Карла Великого, по приказанию которого, как мы уже видели, были изготовлены литые бронзовые двери и балюстрады эмпор Ахенского собора, литье из бронзы постоянно употреблялось в Германии для простых изделий, но только в конце оттоновской эпохи стали применять его при исполнении настоящих художественных работ. В Хильдесхайме отлиты бронзовые двери местного собора и бронзовая колонна, ныне снова поставленная в его правом поперечном нефе. Основной характер этих обоих произведений — еще вполне античный, а именно римский. Идею дверей Хильдесхаймского собора (рис. 119) внушили Бернварду, по всей вероятности, знаменитые деревянные двери церкви св. Сабины в Риме (см. рис. 48), которые, однако, подразделены более изящно. Восемь рельефов левой створки хильдесхаймских дверей изображают, в направлении сверху вниз, события, изложенные в Ветхом Завете, начиная Сотворением человека и заканчивая Убиением Авеля. На восьми рельефах правой створки представлены восемь главных событий из Нового Завета, от Благовещения до Вознесения Господня; сцены расположены в обратном порядке, снизу вверх. В этих рельефах, при плохом вообще понимании форм художником, много разнообразия и свободы. Головы то слишком велики, то слишком малы, бедра или чересчур тонки, или излишне массивны; носы почти везде грубые и толстые, глаза большие, навывкате. Нигде не замечается преобладания схемы, канона. Гривы львиных голов, держащих в зубах кольца, архаически стилизованы, тогда как волосы человеческих фигур трактованы со свободой, свойственной поздне-римской технике. Сам стиль рельефов не выдержан; высокие и низкие места чередуются произвольно. При всем том сюжеты скомпонованы вполне ясно, а телодвижения разнообразны

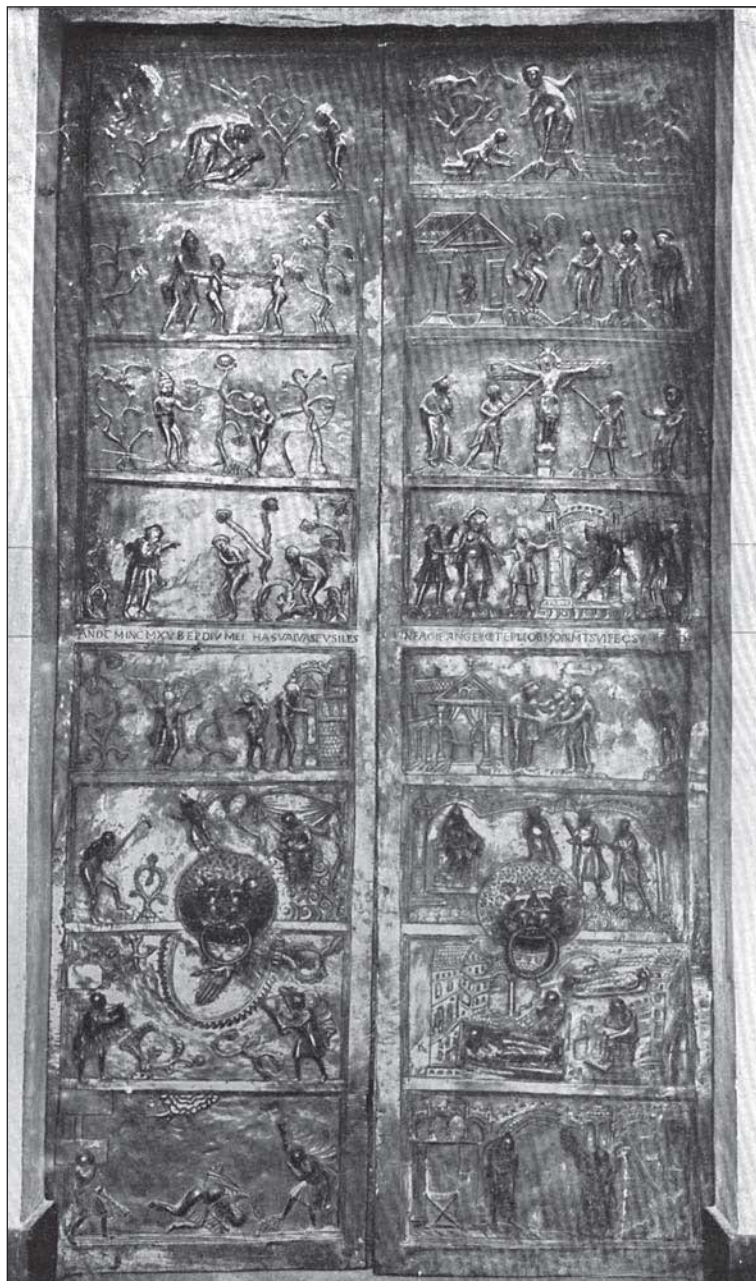
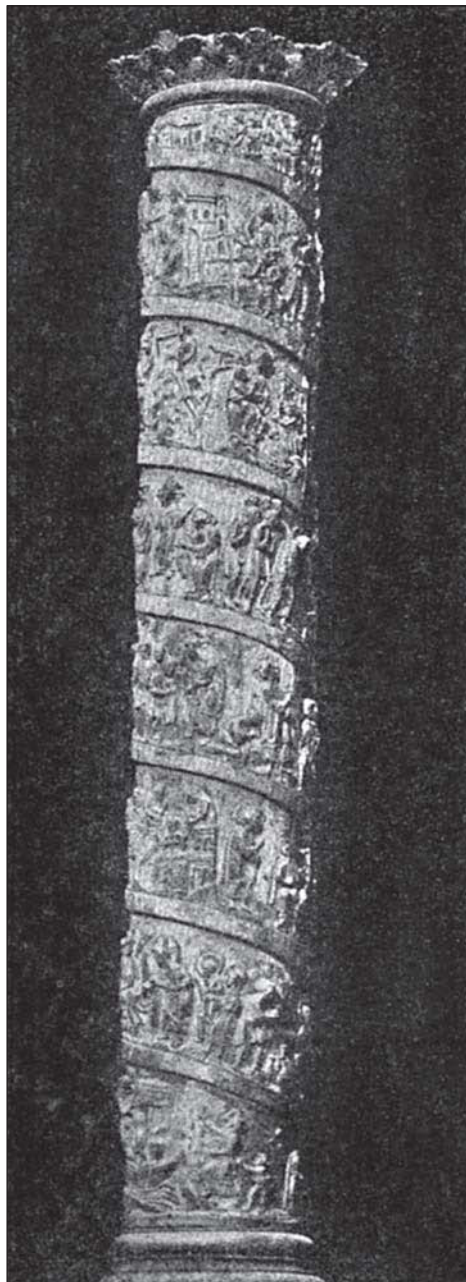


Рис. 119.
Бронзовые
двери Хильдес-
геймского
собора.
С фотогра-
фии Нёринга

Рис. 120.
Колонна
Бернварда в
Хильдесхейм-
ском соборе.
С фотогра-
фии Нёринга



и жизненны. Это искусство, в основе которого лежит великое прошлое, но которое с чисто юношеской смелостью распоряжается потускневшими традициями прошлого. Стоящая теперь в Хильдесхеймском соборе колонна Бернварда (рис. 120), отлитая в 1022 г., в отношении своего общего замысла приближается к римской колонне Траяна, служившей для нее образцом. Она обвита сверху донизу спиральной лентой рельефов, на которой в непрерывной последовательности изображены, начиная с низа, события из земной жизни Христа, от Крещения до Входа в Иерусалим. Капитель — более позднего времени. В противоположность стилю хильдесхеймских ворот, здесь в технике рельефа и формах фигур ясно выказывается тяготение к античности. Вообще эти художественные памятники, несмотря на свежесть новых стремлений, проявляющихся в воротах Хильдесхеймского собора, принадлежат еще традиционному направлению, соединяющему каролингскую и оттоновскую эпохи.

Интересы искусства были близки светским и духовным властителям, взрастившим каролингско-оттоновское искусство; но это искусство, кото-

рое поощряли и возделывали почти исключительно духовные лица, было в большей степени продуктом религиозных, чем художественных стремлений. Художники-христиане еще не были достаточно зрелы для того, чтобы творить ради самого искусства. Портреты императоров на посвященных листах рукописей являлись лишь данью обязательного уважения со стороны монахов-художников к высокопоставленным заказчикам. Символические фигуры представляли собой произвольные припоминания позднего римско-эллинистического искусства. Фигуры, взятые из повседневной жизни, появлялись, самое большее, в качестве декоративных аксессуаров. Искусство изображать пейзаж все более увядало. Обогатился только цикл христианских сюжетов. Из композиции «Христос во славе» постепенно возникла композиция «Страшный Суд». С расширением старых библейских тем и привлечением новых, указываемых проповедями, умножались и изменялись библейские изображения, украшавшие стены церквей, полные («Евангеларии») и сокращенные рукописи Евангелий («Евангелистарики»). «Большая каролингская Библия в картинах», как называл Краус весь сложившийся к тому времени цикл композиций (редко, конечно, встречающийся полностью), состояла уже из сотни изображений. Если бы века, о которых идет речь, не создали ничего другого, кроме картин Страшного Суда, и тогда им следовало бы поставить в заслугу это важное художественно-историческое приобретение.

Вся новизна относилась, однако, единственно только к содержанию, а со стороны выполнения живописцам и скульпторам этой эпохи обычно, хотя и не всегда, удавалось, держась старых изображений и мотивов, подражавших восточным или западным древнехристианским образцам, обрабатывать вновь являвшиеся библейские сюжеты в стиле традиционных композиций. Впрочем, великое древнее искусство стран Средиземного моря так подавляло воображение юных германских народов, что они не могли находить в собственном языке форм новый способ выражения. Их задачей было главным образом набить руку и глаз на готовых художественных формулах. Но их ближайшие образцы уже не имели таких художественных достоинств, которые могли бы поднять ничтожное знание человеческой фигуры и ее движений на высоту действительного понимания искусства и природы; кроме того, все мирозерцание той эпохи стояло столь далеко от природы, что художники не осмеливались брать за образец ее саму, мать всех искусств. Поэтому нет ничего удивительного в том, что каролингское искусство не создало, за исключением нескольких

памятников зодчества, некоторых золотых изделий и чисто орнаментальных мотивов книжной живописи, ничего такого, что могло бы, в свою очередь, сделаться исходным пунктом для последующего развития искусства. Само оно может быть названо преимущественно искусством пережитков; язык форм и красок этого искусства, несмотря на богатство и глубокую одухотворенность его содержания и часто на большую эффектность, был лишь варварским лепетом в сравнении с прекрасным, безвозвратно утраченным прошлым, чуждым германскому Северу по своей национальной основе. Новые, свежие элементы стиля, смутно проявляющиеся в некоторых полубессознательных особенностях, долгое время были едва приметны. Только в самом конце оттоновской эпохи они начинают встречаться чаще и становятся более явственными.





КНИГА ТРЕТЬЯ



ИСКУССТВО
ЗРЕЛОГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(около 1050 – 1250 гг.)

I. ВТОРАЯ ЭПОХА РАСЦВЕТА СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА И ЕГО ПРЕЕМНИКИ НА ВОСТОКЕ

1. Введение. Искусство Византийской империи

Зарождение, зрелость и смерть — такова судьба всех отдельных явлений как в естественной истории, так и в истории искусства. Рядом с постепенным подъемом идет постепенный упадок. Развитие совершается вообще так медленно, что переходы едва заметны. Отсюда явствует, что и границы между ранним и зрелым, как и между зрелым и поздним средневековьем, установлены исключительно потребностью науки расчленять ее материал. Однако, принимая 1050 и 1250 гг. за приблизительные границы зрелого средневековья, мы основываемся не только на художественно-исторических, но и на культурно-исторических соображениях. На самом деле на Западе только к середине XI столетия христианство приобрело такую власть над умами, что христианские иерархи могли противопоставить грубому кулачному праву «Божий мир»; только около середины XI столетия (1054) совершилось окончательное отделение греческой церкви от римской, и как раз в эту же пору (1057) в Константинополе произошла перемена династии, с которой началась вторая цветущая эпоха средневизантийского искусства. Весь этот период можно также назвать веком крестовых походов, причина которых, притеснение турками-сельджуками палестинских христиан, восходит к середине XI столетия, тогда как концом ее можно считать пленение войска Людовика Святого в Египте (1250). Крестовые походы привели христианский Запад в тесное соприкосновение с христианским Востоком. Византийская империя в противоположность Западу, обуреваемому смутными стремлениями к новизне, продолжавшая питаться духовными и художественными преданиями эллинистической древности, вначале принимала скорее пассивное, чем активное участие в великом народном движении крестовых походов; но вскоре и она из-за своего географического положения, была втянута в водоворот событий, поглотивший потом на целых полстолетия ее политическую

самостоятельность. Завоевание и разграбление Константинополя крестоносцами (1204) и основание на берегах Босфора Латинской империи обуславливали внезапный и преждевременный конец второй эпохи расцвета византийского искусства. Этот средний период византийского искусства, искусства времен Комнинов, характеризуется наибольшей схематизацией форм, но также и высоким техническим мастерством и изяществом. Искусство времен Комнинов — византийское искусство в том виде, в каком оно, со всеми своими слабыми сторонами, запечатлелось в памяти потомства, но это также и то византийское искусство, которое оказало сильное влияние на многие западные страны.

Византийское зодчество, история которого, со времени появления труда Шуази, обогатилась многочисленными монографиями французских и немецких ученых, в рассматриваемую эпоху свободно и уверенно распоряжалось унаследованным материалом, сложившимся на эллинистическом Востоке и получившим окончательную обработку на берегу Босфора. Из двух уже известных нам (см. выше, кн. 2, I, 1) основных типов ранневизантийской *церковной архитектуры* более древний, представленный церквями монастыря св. Луки в Фокиде и монастыря в Дафни, в котором боковое давление главного купола передавалось при помощи сильной системы внутренних контрфорсов восьми опорным пунктам, все еще употреблялся местами, правда с различными изменениями, тогда как более поздний тип, нашедший себе выражение в константинопольской церкви Феотокос и пользовавшийся для поддержки среднего купола только четырьмя стройными подпорами и сферическими пандантивами, получил теперь все большее применение.

Первый, более массивный стиль удержался в провинции дольше, чем в столице. К нему относятся главным образом некоторые церкви Греции, например церкви св. Софии в Монемвасии и в Христиану, первая на юго-востоке, вторая на западе Пелопоннеского полуострова. К числу церквей типа церкви Феотокос (см. рис. 61) принадлежат некоторые храмы Константинополя, обращенные в мечети, как, например, небольшая церковь Моне-гес-Хорас (теперь мечеть Кахрие-джами) и прелестная, состоящая из двух небольших четырехколонных церквей с перекрытым двумя куполами промежуточным помещением церковь Пантократора (Цейрек-Килисе-джами), оба главных помещения которой могут служить образцами церквей типа Феотокос. Этот тип в XII столетии распространился также и в Греции, о чем свидетельствуют две изящные церкви близ Навплии — Неа Мони

и Мербака. Наконец, если мы заглянем на Афонскую гору, то найдем на ней две церкви, построенные, по-видимому, раньше 1300 г., а именно своеобразную бескупольную церковь Протатон в Каризе и церковь в Ватопеде, план которой, усвоенный затем всеми позднейшими афонскими церквями, расширен двумя полукруглыми нишами на северной и южной сторонах подкупольного четырехугольника, так что в ее общем плане есть сходство с листом клевера. Но особенно характерны для этих небольших, более изящных, чем величественных, церквей высокие барабаны с арочными окнами между куполами и крышами, красиво и живописно расчлененные снаружи. Интерьер всех византийских церквей по-прежнему украшали роскошные мозаики, блиставшие золотом и мягкими тонами красок.

Главными памятниками средневизантийской *мозаичной живописи*, техника которой отличалась особенной мелкостью стеклянных кубиков, нужно признать обширные изображения в главной церкви монастыря св. Луки в Стириде, и в церкви Дафнийского монастыря эти мозаики, исполненные позже построения самих церквей (см., например, рис. 62 и 63), несомненно принадлежат времени Комнинов, вероятно началу XII столетия. В обеих церквях в раковине главной абсиды изображена Богоматерь, с середины купола взирает вниз Христос Пантократор, на четырех парусах представлены события юности Спасителя, все стены покрыты многочисленными композициями на библейские сюжеты и образами святых. При ближайшем рассмотрении в мозаиках Дафни можно, однако, заметить немало отличий от мозаик монастыря св. Луки — отличий, имеющих значение для дальнейшего развития. В середине купола отсутствуют ангелы, окружающие Пантократора в мозаике монастыря св. Луки и других церквей; на «парусах» Сретение Господне заменено Преображением. Много нового в распределении мозаик по остальным частям храма. Здесь впервые появляется картина Успения Богородицы на том месте, которое потом всегда отводила ей позднейшая византийская церковная живопись, а именно на внутренней, западной стене церкви (не считая нартекса). Язык форм в мозаиках Дафни много живее, чем в церкви св. Луки. В обеих церквях Христос, пригвожденный к кресту четырьмя гвоздями, склоняет голову вправо; Его очи еще отверсты, но на дафнийской мозаике Его руки изображены вытянувшимися под тяжестью тела. В композиции «Сошествие Христа во ад» (заменившей в византийской иконографии «Воскресение») в дафнийской церкви Спаситель, попирая ногами сатану, быстро направляется



Рис. 121.
Сошествие
Христа во ад.
Мозаика
монастыря
Дафни.
По Милле

к Адаму и поднимает его левой рукой (рис. 121), тогда как в той же композиции в церкви св. Луки Он влечет Адама за собой, полуотвернувшись от него.

В мозаиках Дафни пропорции тела вообще правильны; черные контуры нередко как бы пропадают в тех местах, где встречаются резко контрастирующие между собой тона; колорит светлее, разнообразнее и жизненнее, чем в церкви св. Луки. Однако при всей роскоши и эффектности мозаик Дафни, они уже очень далеки от свободы, которая была свойственна византийскому искусству в начале македонской эпохи.

Если чисто византийские произведения этого рода служили образцами для византийского искусства Италии, то, с другой стороны, мозаики, исполненные греческими мастерами в Святой Земле во время крестовых походов, обнаруживают обратное влияние западного искусства, особенно ясно выказывающееся в остатках мозаик 1169 г. в церкви Рождества Христова (см. выше, кн. 1, II, 1) в Вифлееме. Здесь были изображены родословие Христа (погрудные изображения Его предков) и церковные соборы (изображения церковных зданий). Между окнами продольного корпуса изображены колоссальные фигуры ангелов; как верхние, так и нижние стенные картины были опоясаны фризами из листовенных венков. От всей совокупности этих мозаик веет западным духом.

Некоторые из произведений *станковой живописи*, сохранившихся в афонских монастырях и западных коллекциях и некогда украшавших стены греческих церквей, восходят, быть может, к XII столетию. Легче, чем эти произведения, поддаются определению современные им византийские *миниатюры*.

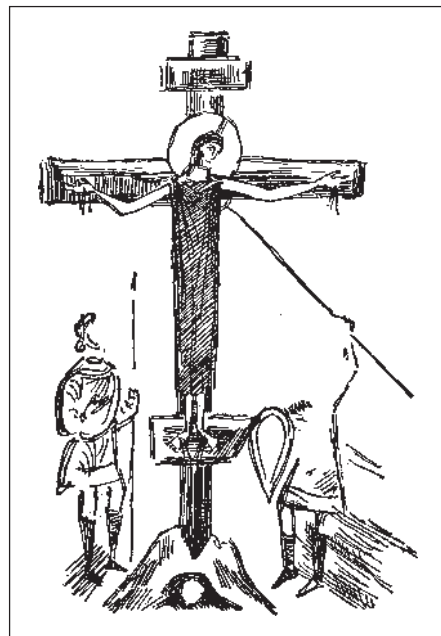
Различного рода книги духовного содержания, бывшие в ходу в предшествующую эпоху (см. выше, кн. 2, II, 2), представляли собой и теперь арену художественной деятельности миниатюристов. Но отдельные сюжеты приняли уже типичную форму, в которую они и продолжали облекаться в позднейших византийских мозаиках и миниатюрах. Золотые фоны стали единственно употребительными. Роскошные орнаменты, составленные из схематизированных античных элементов и новых, цветочных узоров, часто родственных арабо-персидским, запол-

няли собой более широкие, чем прежде, поля рукописей. В инициалах, никогда не достигавших таких размеров, как на Западе, наряду с отяжелевшими листовными мотивами преобладали грациозные орнаменты, составленные из животных и человеческих форм. Человеческие фигуры сильно вытягивались в длину, движения теряли живость и делались вынужденными; иногда и одежды изображались тяжело, без складок или с тугими, негнушимися складками; лицам придавались безжизненные, сморщенные, старческие черты, характерные для поздневизантийской миниатюры. В середине XI столетия колорит часто еще светел и ясен; в нем розовый и лазоревый тона прекрасно гармонируют с золотом; но в течение XII столетия краски становятся более темными и тусклыми. Для моделировки тела вместо зеленоватых теней употребляются оливковые и коричневые. При всем том многие рукописи эпохи Комнинов — настоящие шедевры.

В области иллюстрирования Псалтырей, в выполненных пером миниатюрах «народного» стиля (см. рис. 64—66) разница между формами македонской и комнинской эпох сразу обнаружится, если мы сравним, по воспроизведениям Тикканена, фигуры хлудовской Псалтыри (см. рис. 64) с длинными, очоленными, малоголовыми фигурами Псалтыри Британского музея, написанной в 1066 г. Подобные формы можно видеть, например, в миниатюре, изображающей Распятие (рис. 122). К наиболее известным памятникам комнинской придворной живописи принадлежат хранящиеся в Парижской Национальной библиотеке гомилии Иоанна Златоуста, написанные для императора Никифора Вотониата (1078—1081), с бесформенными фигурами, тугими складками одежд и лишенными выражения лицами, тогда как Мартиролог Британского музея XII столетия отличается помимо своих тощих фигур и жестких драпировок еще темным колоритом, свойственным этому регрессировавшему веку.

Главными произведениями *прикладной живописи* и в это время были византийские шелковые вышивки. К переходному времени (конец XI — начало XII столетия) относится хранящаяся в ризнице Римского собора св. Петра великолепная одежда, ошибочно называемая

Рис. 122.
Распятие.
Миниатюра
византийской
Псалтыри.
По Тикканену



«далматикой Карла Великого». На ее передней стороне изображен в благородных формах Спаситель, сидящий на радуге. Вышитые золотом и серебром изображения эффектно выделяются на голубом шелковом фоне.

Такие же формы, как и в миниатюрах, но, быть может, большее в своем роде совершенство техники мы находим в лучших произведениях *рельефной пластики* эпохи Комнинов. Среди них важнейшую роль играют по-прежнему изделия из слоновой кости. Как длинны фигуры, размеренны телодвижения, тяжелы одежды на прекрасной пластинке Парижского Кабинета медалей, изображающей благословляющего Спасителя, стоящего на возвышении между императором Романом Диогеном (1068—1071) и его женой! Как экспрессивны полуфигуры Спасителя, Богоматери и святых на костяной крышке византийского деревянного ларца, принадлежащего XII в. и хранящегося во Флорентийском Национальном музее! Всемирной славой пользовались еще и в то время византийские *литые бронзовые изделия*, как о том свидетельствуют некоторые бронзовые двери итальянских церквей, константинопольское происхождение которых удостоверено документами или надписями. Их фигурные украшения большей частью походят по своей технике на нельли: врезанный рисунок выложен золотыми и серебряными проволочками; руки, головы и ноги образованы пластинками благородного металла и отчасти эмалированы. Четыре больших панно средних дверей собора в Амальфи (1066), двери церкви Сант-Анджело у подножия Монте-Гаргано (1076), а также двери соборов в Трое, Атрани (1087) и Салерно (1099) — великолепные образцы этой византийской техники. В Риме лучшим произведением в этом роде были двери старой базилики Сан-Паоло фуори ле Мура, изготовленные в Константинополе Ставракием в 1070 г. и украшенные изображениями 54 сцен. Их остатки хранятся в ризнице этой базилики. И здесь вытянутость фигур в длину характерна для конца XI столетия.

Среди византийских произведений *золотых дел мастеров* к этой эпохе может быть с полной достоверностью отнесена «корона св. Стефана», в Будапештском Национальном музее. Она украшена портретами императора из дома Комнинов, Михаила Дуки (1071—1078), и его брата, Константина; помещенные на ней, кроме того, образы Спасителя, архангелов и святых выполнены в вылощенном византийском стиле рассматриваемого времени.

Византийское искусство при династии Комнинов, несмотря на свой упадок в XII столетии, все еще было искусством национальным, ново-

греческим; по выработанности техники и пониманию форм оно все еще стояло на более высокой ступени, чем современное ему западное искусство; но самостоятельные порывы к новизне, которыми отличалось это последнее, конечно, больше говорит нашему сердцу. Византийское искусство хотя и не подчинило своему влиянию все художественные области, однако оставалось руководителем европейского искусства, в особенности северо-восточного, но также и итальянского, по крайней мере в Нижней Италии, Сицилии и Венеции, где, как мы увидим, еще в целом ряде священных очагов пылало его пламя.

2. Искусство Руси (1000 — 1250 гг.)

Во время крещения Руси Владимиром Святославичем (988) северной столицей ее был Новгород, южной — Киев.

Первые русские церкви, как и вообще все древнерусские постройки, были деревянные. Даже Десятинная церковь в Киеве, сооруженная Владимиром Святославичем в 989—996 гг. и предназначавшаяся быть его усыпальницей, по исследованиям русских археологов, в существенных своих частях была построена из дерева. Вместе с греческими священниками и монахами приходили на Русь греческие и — как есть основание предполагать — армянские живописцы и зодчие; эти последние вводили в стране со второй четверти XI столетия каменную архитектуру. Вследствие этого русское искусство до самого татаро-монгольского завоевания в середине XIII столетия, собственно говоря, оставалось ветвью византийского, хотя и отличалось от него многими особенностями; однако в последнее время ученые склонны приписывать армянским образцам еще большую роль в деле возникновения русского зодчества, чем византийским.

Нашему знакомству с русским искусством, очень мало расширенному книгой о нем Виоле-ле-Дюка, существенно способствовали сочинение Новицкого и роскошные издания Бутовского, Айналова, Редина и Суслова. Им мы следуем в своем дальнейшем изложении, отчасти основываясь на собственных воспоминаниях о путешествии в Россию.

В древнерусском искусстве первенствующую роль играло *зодчество*. Самая древняя из сохранившихся русских церквей — Черниговский собор, хотя в нем только нижние части стен и столбов первоначальной кладки, а именно первой трети XI столетия. Он был четырехстолбовой церковью, с *одним* только куполом, покоившимся на высоком барабане, с одним нартексом и тремя полукруглыми

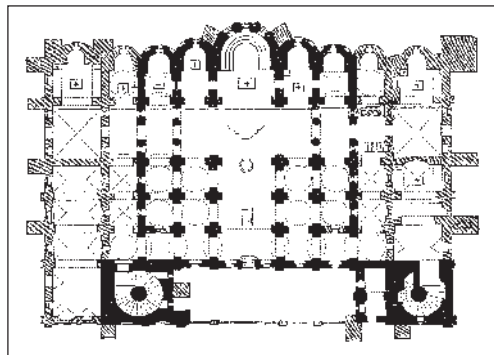


Рис. 123.
План Софийского собора
в Киеве.
По Новицкому

внутри и снаружи абсидами на восточной стороне. Затем к числу древнейших русских каменных церквей принадлежат Софийские соборы в Киеве (рис. 123) и Новгороде, из которых первый отстроен в 1037 г., а второй — в 1052 г. Своими первоначальными планами обе эти церкви с их тесно поставленными столбами в широкой главной части здания — перед подкупольным пространством вроде трансепта, напоминают церковь св. Никодима в Афинах и вместе с тем западные базилики. Каждый из пяти нефов Киевского и трех нефов Новгородского соборов заканчивается на востоке особой абсидой. Оба храма, однако, так изменены позднейшими пристройками, что только небольшая часть их интерьера, крытая всего *одним* плоским куполом и оживленная мозаикой и фресковой росписью, еще создает некоторое представление о былой величественности этих сооружений.

Русские церкви XII столетия имеют уже несколько другой характер. Новая, основанная в 1116 г. столица, Владимир-на-Клязьме, достигла в то время своего высшего процветания. В ней между 1138 и 1161 гг. был воздвигнут большой собор во имя Успения Богородицы. Он был еще сходен по плану с новгородским Софийским собором, но коробовые своды его нефов, даже не маскируемые крышей, на передней стороне образуют полукружия, соединенные высокими тонкими полуколонками в глухие аркады. Подобная архитектура изобретена, вероятно, ломбардскими зодчими, которые в то время нередко призывались в Россию. К ним примкнула русская архитектурная школа, памятниками которой являются построенные в 1176 г. церковь Суздальского монастыря и знаменитый Дмитриевский собор во Владимире (1194—1195), реставрированный в XIX столетии в своем прежнем стиле. Его южный, северный и западный фасады расчленены высокими глухими аркадами. Вверху фасады заканчиваются вместо венчающего карниза тремя полукруглыми фронтонами. Нижний ярус здания отделен от верхнего опоясывающим всю церковь аркатурным фризом, полуколонки которого подперты снизу кронштейнами. Детали этого собора родственны скорее западнороманскому, чем византийскому стилю.

Еще в большей степени это видно в других постройках приблизительно того же времени, например в часовне Боголюбова монастыря

близ Владимира, по виду совсем «романской», и в расположенной недалеко отсюда, на р. Нерли, церкви Покрова Пресвятой Богородицы, портал которой в виде полуциркульной арки над коринфскими колоннами украшен рядами своеобразно стилизованных аканфовых листьев. Дальше к западу, в Пскове, церковь Спасо-Мирожского монастыря, как и простой, снабженный тремя полукруглыми абсидами четырехстолбный Черниговский собор, имеет на каждой стороне по сильно выступающему вперед треугольному фронтому, напоминая некоторые армянские храмы (см. рис. 69 и 70). Татаро-монгольское владычество, установившееся в середине XIII столетия, внесло впоследствии в русскую архитектуру много чужеземных мотивов, на основе которых развилось национальное русское искусство.

Древнерусская живопись — совершенно византийская, и ее памятники — произведения греческих мастеров. Вследствие этого во внутреннем украшении русских церквей главную роль играет *мозаика*, а *фресковая живопись* занимает второстепенное место. Мозаики с золотыми фонами преобладают и в киевском Софийском соборе, стенные изображения которого, отчасти сохранившиеся, тесно примыкают к циклам мозаик византийских церквей: в средней абсиде представлена Богоматерь Заступница (Богоматерь «Нерушимая Стена») с воздетыми руками; в среднем круге главного купола сияет погрудное изображение Христа Вседержителя, окруженного четырьмя архангелами; но сцены Страстей Господних на коробовых сводах исполнены альфреско. Язык форм здесь живо напоминает позднемекдонское искусство Византии. Колорит светлее в изображениях святых и более темен в библейских композициях; тени еще коричневые. Как в мозаиках Дафни, верхние одежды изображены более темными, чем исподние. Особенно любопытны фрески бытового содержания на стенах лестниц, ведущих на хоры, и изображающие византийскую придворную жизнь, празднества, цирковые ристания, охоту. Сцена охоты на белку воспроизводит — в чем мы согласны с О. Вульфом — эпизод русской народной жизни.

В XII столетии отражается и в России перемена, произошедшая в византийском понимании форм. В мозаике церкви Михайловского монастыря в Киеве, построенной в 1108 г., где изображен Христос, причащающий апостолов на Тайной Вечере, мы встречаем те же вытянутые в длину, малоголовые фигуры, которые обычны во всем восточном искусстве этой эпохи. Но во фресках Кирилловского монастыря в Киеве, основанного в 1140 г., в движениях фигур и чертах лиц местами

выказываются более грубые славянские особенности, от которых не свободны и фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге.

Станковая живопись играла на Руси важную роль уже в силу значения, какое имеет в православной религии почитание икон. Чем древнее русские иконы этой эпохи и чем ближе они к византийским оригиналам, тем выше они в художественном отношении. Образ Владимирской Божьей Матери в московском Успенском соборе считается одним из древнейших и лучших. Золотые фоны и свойственные поздневизантийскому искусству неподвижные, оцепенелые позы фигур, нередко еще облеченных в настоящие золотые ризы, остаются делом русской иконописи.

Миниатюрная живопись вначале культивировалась в русских монастырях также одними греческими монахами, но вскоре присоединились к ним и русские каллиграфы. Самой древней, действительно русской иллюстрированной рукописью считается Остромирово Евангелие (1056 — 1057), хранящееся в Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Его миниатюры с фигурами, несмотря на то что в лицах некоторых из них ярко выражен славянский тип (например, изображение евангелиста Марка), имеют еще византийский характер. Изредка встречаются инициалы, составленные из листовых, цветочных и животных мотивов и выполненные в смешанном северовизантийском стиле; нередко они усажены животными или женскими головками в виде масок. Орнаментированные инициалы и заставки русских рукописей, образованные из сплетенных цветочных и животных форм и ярко раскрашенные (красный и синий цвета преобладают), до середины XIII столетия сохраняют свой причудливый характер, отличный от характера орнаментики византийских рукописей.

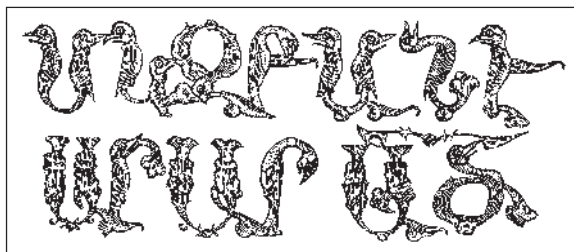
О древнерусской *пластике* можно сказать немного. Знаменитые Корсунские врата в новгородском Софийском соборе — немецкое произведение XII столетия; западнороманский стиль с примесью славянских элементов виден также в скульптурных украшениях («прилепах») Дмитриевского собора во Владимире и церкви Покрова-на-Нерли. Чрезвычайно любопытен один из рельефов владимирского собора св. Дмитрия, изображающий Восхождение на небо Александра Великого на колеснице, запряженной грифами; сравнение этого рельефа с подобным изображением в венецианском соборе св. Марка, послужившим для него образцом, наглядно показывает, как изысканные византийские формы становились под руками русских мастеров грубыми и тяжелыми.

3. Искусство Армении и Грузии

Армянское и грузинское искусство (см. выше, кн. 2, I, 4) в конце XI столетия во многих отношениях подпало под турецко-арабское влияние; однако основная форма храма, как свидетельствует небольшая церковь Сурб-Григор в Ани, 1215 г., оставалась старой. Какой радушный прием оказывался теперь арабским орнаментам, видно по куфической надписи (см. т. 1, рис. 646) 1063 г. над порталом одной церкви в Гелати, в Грузии. Впрочем, Грузия в эту пору перешла от армянских архитектурных форм к византийским. В большой церкви Гелатского монастыря (1089—1126) мы находим три восточные абсиды, внутри полукруглые, снаружи многогранные, как в чисто византийских церквях; к армянской орнаментике, получившей в Грузии особенно пышное развитие, теперь снова примешиваются, наряду с турецко-арабскими мотивами, византийские растительные завитки.

Для изучения *армянской живописи* почти единственным материалом служат иллюстрированные рукописи, в которых даже фигурные изображения, оставаясь, в сущности, византийскими, все более и более принимают армянский отпечаток. Уже в таблицах канонов армянского Евангелия в библиотеке монастыря Сан-Ладзаро, близ Венеции, рукописи 1193 г., наряду с полуциркульными арками встречаются трехчетвертные арки, капители и базы колонн принимают армянскую шарообразную форму, а в резких особенностях цветного орнамента выказывается персидское влияние. Начиная с XIII столетия возникает настоящая армянская миниатюрная живопись, стиль которой сохраняется почти без изменений вплоть до XVII столетия. Собственно библейские композиции и здесь являются копиями византийских оригиналов, с ничтожными добавками. Наоборот, светские сюжеты чаще всего имеют азиатский характер. Орнаментика последовательно развивается дальше, исходя из указанных нами выше начал. «Птичий» орнамент, в основе своей древнехристианский, становится типичной принадлежностью национального армянского искусства. В инициалах Библии 1375 г., хранящейся в библиотеке общины армян-мхитаристов на острове Сан-Ладзаро, мы находим самые причудливые сочетания птичьих и растительных форм (рис. 124). Поля рукописей орнаментируются пальметтами со вставленными в них

Рис. 124.
Составленные
из птичьих
фигур буквы
армянской
Библии 1375 г.
По Стригов-
скому



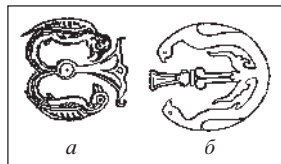


Рис. 125.
Инициал *Е*:
а — из
византийских
рукописей
Берлинской
Королевской
библиотеки;
б — армян-
ской рукописи
1469 г.
По Тикканену

изображениями сирен. Тикканен указывал на византийское происхождение подобных мотивов в букве *Е* одной армянской рукописи XV столетия (рис. 125). Своим художественно-историческим значением это армянское искусство обязано элементам, внесенным в него извне; само же оно развило дальше лишь немногое и тем менее было в силах создать что-либо новое.

II. ИСКУССТВО ИТАЛИИ

1. Введение. Византийское искусство и его влияние на искусство Венеции и Нижней Италии

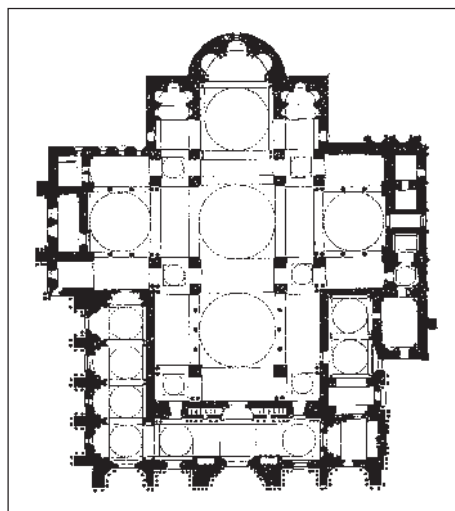
Из великого смешения народов, происшедшего на Западе в середине XI столетия, победительницей вышла латинская раса, и ее язык остался признанным языком римско-католической религии и западной науки. Новые народные языки, получившие название романских, образовавшиеся через смешение латыни с языком германских завоевателей в пределах древнеримской империи, сделались первыми выразителями средневековой рыцарской поэзии. Вследствие этого со второй четверти XIX столетия стали несколько поспешно называть романским художественный архитектурный стиль рассматриваемой эпохи; мало того, это название распространили и на изобразительное искусство тех германских стран, население которых оставалось верно своему родному языку. Однако исследователи во главе со Стриговским поставили вопрос: не следует ли признать, что архитектурный стиль, который несколько поколений именовало романским и который раньше назывался просто византийским, действительно возник на Востоке? Разумеется, «византийский вопрос», то есть вопрос о влиянии византийского искусства на западное, получил совсем другой характер с той поры, как родиной так называемого романского искусства, искусства преимущественно монастырского, была признана не только Греция, но и более далекий Восток, где впервые появились монастыри. Впрочем, мы еще вернемся к затронутой нами теме. В отношении Италии византийский вопрос уже *a priori* решается проще, чем для Севера, вследствие того, что обширные области Италии, частью лишь незадолго перед тем отторгнутые от Византийской империи, в течение всей рассматриваемой нами эпохи находились, очевидно, в весьма сильной зависимости от христианского

Востока. Поэтому будет последовательно начать наш обзор с искусства именно этих областей Италии — Венеции на севере и нормандского государства на юге Апеннинского полуострова и в Сицилии. Как здесь, так и там одно существование удобных торговых путей на Восток указывает на оживленные художественные сношения с ним, облегчавшиеся для Нижней Италии, бывшей «Великой Греции», благодаря племennому составу ее населения.

Среди богатых древних приморских и островных городов, расположенных в северо-западной части Адриатического моря, первенствующее значение с 811 г. приобрела *Венеция*. Положение этого великолепного города среди лагун служило защитой его свободы. Предприимчивость граждан Венеции наполняла ее сокровищами всего мира. Свойственный венецианцам редкий художественный вкус постепенно делал их город одним из самых оригинальных и прекрасных на свете. Крылатый лев, символ патрона Венеции, апостола Марка, сделался эмблемой гордой «царицы морей», которая, по завоевании Константинополя ее дожем, Энрико Дандоло (1204), стала сильнейшей державой в Европе.

Отдельные сохранившиеся фасады венецианских дворцов романского стиля, каковы, например, Фондако де'Турки (ныне городской музей), палаццо Дандоло (Фарсетти) и палаццо Лоредан, еще донныне отражающие свои аркады в зеленых водах Большого Канала, свидетельствуют об искусстве, с каким венецианские зодчие сообразовали стиль дворцов с водяными улицами, на которых они выстроены. Уже вытянутые арки портика Фондако де'Турки указывают на восточное происхождение этой архитектуры. Венецианское церковное зодчество рассматриваемой эпохи представлено всего одним, но зато грандиозным сооружением — освященным в 1094 г. собором св. Марка. Его три абсиды и западно-восточные окружные стены, быть может, остатки незадолго до того (между 976 и 1008 гг.) построенной церкви. По своей форме собор св. Марка — центральное здание, византийский пятикупольный храм с крестобразным планом (рис. 126). Прототипами его можно считать, с одной стороны, церковь св. Апостолов, с другой — церковь св. Ирины в Константинополе. Четыре ветви креста,

Рис. 126.
План собора
св. Марка
в Венеции.
По Дегио и
Бецольду



над пересечением которых возвышается главный купол, покоящийся на пандантивах, разделены каждая на три нефа. В середине каждой ветви стоят соединенные между собой огромными полуциркульными арками четыре массивных столба, поддерживающие малые купола. Арки двухъярусных боковых нефов опираются на колонны и открываются в среднее пространство храма. Всю западную его часть занимает нартекс, передняя сторона которого открывается наружу (рис. 127) пятью монументальными порталами с полуциркульным верхом, в виде ниш, поддерживаемыми пучками мраморных колонн. Над порталами фасад увенчан пятью полуциркульными же фронтонами. Украшение здания снаружи цветным мрамором и колоннами принадлежит XII столетию. Фантастическое впечатление, производимое видом собора, усиливают килевидные арки, небольшие шатровые навесы, «краббы» и статуи позднеготического времени, окаймляющие фронтоны, так же как и разнообразные металлические золоченые украшения. Поразительно, как снаружи, так и внутри, изобилие разноцветных мраморных колонн, античных и раннесредневековых, свезенных сюда из соседних стран; еще поразительнее разнообразие их раннесредневековых, западных и восточных капителей. Храм, красочный блеск которого увеличивают мозаики тимпанов, своими изломанными линиями карнизов и общим причудливым видом напоминает сказочные азиатские постройки. Более целостное и спокойное впечатление производит интерьер собора (см. рис. 127). Нижние части стен блистают роскошными узорами, составленными из цветного мрамора, все же остальные стенные поверхности, арки и своды украшены мозаиками на золотом фоне. Живописный, плоскостной характер внутреннего убранства византийских церквей выступает перед нами из таинственного полумрака собора во всей своей бедности архитектурными элементами, но и во всем своем декоративном великолепии, гармоничности и торжественности.

Собор св. Марка оказал влияние на церковную архитектуру далеко от Венеции. Главное произведение «школы церкви св. Марка», как доказано Ратгенсом, — перестроенная в XII столетии церковь Сан-Донато в Мурано, восточная сторона которой впоследствии обнесена снаружи роскошной романской циркульно-арочной галереей.

Скульптурные украшения собора св. Марка, особенно рассмотренные Габеленцом, характеризуют собой все особенности *венецианской пластики* этой эпохи. Среди них много произведений греческих, привезенных с Востока. Задние колонны алтарного балдахина есть «романские» подражания передним, древнехристианским, которые нам

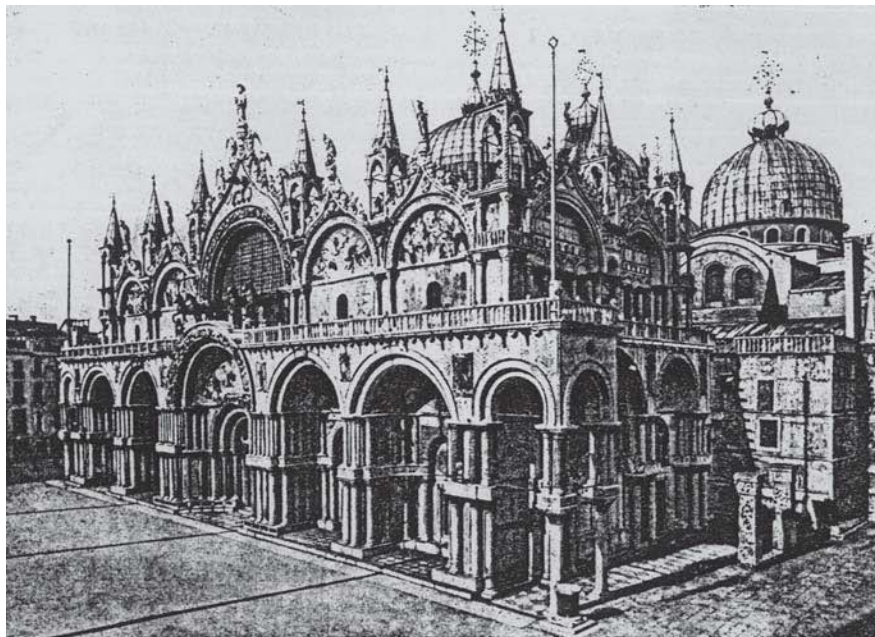
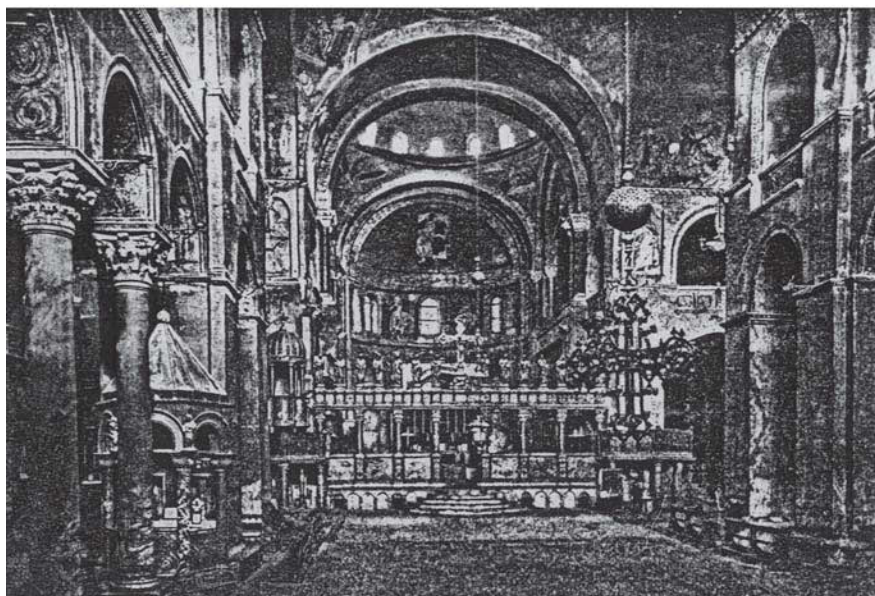


Рис. 127.
Собор
св. Марка
в Венеции.
С фотогра-
фий Алиари



уже знакомы (см. рис. 49). «Рождество Христово» над северным порталом еще сильно напоминает византийскую пластику слоновой кости. Но «Восемь дел милосердия» и «Восемь добродетелей» над средним порталом главного фасада хотя и принадлежат XII столетию, однако своей чисто западной оживленностью указывают, несмотря на встречающиеся в них отдельные античные мотивы, на принадлежность стилю зрелого средневековья.

С *венецианской живописью* рассматриваемой эпохи знакомят нас мозаики того же собора св. Марка. Общий план его мозаичной декорации, родственной системе росписей афонских церквей, должен быть отнесен ко времени сооружения этого храма. В абсиде, где в византийских церквах изображалась Богоматерь, представлен, по западному обыкновению, Христос, восседающий на престоле. Но нижние части стен покрыты, как и в византийских церквах, многочисленными отдельными изображениями святых, а верхние части и своды украшены сценами из земной жизни Спасителя и житий святых. В среднем куполе и здесь изображен сидящий на радуге Спаситель, окруженный двенадцатью апостолами, к которым присоединена Богоматерь в позе оранты. Византийский характер имеют мозаики всех пяти куполов и половины подпружных арок; византийские, в сущности, также и мозаики нартекса, изображающие Дни творения; по своему характеру они близки, как доказано Тикканеном, к греческой Коттоновой Библии древнехристианского времени. Реставрации и дополнения, сделанные в готическую эпоху, в эпоху Возрождения и в новое время, разумеется, в ином роде. Купольные мозаики выполнены в торжественном и строгом византийском стиле XI и XII столетий; напротив того, в мозаиках нартекса виден более свободный греческий стиль XIII столетия, в отдельных своих чертах держащийся природы и отчасти уже проникнутый западным духом.

Византийскими в существенных чертах представляются также церковные мозаики соседних с Венецией островов. Как в старом соборе на острове Торчелло, так и в соборе Мурано в алтарной нише вместо Спасителя изображена Богоматерь: в Торчелло она представлена, как в фессалоникской церкви св. Софии, сидящей на престоле с Младенцем на лоне, а в Мурано, как в церкви Неа Мони на острове Хиос, — в виде оранты, без Младенца. Обширная мозаика «Страшный Суд» на внутренней стороне западной стены собора Торчелло, относящаяся к началу XIII столетия, разделена на пять фризів, расположенных один над другим; самый верхний из них, в котором фигуры вдвое больше, чем в остальных, занят изображением Сошествия Спасителя во ад, исполненным по византийской схеме. В этой композиции наряду с

византийскими чертами видны и некоторые западные черты. Но лишь в последующую эпоху, да и то крайне медленно, Венеция и ее область примыкают к художественному движению, возникшему на Западе.

Нижняя Италия и Сицилия, из-за обладания которыми в течение нескольких веков боролись арабы, византийские греки и лангобарды, во второй половине XI столетия благодаря мужеству и мудрости норманнских завоевателей (скандинавов), еще в Нормандии полуофранцузившихся, соединились в одно королевство, оставшееся под норманнским владычеством приблизительно до конца XII в., а с 1194 г. и до конца рассматриваемой нами эпохи находившееся под непосредственной властью германских императоров. Когда при дворе Фридриха II, «короля Обеих Сицилий», впервые расправила свои крылья прелестная по своей безыскусности юная итальянская поэзия, уже были воздвигнуты с той и другой стороны Мессинского пролива все те великолепные сооружения, в которых византийские, норманнские, сарацинские и латинские черты слились в одно новое целое, полное своеобразной красоты, хотя и заключавшее в себе мало задатков для дальнейшего развития.

В *зодчестве* Нижней Италии в продолжение всей норманнской эпохи происходила борьба новых художественных течений с византийскими преданиями. Из базилик древнего, или норманнского, стиля с плоским покрытием заслуживают упоминания некоторые, теперь перестроенные, церкви, каковы, например, соборы в Салерно и Равелло, а также хорошо сохранившаяся, славящаяся своими мозаиками церковь Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи. В этой последней нет трансепта. Салернский собор — норманнская базилика со столбами и атрием, античные колонны которого соединены одна с другой повышенными арками; как здесь, так и в большинстве церквей этого рода среди архитектурных деталей встречаются отдельные византийские или сарацинские мотивы. Великолепный собор в Бари и церковь Сан-Никкола э Катальдо в Лечче увенчаны, над первоначальной романскойстройкой, византийским восьмигранным куполом. Купольные церкви Сант-Андреа и Сан-Франческо в Трани, собор в Канозе и описанная Дилем церковь аббатства Санта-Мария дель Патир, близ Россано, представляют и в плане, и в архитектуре смешение западных и византийских форм. Чисто византийскими, подобно церкви в Россано (см. выше, кн. 2, II, 1), нужно признать изданную Г. Шульцем Каттолику в Стило и церковь Сан-Джованни дельи Эремити в Палермо.



Рис. 128.
Арабески на
косяке дверей
Салернского
собора.
По Салаццо

Многие из этих южноитальянских церквей отличаются богатством скульптурных украшений на косяках, архитравах и створках дверей, равно как и роскошью всего внутреннего убранства. И в этом убранстве сарацинские художественные мотивы перемешаны с византийскими. Богатый стилизованный лиственный завиток встречается наряду с розетками и чисто геометрическими орнаментами. Среди них нередко уделено место и животному миру. Примером могут служить пышные арабески на косяке дверей Салернского собора (1099), в которых среди цветочных завитков попадает изображение представителя восточной фауны, верблюда (рис. 128).

В *пластике* господствует византийская манера при значительной округлости форм. Замечательный памятник резьбы на слоновой кости — сработанная около 1100 г., составленная из различных по стилю пластин передняя доска алтаря (paliotto), хранящаяся в ризнице Салернского собора. Стройные, относительно правильные формы нагого тела в ее рельефах, изображающих Дни творения, не имеют ничего общего с аляповатыми формами, в каких выполнено Распятие. Из мраморных скульптурных порталов следует упомянуть более самостоятельные по концепции рельефы главного портала в соборе Трани (после 1180 г.), со сценами из жизни ветхозаветных патриархов. Внутри церквей кафедры и епископские седалища в XI столетии часто снабжаются колонками, покоящимися на львах или скорченных человеческих фигурах, символах побежденной злой силы, или же украшаются рельефами, представляющими также победу силы света над силами тьмы, каковы, например, изображения Самсона, борющегося со львом, или св. Георгия, поражающего дракона. Для примера укажем на епископские седалища работы мастера Ромоальда в церквях Сан-Сабино в Канозе (около 1088 г.) и Сан-Никколо в Бари. Позже и в Нижней Италии рельефные изображения вытесняются нефигурными, хотя нередко и перемешанными с растительными и животными мотивами, но по большей части геометрическими плоскими орнаментами, составленными из цветных каменных и стеклянных кусков на белом мраморном фоне. Этот род мозаики введен в употребление, по-видимому, греческими художниками, призванными в монастырь Монте-Кассино аббатом Дезидерием, и отсюда распространился как на севере, в Риме, так и на юге Италии, где его великолепнейшими образцами являются кафедры (1175), алтарные

загородки, трибуна для певчих и подсвечники для пасхальных свечей в Салернском соборе. Бронзовые церковные двери этих местностей также ясно показывают, в какой степени Южная Италия еще зависела тогда от Византии. Ньеллированные двери соборов в Амальфи, Атрани, Салерно и других с выкладкой золотом и серебром, как мы видели выше, изготовлены в Константинополе. С XII столетия греческих мастеров начинают сменять местные, южноитальянские, вначале подражающие грекам, но затем делающиеся все более и более самостоятельными; от работы чернью, то есть гравирования линиями с заполнением пустот особым составом (смесью ртути с серебром, медью и свинцом), и металлической выкладки по металлу они переходят к бронзовому рельефу. Мастером Одеризием Берардом из Беневента отлиты в 1119—1127 гг. двери собора в Трое, в которых техника ньеллирования заменена, по крайней мере отчасти, рельефной пластикой; но стиль их еще византийский. Более свободными от старой традиции и в целом более жизненными, иначе сказать — более романскими, представляются 72 рельефных панно бронзовых дверей Беневентского собора, изображающие святых и события Священной истории и замечательные своими пейзажными задними планами. Наиболее свободны по стилю в границах этого направления произведения мастера Баризана из Трани, а именно 30 бронзовых, обрамленных красивым орнаментом рельефов дверей собора в Трани (около 1160 г.), 54 подобных же изображения на знаменитых бронзовых дверях в Равелло (1179) и 28 рельефов на северных дверях собора в Монреале, близ Палермо (между 1186 и 1200 гг.). Двери соборов в Трани и Монреале помечены именем этого мастера, начертанным латинскими буквами, но объяснительные надписи на них — все греческие. Несмотря на близость этих рельефов к византийским резным по кости, стиль их значительно оригинальней. Во всей этой области искусства мы можем, таким образом, проследить постепенное развитие новых особенностей; имена же, встречающиеся на некоторых произведениях, свидетельствуют о росте самосознания художников.

В первой половине XIII столетия в области изобразительных искусств Нижней Италии сильно проявлялось влияние просвещенного Гогенштауфена, императора Фридриха II. Духом его времени запечатлены, например, классически прекрасные скульптуры кафедры в церкви Битонто (1229), исполненные по заказу самого императора. Большая часть их погибла. Каким-то чудом уцелели некоторые из колоссальных скульптур, которыми Фридрих II украсил въезд на мост через Вольтурно в Капуе, — торс его собственной статуи и три огромных

мраморных бюста главного судьи Таддео да-Сессы, канцлера Пьетро дель Виньи и олицетворения «Гибеллинской Капуи». Эти замечательные скульптуры, хранящиеся теперь в Музео-Кампано в Капуе и впервые изданные К. фон Фабрици, проливают яркий свет на художественный вкус Фридриха. То обстоятельство, что некоторые принимают их за античные, доказывает их тесную связь с эллинистическим искусством. Но южноитальянские скульптуры XIII в., сохраняя в себе традиционные, слегка византийские основные формы, дышат новой, индивидуальной жизнью, так что, как справедливо говорил Р. Дельбрюк, «для них нельзя найти места в эволюции древнего искусства».

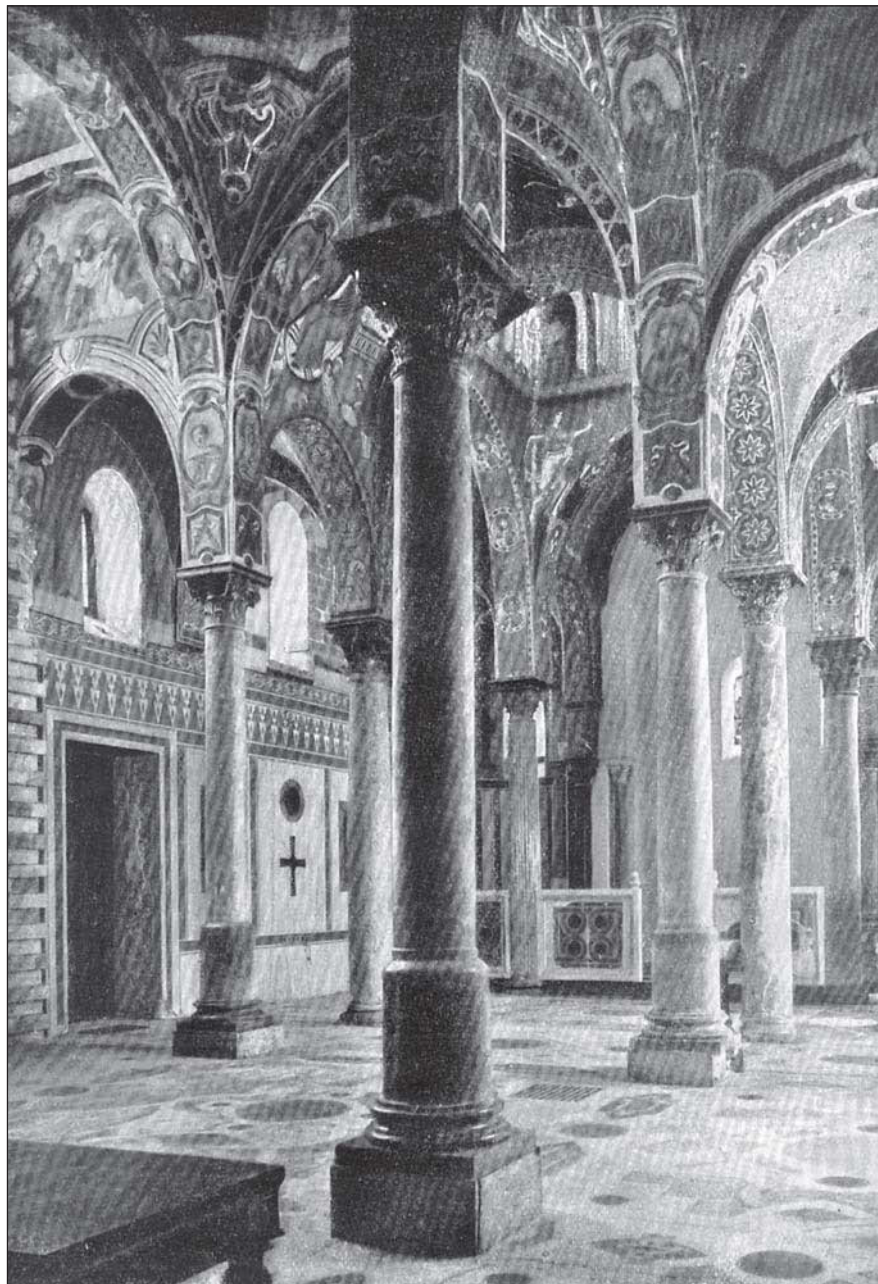
Нижеитальянская живопись занимающего нас времени была главным образом *стенная*. Мозаик этого времени почти не сохранилось, за исключением ничтожных остатков в Салернском и Капуанском соборах; фрески же, описанные Дилем, принадлежат по большей части подземным капеллам апулийских отшельников. Надписи на них частью греческие, частью латинские. На протяжении XI — XIV столетий можно проследить постепенный переход от чисто византийских композиций и техники к более свободной и самостоятельной западной манере исполнения. Еще вполне в византийском стиле написан архангел с огромными крыльями в крипте Сан-Вито де Норманни, близ Бриндизи (XII столетие); но в замечательной картине Страшного Суда на западной стене капеллы св. Стефана в Солето, произведения, вероятно, XIII столетия, византийские элементы уже перемешаны с западными. В духе византийской живописи представлены, например, море и дикие звери, извергающие из себя тела поглощенных ими людей; но изображение папы в тройной тиаре, между небесными праведниками — несомненно римское.

К числу важнейших и вместе с тем наиболее ранних фресок рассматриваемого времени принадлежит в Южной Италии стенная роспись церкви Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи. Эта церковь построена аббатом Монте-Кассинского монастыря Дезидерием, о котором известно, что он во второй половине XI столетия поддерживал деятельные художественные сношения с Константинополем и даже выписывал с берегов Босфора мозаичистов и других мастеров. В настоящее время уже никто не отрицает, что фрески Сант-Анджело ин Формис, вообще родственные во многих отношениях с более древними фресками церкви св. Георгия в Оберцелле, на Рейхенау (см. рис. 101), написаны под византийским влиянием; этого влияния не отрицал и Ф.-Кс. Краус, но только отводил ему, вопреки мнению Добберта, очень тесные границы.

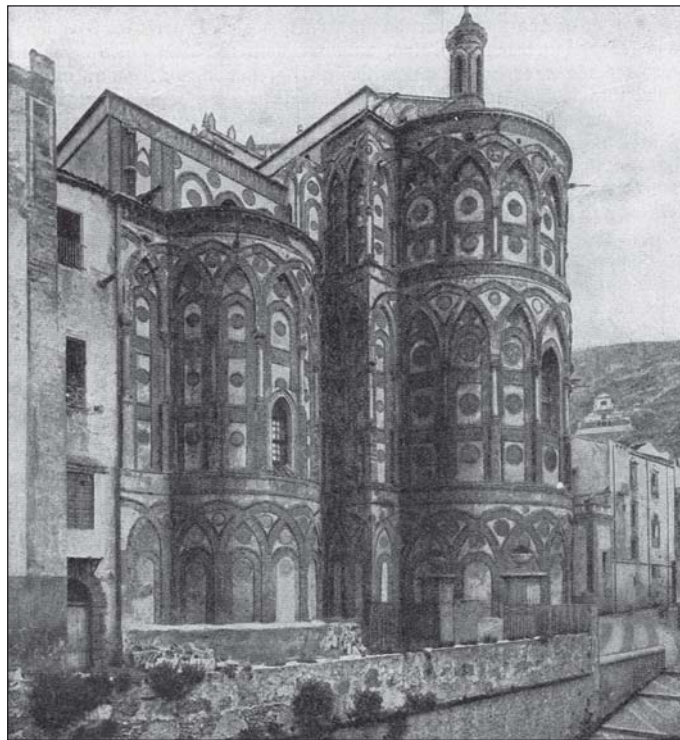
Общее расположение росписи здесь, конечно, западное. Чин богослужений, отправлявшийся в этой церкви, был римский, а не греческий, вследствие чего в главной абсиде изображен вместо Богоматери Христос, сидящий на престоле между символами четырех евангелистов; западная стена занята обширной, разделенной на пять поясов композицией Страшного Суда, а верхние части стен среднего нефа украшены приблизительно 70 фресками на сюжеты из Нового Завета; из этих фресок 40 более или менее сохранились. Большинство отдельных изображений и даже библейских сцен сочинено по византийским образцам; так, например, в композиции «Вход Господен в Иерусалим» Христос сидит на осле, свесив обе ноги на одну сторону. Византийским духом пропитаны также формы фигур и их движения. Если и не византийские мастера, призванные Дезидерием в Монте-Кассино, то, по крайней мере, обученные ими на месте туземные живописцы были исполнителями этой любопытной росписи, в целом не примыкающей, правда, к исходным пунктам новой художественной жизни, а представляющей отголоском еще полуантичного, раннесредневекового искусства.

Самые блестящие образцы норманно-сарацино-византийского искусства находятся на острове *Сицилия*. Центр этого искусства — Палермо и его роскошные окрестности; но искусство это распространилось и в восточной части острова, до Чефалу и Мессины. И здесь важнейшую роль играла *архитектура*. Из византийских купольных церквей Сицилии следует отметить Сан-Джованни дельи Эремити (1132), Санта-Мария дельи Аммиральо (Ла Марторану, 1147) и Сан-Катальдо (заложенную в 1161 г.), все три — в Палермо. Сан-Джованни дельи Эремити — пятикупольная церковь с продольным корпусом, трансептом и тремя абсидами. Марторана первоначально была четырехугольной постройкой с тремя абсидами; четыре колонны в ее средокрестии поддерживали купол на пандантивах (рис. 129). Сан-Катальдо имеет три купола, из которых средний покоится также на четырех колоннах. Однако архитектура этих церквей уже не вполне византийская: в них вместо полуциркулярной арки появляется стрельчатая; но это еще не готическая стрельчатая арка, а арабская (см. т. 1, рис. 640), и вообще в этих зданиях выказывается еще сарацинское, а не французское влияние. Знаменитая Дворцовая капелла (Capella Palatina) в Палермо, сооружавшаяся с 1129 по 1140 г., только в своей восточной части, к которой принадлежат крытый стрельчатым коробовым сводом трансепт и высокий купол над средокрестием,

Рис. 129.
Церковь
Марторана
в Палермо.
С фотогра-
фии Алинари



имеет типичные черты византийской архитектуры. В трехнефном продольном корпусе капеллы коринфские колонны с едва заметными импостами поддерживают высокие арабские стрельчатые арки; сталактитовые своды (см. т. 1, рис. 641 и 642) над ними служат переходом к плоскому, украшенному куфическими надписями деревянному потолку. Общий живописный эффект, усиливаемый мозаичными украшениями, заставляет не замечать недостатка связи архитектурных элементов между собой. Наконец, соборы в Чефалу (1132), Палермо (1169—1185) и Монреале (1174—1189) — это западные базилики с



норманскими парными башнями по бокам западного фасада и с коринфскими колоннами, поддерживающими арабские стрельчатые арки внутри. Внешние стены соборов в Палермо и Монреале (рис. 130), в особенности стены абсид, декорированы фальшивыми стрельчатыми, пересекающимися друг с другом арками; главную, совершенно своеобразную прелесть Монреальского собора составляет галерея клуатра (1200—1221) со стрельчатыми аркадами, колонны которых, стоящие попарно и частью витые, роскошно орнаментированы мозаичными или покрыты пластическими арабскими узорами; фигурные капители этих колонн представляют нам *сицилийскую пластику* начала XIII столетия в благоприятном для нее свете. Бронзовые двери, которыми Монреальский собор снабжен в XI столетии, были изготовлены еще чужеземными мастерами. Двери северного входа — произведения Баризана из Трани. Но двери западного портала, сработанные, как гласит надпись на них, в 1186 г. пизанцем Бонанном, изображают на своих 42 панно многочисленные библейские сцены,

Рис. 130.
Задняя сторона
Монреальского
собора.
С фотографии
Алилари



Рис. 131.
Часть
западных
бронзовых
дверей
Монреальского
собора.
С фотогра-
фии Алинари

часто богатые фигурами, исполненные уже не в византийском, а в тоскано-романском стиле, сухом и слабым в отношении форм, но более оживленном в отношении композиции сюжетов (рис. 131). Историк сицилийского искусства Ди-Марцо вполне справедливо признавал в вышеупомянутых каменных скульптурных капителях клуатра при Монреальском соборе значительный художественный прогресс по сравнению с соборными дверями. Но это был лишь временный подъем, за которым не последовало дальнейших шагов вперед.

В ряду многочисленных мраморных изделий, покрытых узорами из разноцветных камней и стеклянной мозаики, встречающихся в Сицилии столь же часто, как и в Нижней Италии, достойны быть упомянутыми только алтарные загородки, кафедры, трон и кропильница Дворцовой капеллы — произведения великолепные, но имеющие преимущественно художественно-прикладной, декоративный характер. Тем большее внимание обращают на себя главные произведения *сицилийской живописи* в рассматриваемую

нами эпоху — мозаики сицилийских церквей. Преимущественно этим великолепным мозаикам сицилийское искусство норманнской эпохи обязано впечатлением роскоши и торжественности, какое от него получается. Мозаики эти по большей части византийского стиля и обычно рассматриваются как отголоски средневекового греческого искусства на Западе. Древнейшие и лучшие из них находятся в соборе Чезалу (около 1148 г.). В его главной абсиде, как вообще в западных церквях, помещено гигантское, величественное поясное изображение Спасителя (рис. 132), блистающее яркими красками: нижняя одежда Христа — золотая, верхняя — синяя, фон — золотой; белокурые волосы разделены посередине пробором; черты лица — по-византийски

застывшие, но их выражение величаво, благородно и торжественно; византийские также выбор, компоновка и позы фигур святых, изображенных в три ряда под иконой Спасителя. Надписи — греческие, как и на сохранившихся только отчасти стенных и потолочных мозаиках палермской Мартораны. Распределение сюжетов в Марторане напоминает афонские церкви. В куполе представлен на золотом фоне во весь рост Христос, сидящий на престоле (фигура его слишком длинна) и окруженный восемью пророками; на «парусах» изображены евангелисты. В более полном виде дошли до нас мозаики палермской Дворцовой капеллы. Их золотой фон наполняет своим ровным блеском всю церковь, а роскошь красок приковывает взгляд к содержанию изображений. Спаситель представлен не только в середине купола, но и на своде главной абсиды (колоссальное поясное изображение). Верх стен среднего нефа занят сюжетами из Ветхого Завета. Главные события Нового Завета размещены по стенам хора. Композиции «Бегство в Египет» и «Вход Господен в Иерусалим», несмотря на то что скомпонованы совершенно по-византийски, выказывают в разработке этих сюжетов большую жизненность. Надписи и здесь в большинстве своем греческие. Наконец надо сказать несколько слов о мозаиках Монреальского собора. Размещение их такое же, как и в вышеупомянутых церквях, но латинские надписи занимают здесь уже заметное место среди греческих, а стиль изображений сделался

Рис. 132.
Мозаика
в абсиде
собора
в Чефалу.
С фотографии
Алиари



менее правильным, чего, особенно по сравнению с мозаиками собора Чефалу, нельзя не признать упадком. Этот упадок еще заметнее в мозаиках Мессинского и Салернского соборов. Владычество Гогенштауфенов уже ничего не могло прибавить к живописному очарованию норманно-сицилийского искусства, развившегося под византийским и сарацинским влияниями.

2. Искусство Рима и Умбрии

При борьбе, которую приходилось римским папам вести в рассматриваемое время то с антипапами, то с германскими императорами, то с римской знатью, то с римским народом, Вечный город был лишен мира и благоденствия, необходимых для самостоятельного развития искусства. Изредка мы наталкиваемся здесь на новые, свежие веяния, но вообще Рим в эту эпоху питался старыми, уже значительно искажившимися традициями.

Раннехристианское направление продолжало держаться в Риме главным образом в *архитектуре*, которая здесь почти не принимала участия в «романском» движении и скорее стремилась вернуться к более строгому, древнему стилю. Основным типом храма оставалась старинная римская базилика; удержалась и старая схема плана, и плоские деревянные потолки или открытые стропила; по-прежнему употреблялись преимущественно античные колонны. К началу XII столетия относится впоследствии перестроенная церковь св. Климента (Сан-Клементе), в которой 16 разнородных античных колонн соединены между собой полуциркульными арками. Но римские базилики середины и конца XII в. и первой половины XIII в. возвращаются к прямолинейному антаблементу над колоннами продольного корпуса; таковы, например, великолепная церковь Санта-Мария ин Трастевере (1139) с сильно возвышенным трансептом, напоминающим собой романские церкви, Сан-Кризогоно, древняя, восстановленная в 1128 г. базилика с триумфальной аркой, поддерживаемой величайшими в Риме античными порфировыми колоннами, церковь Сан-Лоренцо фуори ле Мура (св. Лаврентия) с ее нартексом, ионический антаблемент которого покоится на шести античных колоннах. Другие церкви изменили свою первоначальную форму вследствие позднейших пристроек к ним колоколен или «галереи клуатров», то есть монастырский двор или сад, обнесенный со всех четырех сторон открытой галереей, полуциркульные арки которой покоятся на двойных роскошно орнаментированных колонках. Крытый

атрий изящной церкви Санта-Мария ин Козмедин принадлежит XI столетию; тогда же, по нашему мнению, построена и ее красивая четырехгранная колокольня в семь богато расчлененных ярусов с двойными и тройными арочными окнами (рис. 133). Но в церквях, соединенных с монастырями, исчез окруженный портиками западный атрий; его заменила устроенная с южной стороны церкви галерея клуатра. Некоторые римские галереи клуатров этого рода могут считаться самыми прекрасными и оригинальными созданиями романского зодчества на берегах Тибра. Галерея клуатра при церкви Сан-Лоренцо фуори ле Мура (около 1190 г.) с ее одиночными, неуввоенными карликовыми колоннами еще проста и



несколько тяжела. Роскошнее и изящнее обширный монастырский двор церкви Сан-Козимато (около 1200 г.), двойные колонки которого имеют чашевидные капители. Но наибольшей пышности достигают галереи клуатра при Латеранской базилике (1222—1230) и при Сан-Паоло фуори ле Мура (1220—1241), где мраморные колонны аркад и фризы покрыты богатой и разноцветной мозаикой геометрического узора, принадлежащей образцам той архитектурной орнаментации, которая, как уже было замечено нами выше, распространилась из Монте-Кассино, с одной стороны, на юге Италии, а с другой — в Риме. В Вечном городе этот род орнаментации, употреблявшийся кроме галерей клуатров также и для алтарных загородок, кафедр, дверных рам, полов, сиделищ и подсвечников, постепенно совершенствуясь в трудах стольких поколений художников, уже гордо выставивших свои имена на исполненных

Рис. 133.
Церковь
Санта-Мария
ин Козмедин
в Риме.
С фотографии
Алиари

ими произведениях, достиг значительной строгости стиля и изящества. В обрамлениях и профилях мы видим у них античные формы, а во вставках, вырезанных из древних порфировых и цветных мраморных колонн и преобладающих здесь над окрашенными и золочеными стеклянными кубиками,— большой художественный вкус. Декорированные таким образом римские изделия прославились под названием *работ Космати*. Но Космати — самые молодые из семейств художников, в которых это мастерство передавалось от отца к сыну. Ряд этих художников начинается неким магистром Павлом (около 1090 г.), его сыновьями и внуками. Из самых ранних произведений, исполненных действительно Космати, под руками которых мозаичные орнаменты потом нередко превращались в настоящие мозаичные картины, можно указать на красивую мраморную облицовку портала церкви св. Саввы в Риме (1205), работу Якоба, отца Космы I. К Космати мы еще вернемся впоследствии. Из числа работ Космати XII в. и ближайших десятилетий XIII столетия к лучшим произведениям должны быть отнесены роскошные полы в церквях Санта-Мария ин Козмедин (около 1120 г.), Санта-Мария ин Трастевере (около 1140 г.), Санта-Мария Маджоре (около 1150 г.), Сан-Лоренцо фуори ле Мура (около 1220 г.), в особенности же стильные и изящные пульты для чтения, алтари, перила, епископские сидалища и прочее в римских церквях Сан-Клементе, Сан-Лоренцо фуори ле Мура, Санта-Мария ин Козмедин и Санта-Мария ин Арачели.

Соседние с Римом области также играли роль в истории зодчества рассматриваемой эпохи. *Умбрийским* проторенессансом называют античные мотивы, как бы вновь введенные в архитектуру некоторых умбрийских церквей, но на самом деле никогда не исчезающие из среднеитальянского зодчества. Трехнефная церковь Сант-Агостино дель Крочефиссо, на кладбище города Сполето, с ее массивными дорическими колоннами и открытыми стропилами походит на раннехристианское сооружение, приближающееся к древнеримскому храму. Замечательные украшения в античном роде на фасаде этой церкви, а также античные элементы в фасаде Сполетского собора уже перемешаны кое-где с ломбардо-романскими.

Иной характер имеют церкви некоторых местностей к северу от Рима. В конце X столетия было основано в Витербо отделение Братства Комо (*Maestranza comasiana*), распространившее в Умбрии ломбардскую архитектуру. Лучшие ее памятники — церкви в Корнето и Тосканелле. Церковь св. Марии в Тосканелле, перестроенная заново около 1050 г. и, следовательно, вполне принадлежащая рассматриваемому времени, представляет собой внутри еще трехнефную ба-

зилику с античными колоннами и открытыми стропилами, тогда как снаружи она — грациозное создание ломбардо-романского стиля.

О самостоятельной римской и умбрийской *пластике* этой эпохи можно сказать очень немного. Даже древнеримская рельефная орнаментика была вытеснена, как мы видели, заимствованными с Востока плоскими украшениями. Некоторый интерес представляют скульптурные украшения мраморного подсвечника для пасхальных свечей в церкви Сан-Паоло фуори ле Мура, изготовленного мастерами Никколо ди Анджеоло и Пьетро Вассалетто (около 1180 г.). Постамент этого подсвечника весь покрыт грубыми рельефами, изображающими эпизоды земной жизни Спасителя; в безобразных формах этих рельефов уже нет ничего византийского, и только в головах фигур чувствуются смутные намеки на античные рельефы. Распятие Христово (рис. 134) изображено так неумело, что напоминает рельефы первобытных народов. Кажется, будто искусство здесь вернулось к временам своего младенчества.

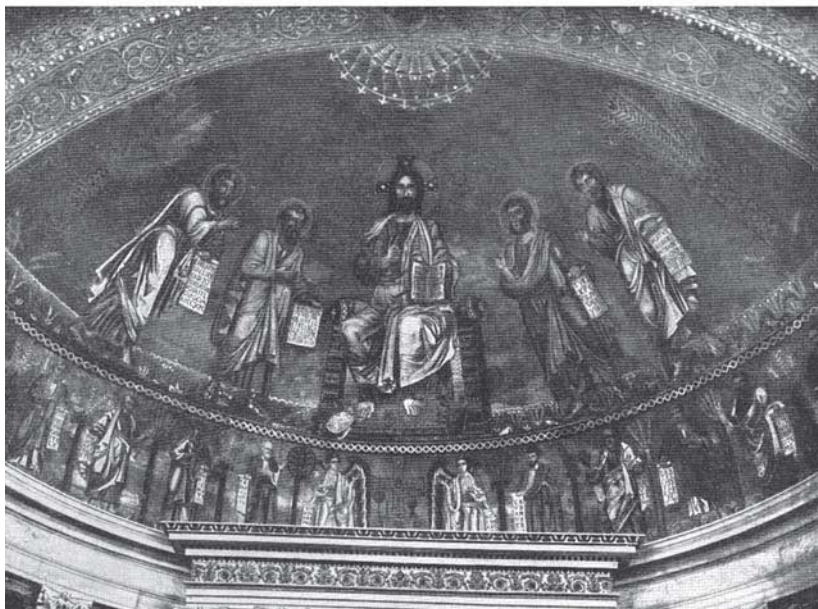
Чуть больше жизни в фигурных украшениях фасадов умбрийских церквей. Но изображения евангелистов и животных на фасаде романского собора в Ассизи сухи и безжизненны; фигурки в виде атлантов на галерее фасада Сполетского собора и на фасаде церкви Сан-Пьетро ин Тосканелла бесформенны и чересчур миниатюрны; прихотливо и разнообразно размещены на плоскости обильные скульптурные украшения фасада церкви Сан-Пьетро в Сполето, с их большими символическими рельефами, сценами из жизни апостола Петра и рельефами, изображающими смерть праведников и грешников, воплощенными в схематичных, но довольно правильных формах.

Что касается *живописи*, Рим и Папская область уже принимали самостоятельное, до известной степени, участие в развитии этой отрасли искусства. Даже римская мозаика, которая, как мы видели, почти два века находилась в полном упадке, в XII столетии пробудилась к новой жизни. Особенно замечательны мозаики церкви Санта-Мария ин Трастевере. Большая мозаика на своде абсиды (1148), эффективно господствующая над прочим украшением церкви (рис. 135), изображает Спасителя и Богоматерь, сидящих на троне, и ряд святых, стоящих по обе стороны от него. Таким образом, изображение Богоматери



Рис. 134.
Распятие.
Рельеф на
подсвечнике
для пасхальных
свечей
в базилике
Сан-Паоло
фуори ле Мура
в Риме.
С фотография
Мушьони

Рис. 135.
Мозаики абсид
в средневековых
римских церквях:
вверху —
в церкви
Санта-Мария
ин Трастевере;
внизу —
в церкви Сан-
Паоло фуори
ле Мура.
*С фотографий
Алиари*



в виде царицы получает место в главной мозаике римской церкви, но отодвинуто несколько в сторону; Христос продолжает занимать центральное, почетное положение. Фон мозаики — золотой; одежды сияют также золотом, голубыми и синими цветами; только крайняя слева фигура святого — в красном одеянии. При некоторых византийских деталях композиции основной ее мотив — новый, в духе нового времени, а бедные, угловатые, хотя и не лишенные известной широты формы далеки от византийской утонченности сицилийских мозаик того же времени. Более византийский характер по своему содержанию имеет грубая абсидная мозаика в церкви Санта-Франческа Романа, относящаяся к XIII столетию. Пресвятая Дева восседает здесь на престоле одна, в торжественно-величавой позе; но и тут замечается отклонение от византийской композиции: Богоматерь не держит Младенца прямо перед собой, а Он стоит несколько сбоку, на одном ее колене. Возврат к византийству наступает затем при папе Гонории III, который в 1128 г. обратился письменно к венецианскому дожу с просьбой прислать ему художников-мозаичистов для украшения церкви св. Павла. Мозаика главной абсидной ниши в Сан-Паоло фуори ле Мура, исполненная греческими или обученными греками мастерами (см. рис. 135), главное изображение которой представляет на золотом фоне Спасителя среди четырех стоящих святых, правда, сильно реставрирована, но и в нынешнем своем виде она не оставляет никакого сомнения относительно византийского характера своего рисунка. Надписи в ней, по крайней мере отчасти, сделаны греческими буквами. Древнехристианской по композиции вообще, но византийской по исполнению деталей представляется мозаика абсиды в церкви Сан-Клементе, обычно относимая (по де Росси) к середине XII столетия, но более основательно приписываемая Циммерманом эпохе подражания византийским образцам, то есть началу XIII столетия. Замечательно, что распятый Спаситель, фигура которого довольно мала по сравнению с крупными арабесками, окаймляющими все полукруглое изображение, впервые в Риме представлен с закрытыми глазами и поникшей головой, но Его ноги, опирающиеся на перекладину креста, пригвождены еще каждая отдельно.

Противоположность этим византийским или работавшим под византийским влиянием мозаичникам в начале XIII столетия составляли Космати, занимавшиеся также и фигурными изображениями. Мастером Якобом и его сыном Космой сработан, как видно из сделанной ими надписи, круглый щит над входом в бывший Монастырь в память освобождения рабов (теперь вилла Маттеи). Сидящий на престоле

Спаситель держит в одной руке белого, в другой черного раба, единственное одеяние которых — передник. Это оригинальное по замыслу и своеобразно выполненное произведение, к сожалению, сильно попорчено при последней реставрации здания. К нему близко подходит по стилю поясное изображение Спасителя в круглом медальоне над правой входной дверью собора в Чивита-Кастеллана (1210); в круглом, обрамленном небольшой бородкой, мало выразительном лице Спасителя уже нет ничего византийского.

Из римских *фресок* особенно достойна внимания позднейшая, исполненная около 1080 г., роспись нижней церкви Сан-Клементе (см. выше, кн. 2, II, 1), изданная в красках Салацаро. В высшей степени натурально представлены две сцены из легенды о св. Клименте: в нартексе — чудо во храме, изображенном на фоне моря, в среднем нефе — обращение св. Климентом Сизиния в христианство. Здания нарисованы довольно правильно, движения непосредственно прочувствованы, хотя и не совсем умело переданы; в фигурах и головах видно стремление соединить благородство с грацией. Вторая фреска нартекса, изображающая перенесение останков св. Климента в церковь, дает нам полное понятие о технике этой живописи, с ее темно-синими фонами, черными контурами, которые в костюмах превращаются в белые, и со слабо моделированными краснощековыми лицами.

В первой половине XIII столетия стиль фресок церкви Сан-Клементе усваивается дошедшей до нас росписью некоторых из римских церквей; он не развивается в ней дальше, но остается в стороне от византийского направления тогдашних больших мозаик. Укажем прежде всего на простые по композиции, к сожалению переписанные, фрески на темы из жизни св. Лаврентия, Стефана и Ипполита в нартексе церкви Сан-Паоло фуори ле Мура; затем — на ошибочно отнесенные Кроу и Кавальказелле к XI столетию более разнообразно скомпонованные фрески на сюжеты из жития св. Агнесы и Агаты, находившиеся прежде в церкви Санта-Аньезе, а теперь хранящиеся в Латеранском музее, и, наконец, на фрески 1228 г. в капелле св. Григория в Нижней церкви Сакро-Спеко в Субиако, в Сабинских горах. Здесь же находится знаменитое портретное изображение Франциска Ассизского, который написан без нимба, следовательно, еще до своей канонизации в 1228 г. (рис. 136); эскиз этого портрета был сделан, по всей вероятности, с натуры, в 1222 г. Перед нами — высокий сухощавый монах в одежде своего ордена, с благородным, глубоко одухотворенным лицом. Это один из первых настоящих портретов, исполненных в средневековой Италии, и вместе с тем древнейший из сохранившихся

портретов великого обновителя католической религии. Святой Франциск Ассизский — самый трогательный и душевный из иноков, одно из самых чистых и поэтических воплощений средневекового христианства. В его лице Италия произвела третьего основателя ордена. Монашеское правило св. Бенедикта Нурсийского удовлетворяло церковным и художественным потребностям этой страны в течение 700 лет. Св. Доминик (ум. в 1221 г.) лишь немногим предупредил св. Франциска (ум. в 1226 г.). Францисканцы и доминиканцы оказали огромное влияние на всю последующую церковную и художественную жизнь, и хотя это влияние выказалось в полной силе только в эпоху позднего средневековья, но что касается св. Франциска, то оно выразилось тотчас же по его канонизации (1228) сооружением посвященной ему ломбардо-романской Нижней церкви в Ассизи; украшающие эту церковь фрески на сюжеты из жития святого написаны, однако, не раньше середины XIII столетия.

Первой половине XIII столетия принадлежат некоторые большие умбрийские деревянные распятия, позволяющие в значительной степени проследить развитие искусства в рассматриваемую эпоху. Эти своеобразные памятники — особый род среднеитальянской *станковой живописи*. Они свидетельствуют, что в начале XII столетия распятый Христос изображался еще с отдельно пригвожденными к кресту стопами, с поднятой головой и открытыми глазами, не как страдалец, а как торжествующий Искупитель. Происшедшая вскоре за тем перемена объясняется, с одной стороны, возраставшим в то время влиянием византийского искусства, с другой — влиянием проповедей св. Франциска, темой которых часто служило изображение умирающего Спасителя. На этих распятиях лик Христа постепенно принимает страдальческое выражение, глаза смыкаются, голова склоняется к правому плечу, тело опускается под собственной тяжестью. Параллельно с этими изменениями в композиции Распятия, хотя и не так скоро, появляется пригвождение обеих ног, сложенных одна с другой крест-накрест, одним гвоздем, — чисто западная особенность. Тогда как изображения Спасителя, торжествующего на кресте, прекращаются уже



Рис. 136.
Образ
св. Франциска
Ассизского в
Нижней церкви
Сакро-Спеко
в Субиако.
По Тодде

вскоре по прошествии первой трети XIII столетия, пригвождение обеих ног одним гвоздем становится общеупотребительным только начиная с последней четверти этого столетия. Важнейшие из сохранившихся умбрийских распятий этого рода уже тем одним, что Христос представлен на них живым, а его ноги пригвожденными порознь, свидетельствуют о более древнем происхождении. Большое распятие в главной церкви Сполето, формы которого, чрезмерно вытянутые в длину, указывают на отразившееся в нем византийское влияние, помечено 1187 г. и именем художника Альберта. Более итальянский характер, уже по округлому очертанию головы Спасителя, имеет знаменитое распятие в церкви св. Клары в Ассизи — то самое, с которого, по легенде, Спаситель говорил со св. Фанциском. Сравнение этих двух распятий убеждает, что около конца XII столетия и в этой отрасли искусства наряду с направлением, сильно проникнутым византийством, обозначалось другое, более самостоятельное.

3. Искусство Тосканы

Когда мы вступаем на благодатную для художеств почву Тосканы, города которой в середине XI столетия были по большей части самостоятельными, независимыми государствами, нам приходят на память полные жизни образы древнего этрусского искусства и вместе с тем мы предчувствуем весь блеск, какого достигло здесь искусство в течение следовавшего затем полутысячелетия. Уже в XI и XII вв. и в первой половине XIII в., по крайней мере тосканская архитектура шла собственным путем, что имеет чрезвычайно важное художественно-историческое значение. Правда, подобно тому, как «романское» движение не было в состоянии вывести Рим из колеи его старого базиличного стиля, этот стиль сохранился, в существенных своих чертах, также и в Тоскане. И здесь в течение всей рассматриваемой нами эпохи сооружались базилики с колоннами и плоским потолком или открытыми стропилами; сводами перекрывались в храмах только кресты и отчасти боковые нефы. Но значительной новизной в Тоскане было то, что наружные стены базилики впервые получили богатую отделку. В противоположность плоскому декорированию, шедшему с Востока, стены, арочные галереи или фальшивые аркады фасадов облицовывались белыми, черно-зелеными и кое-где красными мраморными плитами; в их скульптурных украшениях видна несомненная близость к поздним антикам. Во *Флоренции* эта связь с античным

искусством представляется столь тесной, что флорентийско-романскую архитектуру, согласно с Якобом Буркгардтом, признают проторенессансом. Однако мы с большим основанием можем видеть в ней продолжение античных традиций, чем возрождение, так как среднеитальянское зодчество этого времени постоянно черпало элементы из запаса античных форм. То, что тоскано-римская архитектура утратила в присущей античному зодчеству органической связности частей и в понимании отдельных форм, она возместила своим собственным тонким художественным чутьем.

Главный памятник этого стиля во Флоренции — очаровательная церковь Сан-Миньято аль Монте, за городом, на горе, и баптистерий, в самом центре города. Первая — образец базилики тоскано-романского стиля, второй — центрального сооружения. Отличие от древних базилик и крестилен состоит здесь и там в облицовке внешних и внутренних стенных поверхностей двухцветными каменными плитами.

Церковь Сан-Миньято, построенная в XI столетии, представляет собой трехнефную колонную базилику без трансепта, с обширной криптой под хором, на который надо подниматься по нескольким ступеням (рис. 137). Крипта перекрыта крестовыми сводами, над самой же церковью — открытые стропила крыши. Коринфские колонны между нефами в продольном направлении соединены одна с другой полуциркульными арками. Место каждой третьей колонны занимает толстый столб, к которому со всех четырех сторон приставлено по полуколонне; полуколонны, обращенные к среднему нефу, более высокие, чем остальные, и связаны поперечными арками, перекинутыми через средний неф. Внутри верх стен украшен простыми геометрическими узорами из темно-зеленого мрамора по белому фону, а абсида — изящными аркадами на полуколоннах. Снаружи передний фасад церкви воспроизводит в благородных пропорциях ее поперечный разрез. Нижний этаж, более широкий, расчленен пятью фальшивыми арками, покоящимися на коринфских колоннах. Фронтон более узкого верхнего этажа поддерживается

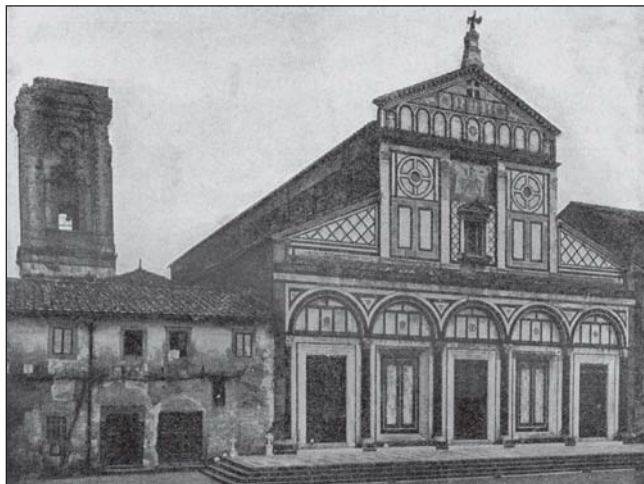


Рис. 137.
Церковь
Сан-Миньято
аль Монте
во Флоренции.
С фотографии
Алилари

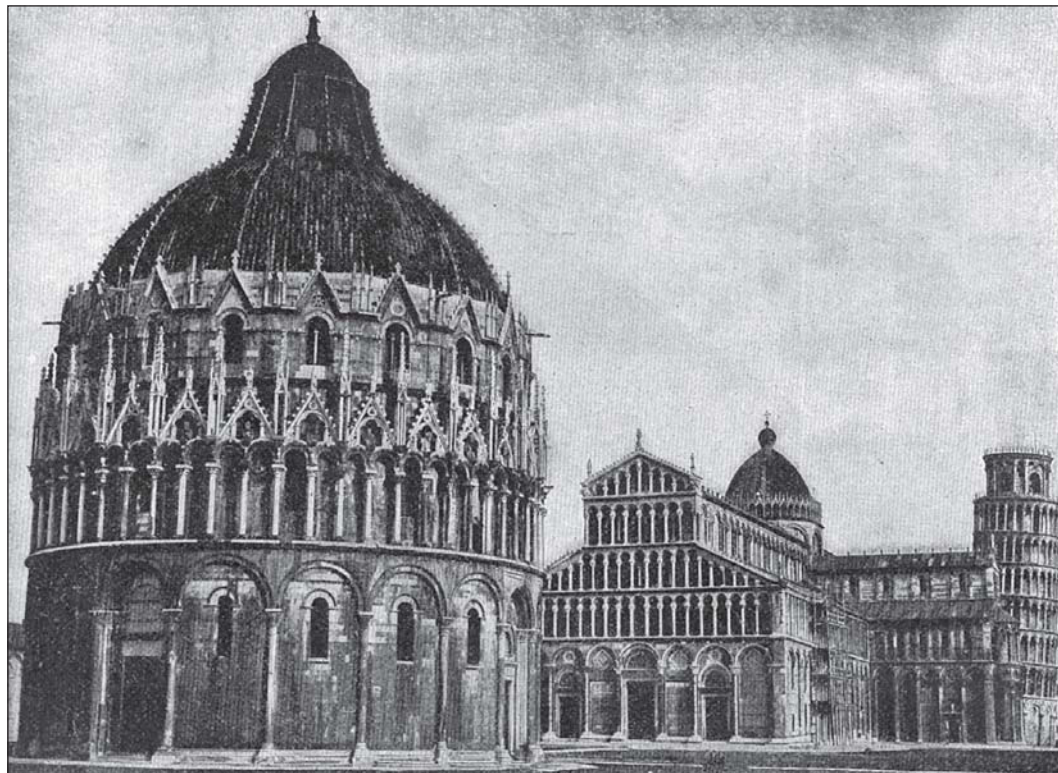


Рис. 138.
Пизанский
собор
 с баптистерием
(на переднем
плane, слева)
 и колокольной.
С фотогра-
фии Броджи

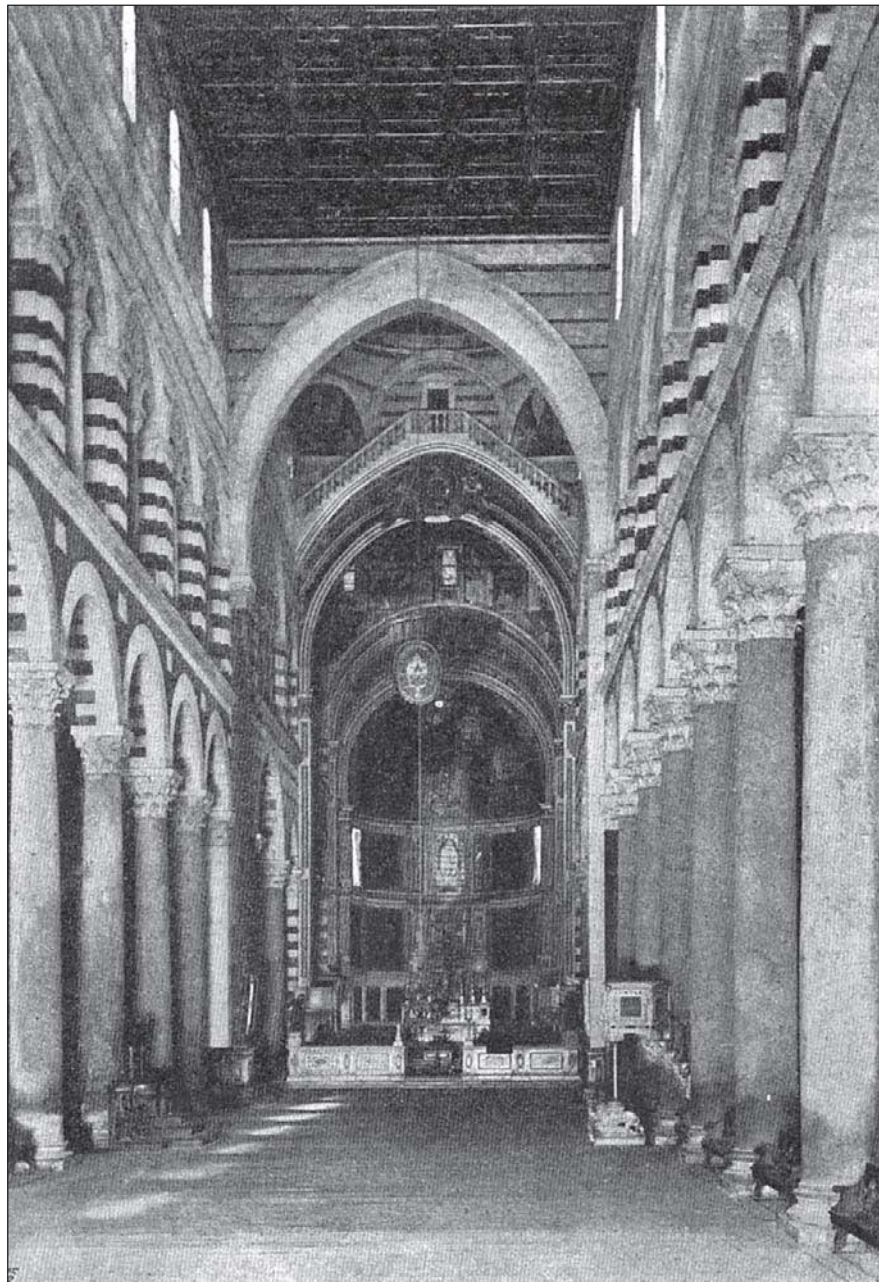
четырьмя каннелированными пилястрами; между средними пилястрами, под мозаикой на золотом фоне, исполненной в византийском духе, проделано окно с фронтоном, боковые колонки которого стоят на романских львах. Характерен также для романской архитектуры орел, венчающий вершину фронтона; но фигурки «атлантов» (см. т. 1, рис. 320) по сторонам фальшиво-арочной галереи под фронтоном чересчур миниатюрны. Не все детали этого фасада органически связаны между собой, но в целом он эффектен и оригинален.

Флорентийский баптистерий, дошедший до нас почти таким же, каким он был в XII столетии, представляет внутри восьмиугольное пространство, покрытое одним куполом. Античные коринфские гранитные колонны, поставленные в нишеобразных углублениях стен и связанные между собой прямым антаблементом, образуют нижний ярус, а пилястры, чередующиеся с полуциркульными аркадами, расчленяют верхний ярус этого помещения. Отделка внешних стен баптистерия дополнена

в последующих столетиях. Так, широкий венчающий карниз принадлежит уже XV столетию, то есть эпохе Возрождения; но стройные пилястры, расположенные в несколько ярусов (пилястры среднего яруса соединены полуциркульными арками), и облицовка всех главных плоскостей рядами разноцветных плит относятся к числу прелестнейших изобретений тоскано-романского стиля.

Самый великолепный памятник тоскано-романской архитектуры находится в Пизе, в XI столетии превосходившей величиной и могуществом Флоренцию. Смелой новизной в архитектуре была сама идея пизанцев построить собор, с крестильней и колокольной, за городом, на открытом поле, так, чтобы эти здания были видны отовсюду, что требовало одинаково тщательной их отделки со всех сторон. Эта группа зданий (рис. 138), несомненно, была бы причислена в древности к чудесам света. Наклонное положение, которое приняла знаменитая Пизанская колокольня вследствие осадения почвы во время постройки, еще увеличивает, по крайней мере в глазах дилетантов, удивительность всей группы сооружений. Собор, возведением которого управляли мастера Бускет и Райнальд, заложен в 1063 г. и окончен в 1118 г. Уже по плану это единственное в своем роде здание на Западе. Две базилики, в продольном корпусе пятинефная (первоначально только трехнефная), в поперечном — трехнефная, пересекаются между собой, образуя в плане крест. Восточная ветвь креста, а также северная и южная ветви снабжены полукруглыми абсидами. Над продолговатым средокрестием возвышается большой яйцеобразный купол, поддерживаемый уже стрельчатыми арками. Некоторое сходство по плану с церковью в Калат-Симане в Сирии (см. рис. 15) и церковью св. Апостолов в Константинополе объясняется торговыми сношениями приморского города, каким была в то время Пиза, с Востоком. Но по своему общему виду Пизанский собор сооружение отнюдь не византийское, а так как и материал для его драгоценной облицовки доставили богатые мраморные местные залежи, то можно считать его образцом тосканской архитектуры, возникшим на античной основе. В отдельных ветвях креста преобладает древнехристианский базиличный стиль. Средний неф (рис. 139) — с плоским потолком, боковые же нефы перекрыты уже романскими крестовыми сводами. Роскошные колонны, соединенные между собой арками, стоят на античных базах и увенчаны по большей части римско-коринфскими и композитными капителями; но в боковых нефях и верхних галереях встречаются уже новокоринфские капители, украшенные фигурами животных. Изящные эмпоры над боковыми нефами открываются в средний неф двойными

Рис. 139.
Интерьер
Пизанского
собора.
*С фотографии
Броджи*



арками, охваченными большими ложными арками. На стенах, столбах и арках белые и темно-зеленые мраморные плиты чередуются горизонтальными рядами. Интерьер собора производит впечатление торжественной роскоши и гармоничной живописности. Но едва ли еще не роскошнее отделка наружных стен: над высоким нижним ярусом западного фасада, расчлененного семью фальшивыми арками на колоннах, вся верхняя поверхность стены украшена четырьмя ярусами открытых галерей, полуциркульные арки которых покоятся на свободно стоящих колоннах. Такие же галереи над фальшивыми аркадами служат украшением и стен хора. Прочие стенные пространства расчленены более просто, только одними фальшивыми аркадами или пилястрами. Все здание представляет собой монументальное целое, отдельные части которого органически связаны между собой.

В круглом по плану баптистерии, постройка которого начата в 1153 г. Диотисальви, тот же стиль выказывается в еще большей чистоте. Покрытый высоким коническим куполом, баптистерий имеет внутри двухъярусную круговую галерею из коринфских колонн и столбов. Купель и ограду вокруг нее Гвидо Бигарелли из Комо украсил в 1246 г. цветной инкрустацией из мрамора и других горных пород, напоминающей работы Космати, но отличающейся от них стилем. Снаружи, над ложными аркадами нижнего этажа, высится аркадная галерея на свободно стоящих колоннах, позднее снабженная готическими украшениями.

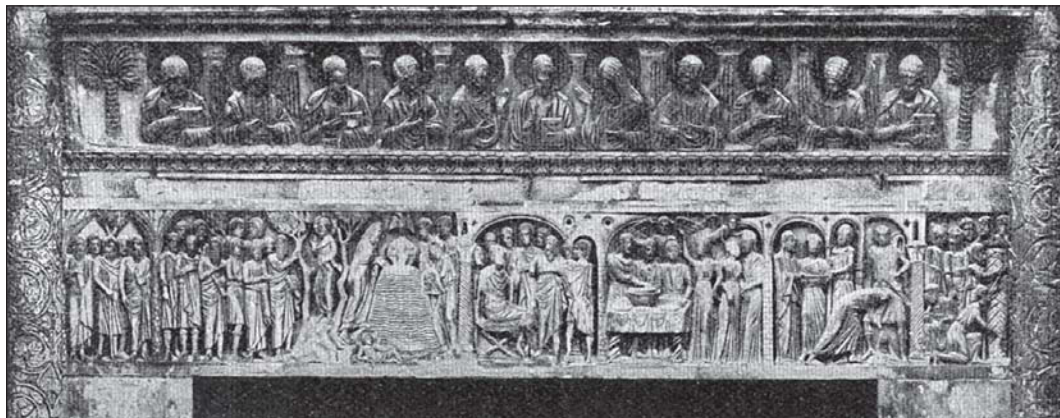
Наконец, знаменитая Пизанская падающая колокольня, воздвигнутая немецким мастером Вильгельмом Инсбрукским и пизанцем Бонанном (постройка начата в 1174 г.), окружена на каждом из шести верхних этажей открытой, словно ажурной, колоннадой. «Принцип греков, — говорил Якоб Буркгардт, — обводит здание колоннадой, как живым выражением стеной округлости, с величайшей смелостью перенесен здесь на многоэтажное сооружение; это не просто галереи, а идеальная отделка башни, представляющая в своем роде не меньшую победу над тяжестью материала, чем немецкие готические башни». Что касается архитектурных подробностей, то коринфские капители античного стиля здесь часто уступают место более простым средневековым формам. Общее впечатление, производимое всей этой группой зданий, которые были исследованы П. Шуманом и некоторыми другими, что это античность, переработанная свободно и оригинально.

Флорентийский стиль, образцом которого в самой Флоренции служит кроме Сан-Миньято старая церковь св. Апостолов, заметен также в нижних частях фасада собора Эмполи (1093) и, смешанный с пизанскими

мотивами, в некоторых церквах Пистойи, а именно в соборах Сант-Андреа и Сан-Бартоломео. Стилю Пизанского собора, в самой Пизе выраженный в более простой форме, например, в церквах Сан-Фреддиано, Сан-Систо, Сан-Пьерино и уже осложненному стрельчатыми арками в красивых небольших церквах Сан-Паоло а Рипа д'Арно и Санта-Мария делла Спина, более или менее удачно подражали главным образом церкви Лукки. Часто упоминаемая церковь Сан-Фреддиано в Лукке, сохранившаяся часть которой, как указал Дегио, действительно принадлежит только первой половине XII столетия, имеет пять нефов, но лишена трансепта. Трехнефные и Т-образные, имеющие трансепт церкви в Лукке — собор св. Мартина, Сан-Микеле, Санта-Мария форис Портам и Сан-Джованни. Особенность этих церквей состоит в том, что в середине аркадных галерей их передних фасадов помещена не арка, а колонна, как в двух самых верхних галереях Пизанского собора. Основные античные черты, заметные повсюду в церквах Флоренции и Пизы, в небольших городах начинают исчезать. Большой известностью пользуется церковь Санта-Мария делла Пьеве в Ареццо, весь четырехъярусный фасад которой превращен в галереи на колоннах, становящиеся сверху, вследствие удвоенности числа колонн, все более и более тесными. По той же причине колонны верхнего ряда не могли быть соединены арками и несут на себе плоский антаблемент.

Тосканская *скульптура* поднимается на значительную высоту в последующее время, в занимающую же нас эпоху появляются только ее зачатки, над изучением которых трудился Шмарсов. О том, чтобы в этих зачатках было что-либо не зависимое от античного и византийского искусства, не может быть речи. Рельеф с изображением Богоматери в церкви Санта-Мария форис Портам оказался рабской копией одного византийского рельефа на слоновой кости. Купель в церкви Сан-Фреддиано в Лукке — воспроизведение в увеличенном виде одного древнехристианского ящика из слоновой кости. И в прочих пластических фигурных изображениях на тосканских церковных фасадах, кафедрах и купелях видно повсюду стремление держаться старой, преимущественно византийской традиции, и только в редких случаях тосканской скульптуре уже в то время удавалось оживлять эту окаменелую традицию дыханием новой жизни.

Как на примеры плохого понимания форм при верности вообще византийскому направлению можно указать на произведения мастера Груамона и его брата Даодата, в Пистое, — «Тайная Вечеря» над северными дверями церкви Сан-Джованни-фуорчивитас (1162 г.)



и «Поклонение Волхвов» на боковом портале церкви Сант-Андреа. Между 1200 и 1250 гг. *Гвидо Бигарелли* из Комо, работавший, как мы видели, в 1246 г. в Пизанском баптистерии, вел тосканскую скульптуру по пути сознательного подражания антикам и в этом расходился с художественными стремлениями своей родины. С 1204 по 1233 гг. он трудился, с перерывами, над своим главным произведением — фасадом собора св. Мартина в Лукке. В колоннах этого фасада, обвитых фигурами животных, чувствуется, правда, влияние верхнеитальянского романства, но изображение Христа, сидящего на престоле, на фронте портала, сколь нельзя более выказывает тяготение Бигарелли к античному искусству. Он работал в 1199 г. в Пистое, в местном соборе, а после 1250 г. — над кафедрой церкви Сан-Бартоломео в Пантано. В продолжение полувека стиль его произведений оставался одним и тем же. Изящный, но безжизненный, этот стиль старался приблизиться к древним образцам в исполнении даже голов. Среди скульпторов, продолжавших после Бигарелли трудиться над фасадом Луккского собора, мастер, изваявший в 1233 г. изображения месяцев и сцены из жития св. Мартина по обеим сторонам среднего портала (1233), превосходил этого художника в отношении внутренней оживленности фигур. Вероятно, тем же мастером исполнено здесь огромное (больше, чем в натуру) изображение св. Мартина верхом на коне, с нищим, являющееся важным шагом вперед в развитии средневековой пластики.

Независимо от Бигарелли тосканская скульптура рассматриваемой эпохи шла по тому же пути, что и он. Превосходные каменные рельефы на архитраве и косяках восточных дверей Пизанского баптистерия (рис. 140) принадлежат еще XII столетию. Сюжеты скомпонованы

Рис. 140.
Рельеф карниза
над восточной
дверью
Пизанского
баптистерия.
С фотографии
Алилари

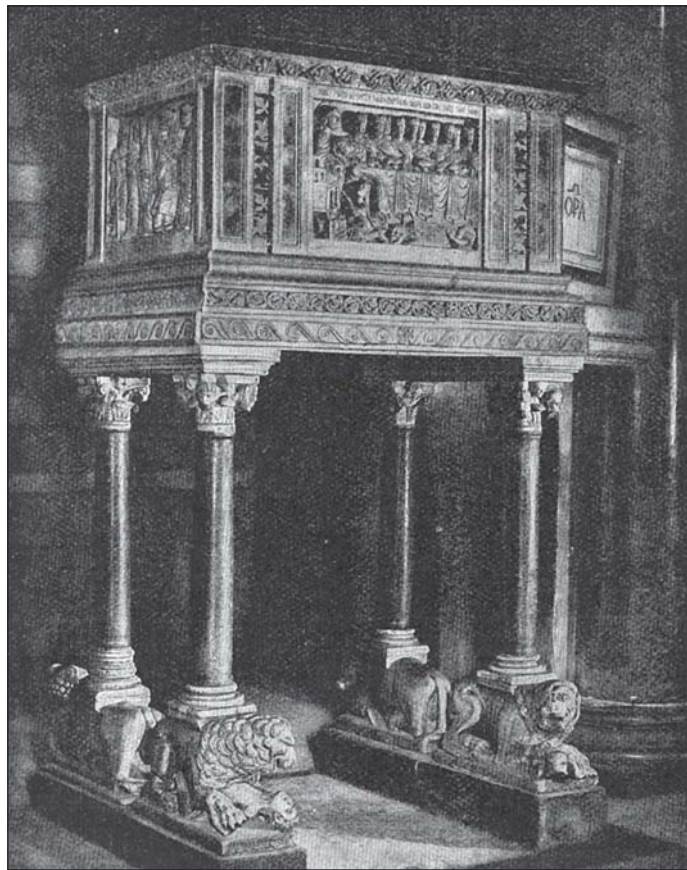


Рис. 141.
Кафедра
собора
в Вольтерре.
С фотографии
Алиари

Фигуры в них стройны, группированы ясно; ограниченность числа действующих лиц не затемняет смысла сюжетов; византийская вылощенность и холодность начинают в этих рельефах уступать место искреннему выражению чувства.

Внутри тосканских кафедр важную роль играли в то время украшенные скульптурой кафедр, подножиями которых обычно служили львы или другие символы побежденного зла. Рельефы кафедры в небольшой церкви Сан-Леонардо ин Арчетри (раньше в Сан-Пьетро Скераджо) во Флоренции, исполненные около 1200 г., изображают события из жизни Христа в крайне неуклюжих, но не вполне безжизненных формах. Более зрелы рельефы, украшающие кафедру собора в Вольтерре, со сценами из Ветхого и Нового Заветов (рис. 141); они ясно свиде-

ясно, расположены симметрично, с большим вкусом (например, рельеф, изображающий Крещение Господне); особенно фигуры Христа, в композиции «Сошествие во ад», и апостолов отличаются правильностью пропорций, спокойствием телодвижений и умелостью расположения складок. Все это заимствовано от более ранних рельефов, резанных на слоновой кости. В высшей степени любопытный образец тосканских бронзовых изделий этой эпохи представляют собой южные двери Пизанского собора, рисунком и отливкой напоминающие бронзовые двери Монреальского собора (см. рис. 131), — произведение пизанца Бонанна. 24 рельефа, изображающие сцены из земной жизни Спасителя, вовсе не так грубы, как их обычно считают.

тельствуют о том, что тосканские мастера старались подходить в формах, движениях и одеждах сколь возможно ближе к античному искусству. Таким образом, здесь уже до некоторой степени проявлялось стремление, руководившее потом деятельностью великого Никколо Пизано.

При рассмотрении тосканской живописи до середины XIII столетия мы снова встречаемся с «византийским вопросом». Вазари утверждал, что итальянская живопись рассматриваемого нами времени томилась в узах византизма и что сам Чимабуэ, реформатор тосканской живописи, выучился своему искусству у греческих живописцев, призванных во Флоренцию ее правительством. Это свидетельство отца истории итальянского искусства нередко после исследований Румора подвергалось насмешкам. Но мы уже видели, что папа Гонорий III в первой трети XIII столетия призвал в Рим византийских мозаичистов; столь же легко флорентийское правительство могло пригласить во Флоренцию греческих художников, хотя бы для мозаичных работ в баптистерии. Во всяком случае, факт, что именно в начале XIII столетия византийский стиль получил господство в тосканской живописи, не отрицался и Румором, и Стриговским, и Тоде, и Максом Циммерманом, и др.

Если мы и здесь обратимся к мозаикам, то наше внимание прежде всего остановят на себе исполненные между 1225 и 1230 гг. мозаики алтарной ниши во Флорентийском баптистерии. Монах-францисканец Якоб, трудившийся над ними, воспитался на византийских образцах, сомнения в чем не допускает стиль его работы. Колесо с Агнцем в середине держат четыре мужские коленопреклоненные фигуры, стоящие на (написанных) капителях колонн. Я. Буркгардт видел в них предков микеланджеловских аксессуарных фигур на потолке Сикстинской капеллы. Но украшения спиц колеса — византийские, равно как и изображения Иоанна Крестителя и Богоматери, восседающих на тронах среди коленопреклоненных мужских фигур. Богоматерь, представленная en face, держит Младенца прямо перед собой на коленях; надо отметить, что этот византийский тип изображения Богоматери является здесь в последний раз в итальянском искусстве.

Мозаики купола баптистерия исполнены отчасти столетием позже, но они не свежее и не лучше мозаик абсиды. Большой образ Христа в среднем круге купола — работы Андреа Тафи, которого Вазари называл учеником грека Аполлония и который отождествлялся с неким Андреем с греко-венецианского острова Кандия.

Впечатление византийских производят также неудачно реставрированные мозаики церкви Сан-Миньято во Флоренции. Мозаика



Рис. 142.
Гвидо
Сиенский.
Мадонна.
Икона
в Сиенской
ратуше.
С фотогра-
фии Алилари

алтарной ниши, изображающая Спасителя между Богородицею и св. Микелье, принадлежит, вероятно, концу, а мозаика на фронтоне, со Спасителем, сидящим на престоле, началу XIII столетия. В декоративном отношении обе эти мозаики очень эффектны.

Из тосканских фресок следует упомянуть об украшающих собой церковь Сан-Пьетро ин Градо близ Пизы. Тридцать больших фресок на верхних стенах среднего нефа представляют эпизоды из жития апостола Петра. Под ними помещены портреты пап, а выше них — фриз с фигурами ангелов. Основной характер этих неуклюжих изображений — византийский, но им присущи многие римско-христианские черты.

Наконец, тосканская станковая живопись вводит нас уже в преддверие истории итальянских художников, хотя мы имеем очень мало достоверных сведений о личности и времени деятельности первых тосканских мастеров. Тоскана — главным образом родина знакомых нам живописных распятий, и именно в них легко проследить переход от изображений Спасителя, царящего на кресте, к изображениям Его страдающим и усопшим. Распятие Палаццо Публичо в Лукке, помеченное именем *Берлингери*, написано еще совершенно в старинном стиле, но распятия работы *Джунты Пизанского*, сохранившиеся в церквях Сан-Раниеро э Леонардо в Пизе, Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи, Гвальдо, на Монте-Морелло (все они подписаны художником, а последнее, кроме того, помечено 1236 г.), изображают Спасителя уже в предсмертной агонии, хотя еще с пригвожденными отдельно ногами. Наряду с распятиями во второй четверти XIII столетия в тосканской станковой живописи распространяются изображения св. Франциска; также и они, в противоположность

радостному выражению на портрете в Сакро-Спеко (см. рис. 136), постепенно придают святому все более угрюмый, страдальческий вид. Подобно тому как пизанец Джунта славился своими распятиями, так Маргаритоне д'Ареццо слыл специалистом по части икон св. Франциска. Замечательные изображения Франциска, принадлежащие кисти этого художника, находятся в картинной галерее Ареццо, в Сиенской академии и в христианском музее Ватикана. Одно из главных произведений Маргаритоне в другом роде — большое распятие в церкви св. Франциска в Ареццо; у ног Спасителя художник изобразил св. Франциска величиной в половину натуры, коленопреклоненным и обнимающим крест. Еще яснее, чем в распятиях и образах св. Франциска, новые веяния проявляются в тосканских мадоннах. По их части кроме Маргаритоне выдающимся мастером был третий художник, *Гвидо Сиенский*, знаменитая мадонна которого в сиенском Палаццо Публико (рис. 142) подписана его именем и помечена 1221 г. Подлинность этой даты, после изысканий Викгоффа, Циммермана, Шубринга, Ротеса и других, не подлежит сомнению. Несколько более поздняя реставрация только придала этой иконе более свежий вид. Она очень резко отличается от греческих мадонн того же времени. Богоматерь и Младенец изображены уже не en face, в застывших, принужденных позах, но приведены в более сердечные отношения между собой, хотя и не смотрят еще друг на друга. Для истории развития тосканского искусства важен тот факт, что этот шаг вперед был сделан в Сиене, городе, посвященном Пресвятой Деве. Впрочем, мадонна Гвидо еще довольно неповоротлива и написана в манере, довольно близкой к византийской. Не нужно также преувеличивать заслуги Джунты Пизано и Маргаритоне д'Ареццо: они не более как представители искусства, томящегося в оковах и рвущегося на свободу.

4. Ломбардо-романское искусство

Ломбардо-романским искусством мы называем искусство долины реки По и восточных склонов Апеннин до Болоньи. Таким образом, в территориальном отношении оно распространяется кроме собственно Ломбардии также на Эмилию, а в некоторых случаях, как уже было замечено выше, его влияние проникает даже за Апеннины и завоевывает отдельные местности Средней и Южной Италии. Хотя романский архитектурный стиль свое наиболее чистое, последовательное и гармоничное развитие получил в местностях, лежащих к северу

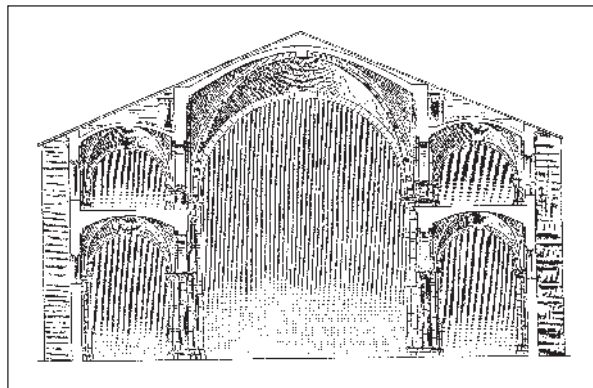


Рис. 143.
 Поперечный
 разрез церкви
 Сант-Амбро-
 жо в Милане.
 По Дартэну

от Альп, тем не менее *ломбардская архитектура*, впервые исследованная подробно Дартэном и затем Ривойрой, большую часть отдельных романских форм, как мы видели (см. кн. 2, II, 1), выработала раньше, чем северороманская. Возможно, что эти формы, прототипы которых мы находим частью в Сирии и Малой Азии (см. кн. 1), были пересажены, при посредстве монастырского искусства и восточных монастырей, с одной стороны, через Равенну в Ломбардию, с другой — если согласиться со Стриговским — через Марсель, но, во всяком случае, отчасти и через Италию, — во Францию и Германию. Как бы то ни было, свежие силы Запада влили в эти формы новую жизнь и спаяли их в мощное целое. Одни и те же причины имели одинаковые следствия как на Севере, так и на Юге. Поэтому, признавая во многих отношениях первенство за Ломбардией, мы не можем, однако, вернуться к разделяемому теперь Ривойрой старому мнению, что романская архитектура распространилась повсюду из Ломбардии.

Мы уже видели (см. кн. 2, II, 1), что целый ряд отличительных признаков романской архитектуры, каковы расчленение стен лопатками и фальшивыми арками, аркатурные фризy и небольшие арочные галереи на колонках, могли укорениться в ломбардском зодчестве уже в предшествовавшее время. Точно так же мы встречаем еще до 1050 г., и притом как на юге, так и на севере от Альп, романскую кубовидную капитель, закругленную книзу в виде полушария. Но только с середины XI столетия итальянские и северные зодчие стали отваживаться на то, что составляет главное нововведение романского стиля, а именно на покрытие сводами среднего нефа; подобное покрытие, там, где оно производилось крестовыми сводами, давало в плане ряд примыкающих один к другому правильных четырехугольников. Романские базилики этой «связанной системы», соблюденной довольно последовательно, например в Пьяченцском соборе, встречаются в Ломбардии не так часто, как на севере от Альп. Зато более свободно перекрытая романская базилика, план которой вместо старой Т-образной формы имеет форму латинского креста (см. рис. 89), достигает блестящего развития именно в Ломбардии.

Указанная особенность романского стиля проявилась вполне в перестроенной заново во второй половине XI столетия (по Ривойре — в 1046—1071 гг.) первоначальной церкви св. Амвросия (Сант-Амброджо) в Милане (см. ее план на рис. 72). Только три ниши ее хора принадлежат еще постройке VIII—IX столетий. Атрий, обнесенный галереей с колонками и столбами, каким мы видим его теперь, построен не раньше XI—XIII столетий. Продольный корпус этой церкви (рис. 143) — трехнефный, без трансепта, с восьмигранным шатровым куполом над алтарным пространством, с двухъярусными боковыми нефами почти одной высоты со средним нефом и с нартексом, открывающимся в атрий пятью арками на каждом этаже. Внутри храма большие квадраты среднего нефа перекрыты повышенными и потому имеющими вид куполов крестовыми сводами, ребра которых утолщены диагональными нервюрами. Подпорами этим нервюрам служат стройные высокие полуколонны, приставленные к углам массивных столбов, поддерживающих продольные и поперечные арки. Между главными столбами вставлено по две арки меньшего размера, которые, повторяясь в верхнем ярусе, образуют малые крестовые своды над боковыми нефами и их эмпорами. На низких капителях столбов лиственный орнамент, схематизированный в византийском духе, перемешан с древней лангобардской плетенкой и животными формами (рис. 144). Стилизованные завитки аканфа, аркатурные фризы и ряды плоских полос украшают другие места. Особенно любопытны чудовища с выпученными глазами на стержнях колонн главного портала. Подобные фигуры фантастических животных, чисто внешним образом связанные с элементами здания, составляют особенность ломбардской архитектурной пластики. Что в этих причудливых формах сказывается германская раса лангобардов, нам кажется не столь невероятным, как полагали в свое время; этому не противоречат и отдельные случаи появления подобных форм в Средней Италии, которые должны быть объясняемы именно лангобардским влиянием. При всем своем значении для истории романской архитектуры миланская церковь св. Амвросия не отличается тем благородством пропорций, которое необходимо для того, чтобы наимечательнейшее здание было художественно в полной степени.

Другие церкви местностей, о которых мы ведем речь, независимо от различия

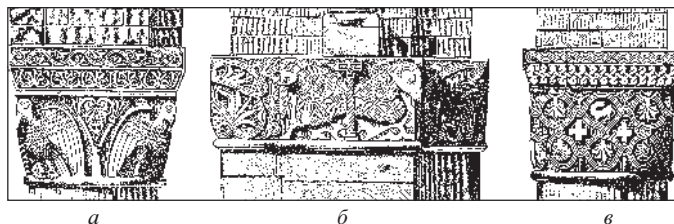


Рис. 144.
Капители
столбов и
колонн
в церкви Сант-
Амброджо
в Милане.
По Дартэну

в строительном материале (в Ломбардии для построек употреблялся преимущественно простой камень или кирпич), резко отличаются от современных им тосканских церквей. Наружные аркадные галереи не окружают здесь, как мы видели это в Тоскане, всего фасада, образуя собой ажурную, сквозную отделку главных стен, а тянутся, имея меньший масштаб, в виде отдельных горизонтальных украшений на фасадах и абсидах или вдоль скатов фронтона. В середине фасада начинает помещаться большое колесообразное окно, так называемая роза, символизирующая собой колесо Фортуны. Порталы здесь отделаны гораздо роскошнее, чем в Тоскане; над входной дверью помещается тимпан, то есть полукруглое пространство, занятое рельефным изображением; сам вход часто вдается в толщу стены уступами, образуемыми рядом арок на колоннах, причем расстояния между колоннами и отверстия арок постепенно сужаются, но часто также портал снабжен особым крыльцом, увенчанным фронтоном и поддерживаемым колоннами, которые обычно стоят на изваяниях львов или других животных, нередко даже на человеческих фигурах, имеющих символическое значение. Где, как в церкви св. Амвросия, более низкие, покрытые односкатными крышами боковые нефы уступают место поднимающимся до высоты среднего нефа боковым нефам с двускатными крышами, фронтон занимает всю ширину фасада. За исключением немногих и притом только кажущихся случаев соединения колокольни с корпусом церкви (см. рис. 72), в Ломбардии четырехгранные колокольни и баптистерии по-прежнему помещаются отдельно от церквей, из которых многие имеют купол над средокрестием или хором.

Наряду со сводчатыми базиликами в Ломбардии устраивались также базилики с плоским потолком или с открытыми стропилами. Главным памятником построек этого рода, если не считать Моденского собора, впоследствии перекрытого стрельчатыми сводами, остается благородная церковь св. Зенона (Сант-Дзено) в Вероне; ее интерьер без трансепта, со столбами, к которым прислонены полуколонны, с подпружными арками, перекинутыми через средний неф, напоминает собой флорентийскую церковь Сан-Миньято, тогда как ее фасад, подобно фасаду Моденского собора, снабжен роскошным порталом, колонны которого покоятся на львах; ее боковые нефы сравнительно невысоки и имеют односкатные крыши, так что фронтон высится не над всей шириной фасада.

Среди базилик со сводами особенно любопытна церковь св. Михаила (Сан-Микеле) в Павии, по своей архитектуре очень близкая

к миланской церкви св. Амвросия, от которой она отличается наличием в ней трансепта. Главная часть здания принадлежит второй половине XI в., а фасад — первой половине XII столетия. Из прочих важнейших романских церквей Верхней Италии, перекрытых крестовыми сводами, к числу церквей с эмпорами над боковыми нефами, по классификации Дегио, принадлежат богато рачлененные, выказывающие всю прелесть ломбардо-романского архитектурного стиля соборы Модены, Пармы, Пьяченцы,



Кремоны и Борго-Сан-Доннино. Среди базилик с низкими боковыми нефами без эмпор церковь Сан-Савино в Пьяченце, монастырская церковь в Кьяравалле, близ Милана, и Сан-Пьетро э Паоло в Болонье имеют план, подразделенный на квадраты; напротив, эффектные церкви Сан-Пьетро ин Чьело д'Оро в Павии и собор в Триенте, на фасадах которых бросаются в глаза нестильные «составные» колонны¹, построены по более свободному плану. Фасад с одним фронтоном и крошечными арочными галереями вдоль его скатов имеют церкви Сан-Микеле и Сан-Пьетро в Павии, а также Пармский и Пьяченцкий соборы. Особенно богато украшены арочными галереями стены хора соборов в Модене, Парме (рис. 145) и Мурано. Наиболее сложный план имеет Пьяченцкий собор, трансепт которого, очевидно в подражание Пизанскому собору (см. рис. 139), так же, как и продольный корпус, трехнефный. К церквям с наиболее красивыми восьмигранными куполами относятся Пьяченцкий и Пармский соборы и церкви Сан-Пьетро ин Чьело д'Оро и Сан-Джованни ин Борго в Павии. В архитектуре башен самые развитые формы были предвосхищены еще в раннем средневековье парой колоколен собора в Иврее (973—1005); две башни должны были, как исключение, украшать

Рис. 145.
Пармский
собор
с восточной
стороны.
С фотографии
Алиари

¹ Небольшие колонны, состоящие из нескольких стержней, как бы перевязанных посередине жугом.

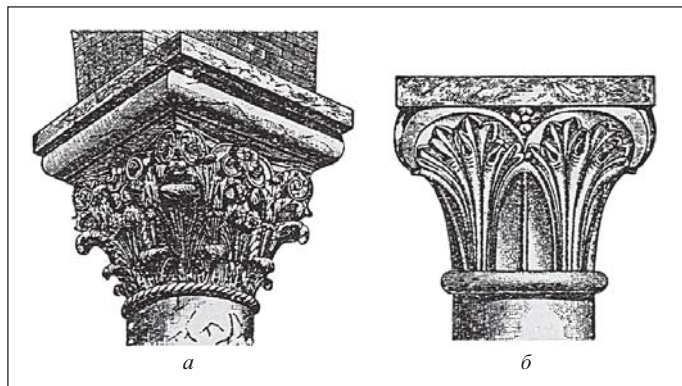


Рис. 146.
Ломбардские
капители:
а — из
Моденского
собора; б —
из Пьяченцес-
кого собора.
По Дегио и
Бецольду

обладают довольно простые архитектурные формы. Наряду с коринфскими капителями и подражающими коринфским, которые и здесь господствуют, являясь в различных вариациях (рис. 146), мы находим, например, в монастырской церкви Кьяравалле близ Милана, в Сант-Абондио в Комо, в Сан-Пьетро э Паоло в Болонье, в Сан-Теодоро в Павии и в боковых нефх Моденского и Поварского соборов кубовидные орнаментированные капители; капителями с фигурами животных и людей особенно богаты церкви Сант-Амброджо и Сан-Чельсо в Милане, Сан-Микеле и Сан-Пьетро в Павии.

Центральная система архитектуры, если не принимать в расчет болонской церкви Сан-Сеполькро, представляющей собой подражание иерусалимской церкви Гроба Господня и построенной еще в I тысячелетии, нашла себе применение преимущественно в некоторых баптистериях, снаружи и внутри чрезвычайно расчлененных и украшенных галереями с колоннами и аркадами. Особенно роскошно отделаны восьмиугольные баптистерии в Парме и Кремоне.

При всем однообразии общего художественного характера ломбардо-романского архитектурного стиля, в его деталях много различия и свободы. Он не произвел таких безусловно великих, волнующих душу памятников, каковы в тоскано-романском зодчестве Пизанский собор, а в венецианско-византийском — собор св. Марка; его историческое значение в отношении выработки новых форм важнее, чем его художественные достоинства; тем не менее при взгляде на веронскую церковь св. Зенона и на Пьяченцкий, Моденский или Пармский соборы, нельзя не поддаться их очарованию.

Ломбардо-романская *пластика* занималась преимущественно рубкой рельефов из камня и, сверх упомянутых нами капителей с

собой неоконченный фасад собора в Борго-Сан-Доннино (1080). В ломбардском стиле построена в 1063 г. единственная колокольня в Помпозе, близ Равенны. В XII столетии этого стиля придерживались строители колоколен при церкви Сан-Дзено в Вероне и при Пармском соборе.

Внутри ломбардских базилик со сводами преоб-

фигурами животных и людей, наделяла скульптурными украшениями церковные фасады и порталы. Вообще, она выше тосканской пластики того же времени, более свободна от византийской традиции, более жизненна, и этим, по господствующему в немецкой науке мнению, она обязана присутствию в ней северных, германских элементов. Форма имени «Вилигельм» в одной из подписей художников, по-видимому, указывает на немецкое происхождение выставившего ее; но немецкие имена были вообще употребительны в Ломбардии со времен лангобардов; они свидетельствуют только о германской примеси в крови ломбардцев, которые, сделавшись итальянцами, в XI — XII столетиях почувствовали себя достаточно самостоятельными для того, чтобы собственными силами создавать новое. В совокупности своих произведений верхнеитальянская пластика рассматриваемого времени, которой Макс Циммерман посвятил особое сочинение, представляется, однако, более грубой, чем современное ей северное искусство.

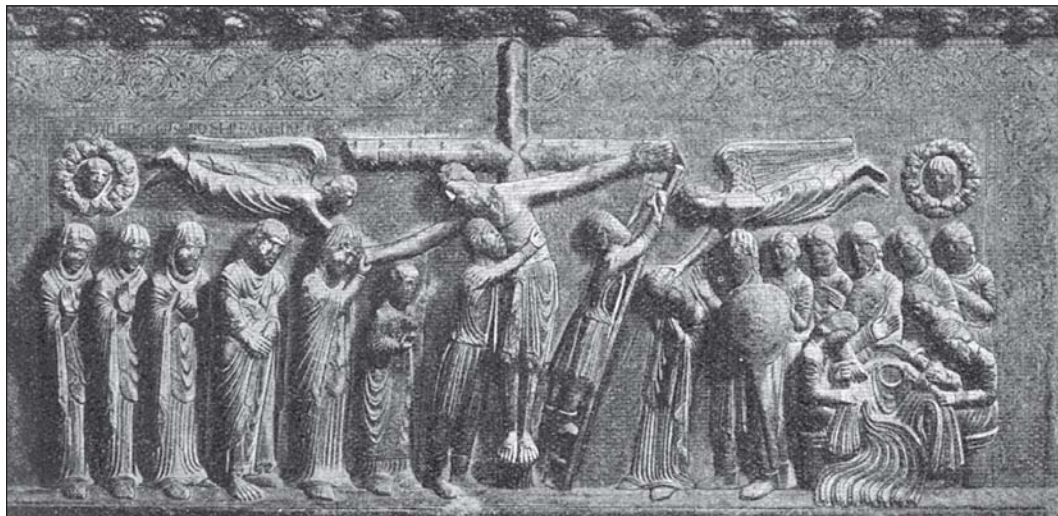
Остановимся, прежде всего, на 48 бронзовых рельефах, украшающих главные двери церкви Сан-Дзено в Вероне и изображающих сцены из Священной истории и из жития св. Зенона. Рельефы левой створки, несмотря на варварскую грубость их стиля, многие считали немецкой работой времени Бернварда Хильдесхаймского, тогда как рельефы правой створки, включая сюда четыре изображения со сценами из жития св. Зенона, приписываются итальянским мастерам первой половины XII столетия. К этому же времени относятся каменные скульптуры портала и фасада той же церкви. Портал, на тимпане которого изображен св. Зенон на драконе, а на внешней арке Иоанн Креститель и апостол Иоанн, снабжен подписью мастера *Николая*. Тем же именем подписаны восемь рельефов справа от портала: «Дни творения», «Король Феодорих на коне» и охотничья сцена. Десять рельефов слева от портала, изображающие эпизоды юношеских лет Спасителя и сражающихся рыцарей, снабжены подписью некоего мастера *Вилигельма*. Исследователи единогласно признали, что первый из этих художников — тот самый Николай, которым исполнены в 1135 г. гораздо лучшие скульптуры на порталах Феррарского и Веронского соборов. Но отождествление мастера Вилпгельма, работавшего в Сан-Дзено, с Гвильгельмом, исполнителем скульптурных украшений Моденского собора, не признается правительным, по крайней мере со стороны Циммермана. Во всяком случае, рельефы фасада церкви Сан-Дзено изготовлены не самими мастерами, а их помощниками.

Мастер Вилигельм, трудившийся в Моденском соборе, скульптуры которого относятся к началу XII столетия, не сходил с пути подражания антикам. Так, на одном поле фасада он изобразил рядом с пеликаном, символом Церкви, неуклюжего большоголового крылатого гения, с венком и опущенным факелом в руках. В его собственных композициях, каковы, например, «Дни творения» подле главного входа и замечательные рельефы, иллюстрирующие северное сказание о короле Артуре, на северо-восточном портале — видно, несмотря на сухость и неповоротливость форм, старание изобразить события без обычных прикрас, с грубоватой отчетливостью, как будто бы он видел их сам.

Напротив того, мастер Николай представляется нам в своих главных созданиях художником с большим декоративным талантом и, несмотря на явное влияние на него византийских образцов, передающим формы более свежо и правдиво. Им изваяны на тимпане главного портала Феррарского собора св. Георгий, убивающий дракона, а на тимпане портала Веронского собора — Мадонна на престоле между изображениями на сюжеты Нового Завета. Особенного внимания заслуживают здесь грифы и крылатые львы, из которых один, как в видении Иезекииля, окружен колесами. Но фигуры паладинов Карла Великого, Роланда и Оливье, по сторонам входа, исполнены грубо.

Другие мастера, украшавшие здания скульптурой, держались иных направлений. Крайне слабо в техническом отношении исполнены хранящиеся в Миланском археологическом музее Брера скульптуры, украшавшие собой Римские ворота (Porta Roman) в Милане, — произведения мастера *Ансельма*, изображающие возвращение миланцев в их город, отстроенный после 1162 г., в котором он был разрушен Фридрихом Барбароссой. Эти незатейливые скульптуры снабжены длинной надписью, в которой Ансельм восхваляется как новый Дедал, — любопытное доказательство того, что в средние века еще помнились античные легенды.

Самый значительный скульптор рассматриваемой нами эпохи — несомненно *Бенедетто Антелами* (ок. 1150 — ок. 1230), украсивший в конце XII столетия собор и построенный им самим баптистерий в Парме множеством скульптурных произведений, которые отличаются свободой языка форм, ясностью композиции и силой передачи душевных настроений. К числу лучших из ранних работ Антелами принадлежит в соборе рельеф 1178 г. (часть кафедры), изображающий Снятие со Креста (рис. 147). Скульптуры баптистерия исполнены между 1196 и 1216 гг. Талант Антелами в высшей степени



своего развития выказывается в рельефах северного, западного и южного порталов этого здания. На северных дверях, изготовленных в 1196 г., изображены: в тимпане — Поклонение волхов, на архитраве — Крещение Господне, на косяках — родословные древа Моисея и Иисуса Христа. На западном портале помещены: в тимпане — Христос Судья мира, на архитраве — Воскресение мертвых, на боковых столбах — Дела милосердия и Работники в винограднике. Над южными дверями, косяки которых не имеют рельефных украшений, в тимпане воспроизведена одна древняя легенда: юноша, преследуемый единорогом, падает в пропасть, но, ухватившись во время падения за дерево, повис на нем; корни дерева гложут белые и черные мыши (день и ночь), тогда как на дне пропасти сторожит свою добычу дракон. По бокам рельефа изображены античные божества Гелиос и Селена. Тотчас бросается в глаза, что это изображение человеческой беспомощности над южным порталом находится в тесной связи с изображениями Искупления над северным и западным порталами. Множество глубоко обдуманных сопоставлений также в деталях составляет главное достоинство этих рельефов, исполнение которых, самостоятельное и постоянное в том, что касается композиции, отличается неровностью и неуверенностью в технике изображения фигур. Последнее главное произведение Антелами — часть скульптурных украшений фасада собора в Борго-Сан-Доннино, близ Пармы. Величественны и полны внутренней жизни в особенности две фигуры

Рис. 147.
Снятие со
Креста.
Рельеф
Бенедетто
Антелами
в Пармском
соборе.
С фотографии
Алиари

натуральной величины, стоящие в нишах по сторонам портала: слева — Давид в царском венце, справа — пророк Иезекииль в желобчатом головном уборе.

О том, как велика была склонность Антелами подражать античному искусству, свидетельствует удивительная, близкая к классическому совершенству орнаментация на мотивы завитка, которую он пускал в дело повсюду в своих рельефах. Но новые веяния отражаются в его произведениях все-таки сильнее, чем античные традиции. Заимствовал ли он эту новизну, как полагали, из современной ему французской пластики, с которой нам предстоит познакомиться впоследствии, — мы не беремся утверждать. На одной и той же ступени развития искусства одинаковые условия часто приводили к одинаковым явлениям.

В первой, еще романской половине XIII столетия в верхнеитальянской пластике рядом с грубоватым местным направлением существовало направление, сознательно подражавшее античному и также кое-где византийскому искусству; это направление видно, например, в шести любопытных, сильно вытянутых женских фигурах в Ораторио-ди-Санта-Мария делла Валле в Чивидале, которые раньше считались произведениями средневизантийского искусства; напротив того, чисто средневековое направление выказывается в монументальном изваянии апостола Петра, сидящего на троне, в церкви Сан-Пьетро э Паоло в Болонье, с непреклонно-суровыми чертами лица, а также в исполненной хотя и жестко, но с большим реализмом серебряной золоченой курице с цыплятами, хранящейся в ризнице Монцского собора, — произведении, которое прежде считали лангобардским. Чистого художественного наслаждения эти произведения не могут доставить, но в художественно-историческом отношении все они весьма поучительны.

Памятники ломбардской *живописи*, относящиеся к рассматриваемому времени, сохранились в меньшем количестве. Среди немногих из них, заслуживающих упоминания, мозаики, в сущности, имеют византийский характер, а во фресках, наоборот, чувствуется западное веяние. После доказательств, приведенных Каттанео и Максом Циммерманом, не остается сомнения, что мозаика абсиды в миланской церкви св. Амвросия исполнена не в IX, а в XII столетии. Действительно, как по содержанию своему, так и по формам она вполне византийское произведение того времени. Очень возможно, что исполнение ее мастера были вызваны из Венеции. В середине абсиды изображен на золотом фоне Христос, сидящий на престоле и окру-

женный длинными окоченелыми фигурами святых. Справа и слева изображены под сенью пальм церковь св. Мартина в Туре и церковь св. Амвросия, из которой, как гласит предание, душа св. Амвросия перенеслась во время его сна в церковь св. Мартина, дабы присутствовать при перенесении мощей этого святого. Сцена, воспроизводящая эту легенду, скомпонована очень неумело; тем не менее ее общее впечатление, несмотря и на некоторую сухость колорита, довольно сильное.

Важнейшие из ломбардских фресок первой половины XIII столетия находятся в освещенном 20 окнами куполе Пармского баптистерия. Середину купола занимают изображения 12 апостолов и символы евангелистов; Христос представлен между Богородицею, с одной стороны, и Иоанном Предтечей и апостолом Иоанном — с другой. Весьма интересны фрески со сценами из жития Иоанна Крестителя. В лицах еще мало выражения, но жесты фигур, торопливые и оживленные, свидетельствуют о значительном успехе, достигнутом в передаче движений. Синий фон, черные контуры и слабая моделировка являются и здесь характерными свойствами романской стеной живописи.

Рассмотрение итальянской *миниатюрной живописи* этого времени мы должны предоставить специальному исследованию. Контурный, неверный рисунок иллюминирован обычно жестко и резко; телесную краску лиц заменяют красные пятна.

В общей картине итальянского искусства зрелого средневековья существенно важен и любопытен только ряд произведений церковной архитектуры, с которыми неразрывно соединены их мозаичные и скульптурные украшения. Христианское искусство Италии лишь в редких случаях вполне сознательно стремилось сойти с античной почвы, на которой оно стояло в древнехристианское время и раннем средневековье; к тому же влияние средневизантийского искусства, распространяясь на многие области Италии и то усиливаясь, то ослабевая, лишь в отдельных случаях позволяло развиваться в этой стране росткам новой, самостоятельной жизни. Приходящее в упадок римско-эллинистическое античное искусство (проторенессанс) и средневизантийское искусство, как мы видели, еще господствовали порой теперь именно на итальянской почве.

III. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

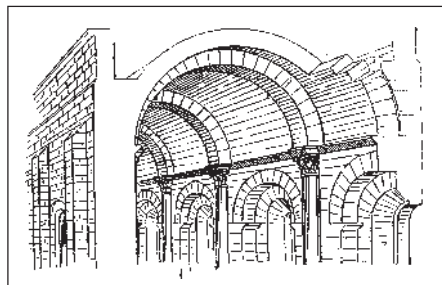
1. Романское искусство Южной Франции

Введение. Архитектура

Франция — прекрасная страна, народность которой образовалась из счастливого сплава кельтской, германской и романской рас, в рассматриваемое нами время делилась, как по языку, так и в художественном отношении, на две половины — северную и южную; границей между ними была река Луара. Эти две половины, резко отличаясь одна от другой, тем не менее уже стояли на пути к духовному единению. В отношении искусства Франция в ту пору, несомненно, играла главную роль в Западной Европе. Север Испании, в южной половине которой процветало мавританское искусство (см. т. 1, рис. 653), был, что касается художеств, не более как провинцией Южной Франции; в Англии, завоеванной в 1066 г. норманнами, совершенно офранцузившимися к тому времени, развилось искусство, представляющееся даже в своих отдельных формах ветвью норманно-северофранцузского искусства. В ней пышно расцвели обе великие силы средневекового мира — рыцарство и монашество. Во Франции всего ранее и всего успешнее был раздут огонь воодушевления к отвоеванию Святой Земли от неверных. Столица Франции сделалась главным центром схоластики, поседевшей на службе Церкви и старавшейся опираться в своих построениях на аристотелевскую средневековую философию, которая воз-

двигла себе искусный, отвечавший ее целям диалектический карточный домик. Во Франции же возникло движение, имевшее результатом обновление всего монашеского быта, не выходявшего до той поры из рамок, указанных ему св. Бенедиктом Нурсийским. Монастыри по-прежнему были главными средоточиями художественной жизни. Особенно важное значение в истории искусства имеют монашеские ордена клунийцев и цистерцианцев, родиной

Рис. 148.
Коровобый
свод с
подпружными
арками.
По Дегио и
Бецольду



которых была Бургундия (Клюни и Сито, или Цистерциум). Благодаря им бургундское зодчество получило совершенно новый характер; но помимо Бургундии и другие провинции современной Франции шли каждая своим путем. Вообще, едва ли в какой-либо другой стране романская архитектура развилась так разносторонне, как во Франции. Приток в эту архитектуру элементов с эллинистического, сирийского и малоазийского Востока, направлявшийся столь же часто через Марсель, как через Равенну и Милан, а в некоторых случаях и через Рим, окончился уже в предшествовавшую эпоху. То, что теперь развивалось из этих элементов, было, как на севере, так и на юге Франции, уже французским достоянием; в особенности на севере живое художественное чувство тотчас же принялось за самостоятельную переработку романского круглоарочного стиля в новый, национальный архитектурный стиль.

Тогда как *зодчество* на юге Франции, где из сводчатых покрытий употреблялись преимущественно коробовый свод (рис. 148) и купол, еще и в рассматриваемое время было почти продолжением античного искусства, причем старалось удержать даже его отдельные формы (рис. 149), северофранцузская архитектура, после краткого периода раздумья, верно понимая сущность крестового свода (рис. 150), пошла прямо к той конструктивной системе, которую называют готической. Поэтому рассматривать зарождение и рост готического стиля (рис. 151) нельзя особо от истории романского стиля во Франции. Отдельные элементы готического стиля, каковы, например, стрельчатая арка, свод с нервюрами (рис. 152), сложный столб (столб, обставленный полуколоннами, или трехчетвертными продольными отрезками колонн), круговой обход в хоре и натуральный, заимствованный из местной флоры лиственный орнамент, появляются один за другим уже в различных романских зданиях. Это развитие раньше всего завершается на берегах Сены, в сердце по большей части германо-франкской Северной Франции, пункте, который должен был вскоре сделаться сердцем всей Франции, и одновременно с этим в соседней Пикардии; но здесь, на родине настоящей готики, романский стиль получил ничтожное развитие, между тем как в остальной Франции, несмотря на все элементы переходного стиля, он и в чистом своем виде достиг пышного расцвета.

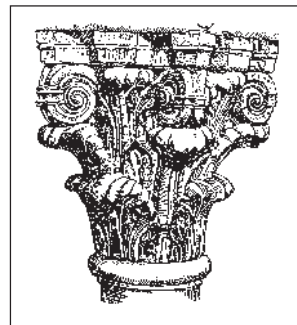
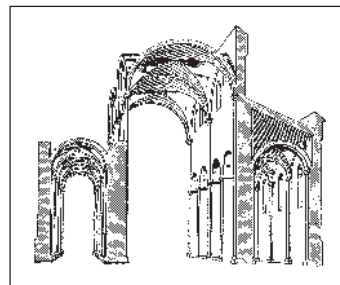


Рис. 149.
Капитель
колонны
из хорového
обхода
в церкви
св. Трофима
в Арле.
По *Бецольду*

Рис. 150.
Простой
крестовый
свод.
С *чертежа*



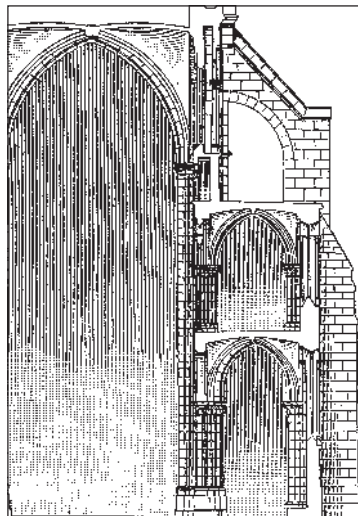


Рис. 151.
Раннеготическая система. Поперечный разрез продольной части Нойонского собора. По Дегио и Бецольду

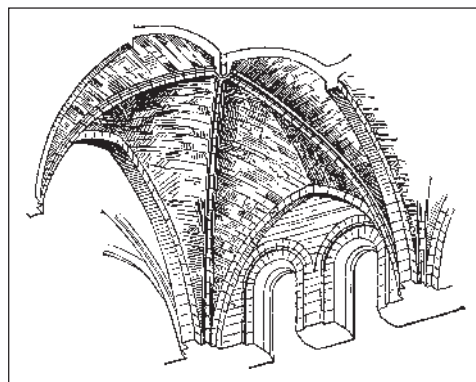
Составить себе полное и правильное представление о наиболее совершенных произведениях романского зодчества во Франции нелегко по той причине, что большинство его памятников, и притом самых прекрасных и значительных, или погибло, или дошло до нас в виде живописных развалин. Правда, благодаря усердным научным изысканиям многие из этих памятников стали достоянием истории. Во Франции над разработкой новых вопросов или над сводом данных, добытых раньше, трудились вслед за Виоллеле-Дюком и де Комоном такие исследователи, как Кишери, де Ластейри, Коруайе и Анлар, а в Германии, после Шназе, Отте и Любке,— в особенности фон Дегио, фон Бецольд, Боррманн, Нейвирт, Корнелиус Гурлитт и Виттинг.

К числу погибших архитектурных памятников принадлежат две церкви в Средней Франции, которые в свое время причислялись к громаднейшим и прекраснейшим зданиям в Европе, — церковь св. Мартина в Туре, еще в докаролингское время считавшаяся одним из главных произведений западного зодчества, и монастырская церковь в Клюни, по крайней мере с оттоновского времени относимая к чудеснейшим созданиям архитектуры. Обе эти церкви уже имели любопытные в архитектурно-историческом отношении особенности, когда в эпоху зрелого романства были перестроены. Церковь св. Мартина после пожара 997 г. была восстановлена в виде крестообразной пятинефной базилики с плоским покрытием, с однефным трансептом, но с двойным полукруглым хорovým обходом и венцом капелл. Последний архитектурный мотив стал потом типичным для французского церковного зодчества. В XII столетии была произведена перестройка этой церкви с целью ее перекрытия сводами. Пять башен, из которых уцелели две, единственные остатки этого величественного здания, украшали собой средокрестие, южную и северную стороны трансепта и западный фасад. Первоначальная церковь Клунийского аббатства была перестроена в другую, освященную в 981 г. (см. кн. 2, II, 3); и ее мы должны представлять себе как базилику с плоским покрытием и колоннами. Особенность ее состояла в устройстве хора: она получила оканчивавшийся прямолинейно четырехугольный хор с двумя прямоугольными капеллами, игравшими роль боковых хоров, и, кроме того, пять абсид, из которых три в трех капеллах хора и по одной на концах трансепта; на западной

стороне над притвором возвышались две большие башни. Мы увидим, что этот удачный план, в создании которого, быть может, принимал участие ломбардец Вильгельм Иврейский, построивший в Дижоне приблизительно в 1000 г. знаменитую колонную базилику с закругленным хором, получил широкое распространение и вызвал подражания себе на севере Франции, в Германии и Италии. Третья клюнийская церковь, начатая в 1089 г. и освященная в 1095 г., — памятник наивысшего процветания клюнийского ордена — пожертвовала старинной простотой в пользу большей монументальности и пышности. Правда, благодаря именно этому она, как доказал Дегио, далеко не имела такого широкого влияния на церковную архитектуру эпохи, как вторая церковь, но зато сделалась образцовым сооружением для всей поздней бургундской школы XII столетия. Ее пятинефный продольный корпус был перерезан двумя однефными трансептами; полукруглый хор с внутренним обходом и венцом капелл был заимствован от церкви св. Мартина в Туре; средний неф был перекрыт коробовым сводом с подпружными арками, низкие боковые нефы — крестовыми сводами. От коринфских каннелированных пилястр, образованных выступами главных столбов, поднимались высокие пучки колонн (сложные столбы), поддерживавшие подпружные арки коробового свода. Под окнами среднего нефа тянулась, в подражание эмпорам боковых нефов, так называемая галерея трифориев, арки которой, так же как и арки окон, были полуциркульные; но главные аркады продольного корпуса были уже стрельчатые. «Позднейшие победы готики, — говорил Дегио, — уже были наполовину одержаны в Клуни».

В Южной Франции, романская архитектура которой подробно исследована Ревуалем, церковное зодчество в это время развивалось, как сказано выше, в тесной зависимости от античных форм, удаляясь от них лишь шаг за шагом. В различных местах Южной Франции сохранялось немало архитектурных образцов в великолепных римско-эллинистических сооружениях, изобиловавших снаружи коринфскими колоннами и пилястрами и нередко перекрытых внутри коробовыми сводами. Достаточно вспомнить хотя бы храм принцев Гая и Луция (Maison Carée) в Ниме, театр и арку Тиверия в Оранже (т. 1, рис. 497), амфитеатры в Арле и Ниме.

Рис. 152.
Крестовый свод с нервюрами.
По Дегио и Бецольду



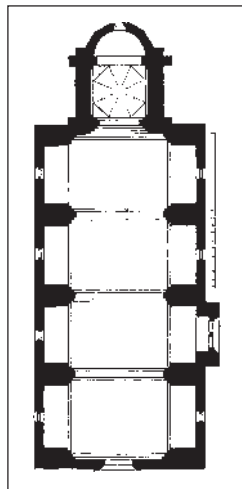


Рис. 153.
План собора
в Оранже.
По Бецольду

Из южнофранцузских базилик с плоским покрытием заслуживает быть упомянутой только церковь св. Афродисия в Безье, фасад которой, украшенный сквозными аркадами, напоминает отделанные подобным же образом пизанские и лукские фасады (см. рис. 138). В Южной Франции, так же как и на христианском Востоке, уже довольно рано старались разрешить задачу замены деревянных потолков, опасных в пожарном отношении, каменными сводами. Под влиянием Рима и Востока здесь вошел в употребление коробовый свод, который, однако, нередко вытесняла купольная система, и так же, как это случилось на Востоке, при этих опытах сводчатого покрытия был потерян вкус к базиличной архитектуре, сущность которой состоит в большей по сравнению с высотой боковых нефов высоте среднего нефа, освещаемого отверстиями в его стенах. Южнофранцузские церкви состоят, за редкими исключениями, или из одного нефа, или из трех

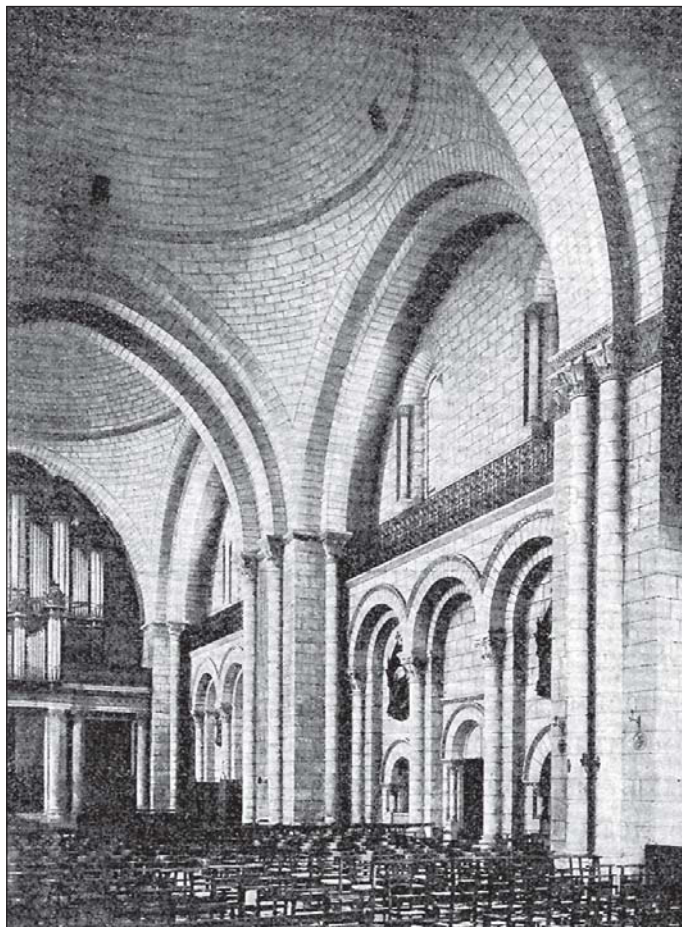
нефов приблизительно одинаковой высоты (церкви зальной системы) или же представляют собой постройки центрального типа, довольно часто восходящие прямо к восточным образцам.

Однонефные, перекрытые коробовыми сводами церкви в своей наиболее чистой форме не имеют трансепта; в таком случае в алтарном пространстве перед полукруглой абсидой пол, как правило, приподнят или покрытие этого пространства делается более высоким и даже часто превращается в купол. Коробовый свод нефа, по большей части *заостренный* (стрельчатый), перерезан подпружными арками, которые в Провансе опираются на пилястры античного стиля, а дальше к западу, в Лангедоке и Аквитании, — на полуколонны. Из построек этого рода ко второй половине XI столетия относится собор в Авиньоне; его восьмигранная куполообразная башня над алтарным пространством украшена снаружи коринфскими колоннами, а античные формы в отделке портала (каннелированные коринфские колонны и подпираемый консолями карниз с мотивом меандра над трехчленным антаблементом) отличаются такой чистотой, как будто они выполнены зодчим позднеимперского времени. Обширный и красивый внутри собор в Оранже, сходный по плану с Авиньонским (рис. 153), в существенных своих частях принадлежит XII столетию. Грандиозный по своим пропорциям Тулузский собор, построенный в начале XIII столетия, следовательно, в эпоху господства переходного стиля, был перекрыт уже крестовыми сводами. К. Гурлитт говорил о нем: «Мы не знаем во Франции ни одной античной

сводчатой постройки хотя бы приблизительно такой же эффективности, как Тулузский собор».

К однефным церквям, строго говоря, относится также целый ряд купольных церквей Юго-Западной Франции, на значение которых впервые обратил внимание Феликс де Вернейль, а в Германии — Феликс Виттинг. В этих церквях сильно выдающиеся вовнутрь массивные пилостры несут на себе вместо отрезков коробового свода, отделенных один от другого подпружными арками, по плоскому куполу над каждым квадратом плана; в более ранних церквях пандантивы этих куполов сложены еще примитивным способом, посредством выпуска налегающих один на другой рядов камня. В наиболее простом виде этот тип церковной архитектуры является перед нами в Кагорском соборе (около 1100 г.), не имеющем трансепта. Самые роскошные однефные, но снабженные трансептами церкви этого рода — Ангулемский собор (рис. 154) и церковь аббатства Фонтевро, сооружения первой половины XII столетия. В обеих церквях округлый хор снабжен венцом капелл. Но Ангулемский собор отличается большей роскошью скульптурной орнаментации фасадов и красиво расчлененными башнями над крыльями трансепта, а церковь аббатства Фонтевро — роскошной колоннадой обхода внутри ее хора. В своем высшем развитии эта романская купольная архитектура Аквитании является в центральной части величественной, часто упоминаемой

Рис. 154.
Интерьер
Ангулемского
собора.
По Гурлитту



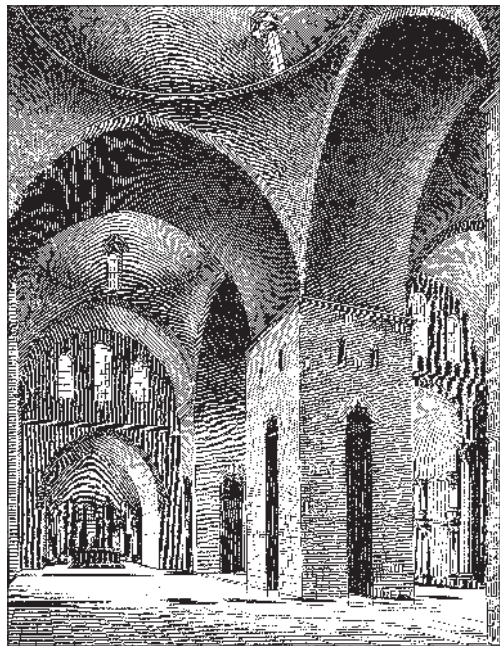


Рис. 155.
Интерьер
церкви
св. Фрона
в Перигё.
По Любке

церкви св. Фрона в Перигё (рис. 155), сооруженной после 1120 г. Это пятикупольная церковь с планом в виде греческого креста. Близкое родство ее с восточными церквями и венецианским собором св. Марка до такой степени бросается в глаза, что нельзя отрицать связь ее с византийскими образцами. Св. Фрон (Сен-Фрон) и снаружи имел вид византийского купольного храма, пока его пять куполов одинаковой высоты не были в более позднее время покрыты одной общей крышей. Достоинно, однако, внимания, что главные арки под куполами, но только они одни, уже стрельчатые; пандантивы куполов все еще образованы посредством выпуска рядов камня вперед один над другим. Внутри церкви нет никаких мраморных и мозаичных украшений, но при скромной отделке стен глухими аркадами коринфского характера она производит впечатление исключительно благородной простотой своего расположения и гармоничностью пропорций. Эффектность внешнего вида здания увеличивает его роскошно расчлененная башня, увенчанная круглой, обставленной колоннами надстройкой, которая напоминает верхний ярус гробницы Юлиев близ Сан-Реми.

Принимая, что купольные постройки этого рода возникли под влиянием восточных, а башни под влиянием западноантичных образцов, не следует умалять самостоятельность их строителей, свободно перерабатывавших заимствованные архитектурные мотивы.

Еще большее распространение, чем однефные церкви, получили во всей Южной Франции *зальные* трехнефные церкви, перекрытые коробовыми сводами. Правда, в таких церквях все три нефа лишь редко совершенно одинаковой высоты. Отличительная особенность этих церквей состоит в том, что верхних стен полутемного среднего нефа или вовсе нет, или они недостаточно высоки для того, чтобы было удобно проделать в них окна. Зальная система, допускающая различное расположение хора, выказывается всего яснее в тех церквях, в которых боковые нефы не разделены на два этажа и не имеют эмпор, но в которых три параллельных коробовых свода, хотя и расчлененных подпружными арками, покрывают все три нефа в продольном

направлении. К древнейшим церквям этого рода принадлежат церкви св. Гонората в Лерэне (рис. 156) и св. Мартина (St. Martin d'Ainay) в Лионе. Вполне последовательно круглоарочный стиль проведен еще в лестерпской церкви, имеющей необычно узкие боковые нефы; церковь св. Николая в Сивре, фасад которой украшен причудливо-фантастическими скульптурами, покрыта уже стрельчатыми коробовыми сводами; наконец, церковь св. Назария в Каркасоне представляет собой благородное зальное сооружение, средний неф которого перекрыт стрельчатыми, а боковые нефы — циркульными коробовыми сводами.

В некотором отношении переход к готической конструкции мы видим в церквях, одноэтажные боковые нефы которых покрыты коробовыми полусводами, открывающимися, наподобие опорных арок (арок-буданов), в средний неф, покрытый полным коробовым сводом. Эта циркульно-арочная система появляется, например, в церкви Грансона в Швейцарии (рис. 157), тогда как красивая церковь в Фонфруаде, имеющая изящные стрельчатые арки, принадлежит уже переходному стилю.

Существуют и такие церкви зальной системы, в которых главный неф покрыт коробовым, а боковые — крестовыми сводами; среди них особенно замечательны церковь в Сен-Савэне, на непомерно высокие колонны которой, снабженные уродливыми базами, можно смотреть как на круглые столбы, и церковь Богоматери Великой (Nôtre-Dame la Grande) в Пуатье, в которой боковые нефы столь низки, что ее можно причислить к церквям зальной системы только по лишенным окон стенам среднего нефа; она знаменита также фантастическими скульптурными украшениями своих фасадов.

Наконец, некоторые трехнефные церкви зальной системы, очень красивые и гармоничные внутри, имеют сводчатое покрытие в форме куполообразных

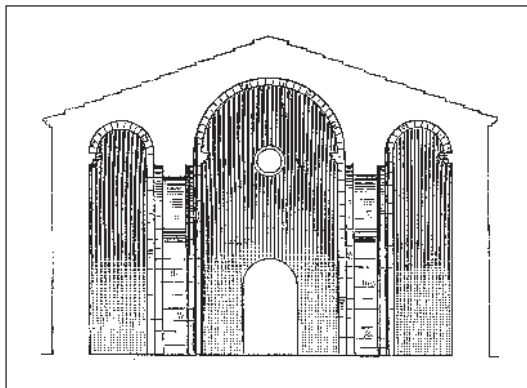


Рис. 156.
 Поперечный
 разрез церкви
 св. Гонората
 в Лерэне.
 По Ревуалю

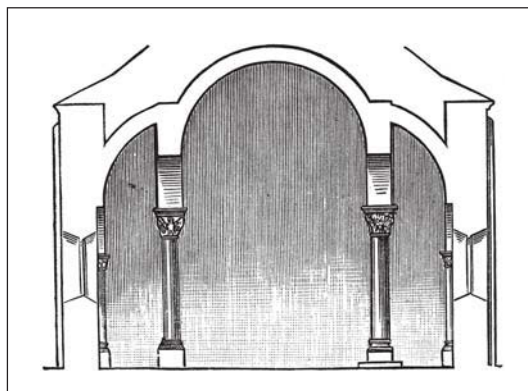


Рис. 157.
 Поперечный
 разрез церкви
 в Грансоне,
 в Швейцарии.
 По Рану

крестовых сводов, что дает право, например Дегио, причислять их к разряду однонефных купольных церквей типа Ангулемского собора или церкви Фонтевроского аббатства. Первым зданием этого рода был собор в Анжере, на правом берегу Луары. Главный памятник подобной архитектуры к югу от Луары — заложенный в 1161 г. собор св. Петра в Пуатье, в котором, по словам Дегио, «куполообразный крестовый свод с нервюрами и древнефранцузская зальная система образуют одно из самых удачных сочетаний». Куполообразному крестовому своду соответствует и форма столбов. Переход к готике виден здесь с особенной ясностью.

Всем этим церквям зальной системы с одноэтажными боковыми нефами должны быть противопоставлены перекрытые коробовыми сводами *церкви* той же системы с *эмпорами* — здания, в которых нижние этажи боковых нефов имеют крестовые своды, а верхние открываются в средний неф коробовыми полусводами. Хор в таких церквях чаще всего состоит из полукруглого обхода на колоннах, с венцом капелл; над средокрестием поднимается высокий восьмигранный свод в виде купола (так называемый монастырский, сомкнутый, или котельный свод). Арки — почти всегда еще полуциркульные, а над колоннами хорового обхода — повышенные; их орнаментальные формы — коринфского характера.

Как на типичное сооружение в этом роде можно указать на церковь Богоматери (Nôtre-Dame-du-Port) в Клермон-Ферране, красиво расположенной столице Оверни. Но самое замечательное сооружение этого овернского стиля находится не в самой Оверни, а дальше на юго-западе, в Тулузе, старинной, славившейся ученостью столице Лангедока. Церковь св. Сернена (или св. Сатурнина) в Тулузе, главные части которой принадлежат XII столетию, — один из самых величественных памятников романской архитектуры. По своему плану, с пятинефным продольным корпусом, который пересечен трехнефным трансептом, с венцом капелл и ясно выраженным средокрестием, эта церковь как бы восходит по прямой линии к церкви св. Мартина в Туре. Ее архитектура, как мы сказали, овернская. Подпружным аркам коробового свода соответствуют полуколонны столбов. Эмпоры боковых нефов открываются полуциркульными арками, имеющими такую же ширину, как и лежащие под ними главные арки, но разделенными каждая на две грациозные арочки. Продольный корпус освещен окнами, проделанными в стенах крайних боковых нефов. Интерьер церкви, хотя и освещен недостаточно сильно, прельщает взоры своим красивым расчленением, а царствующий в нем таинственный полумрак возбуждает в душе мистический трепет.

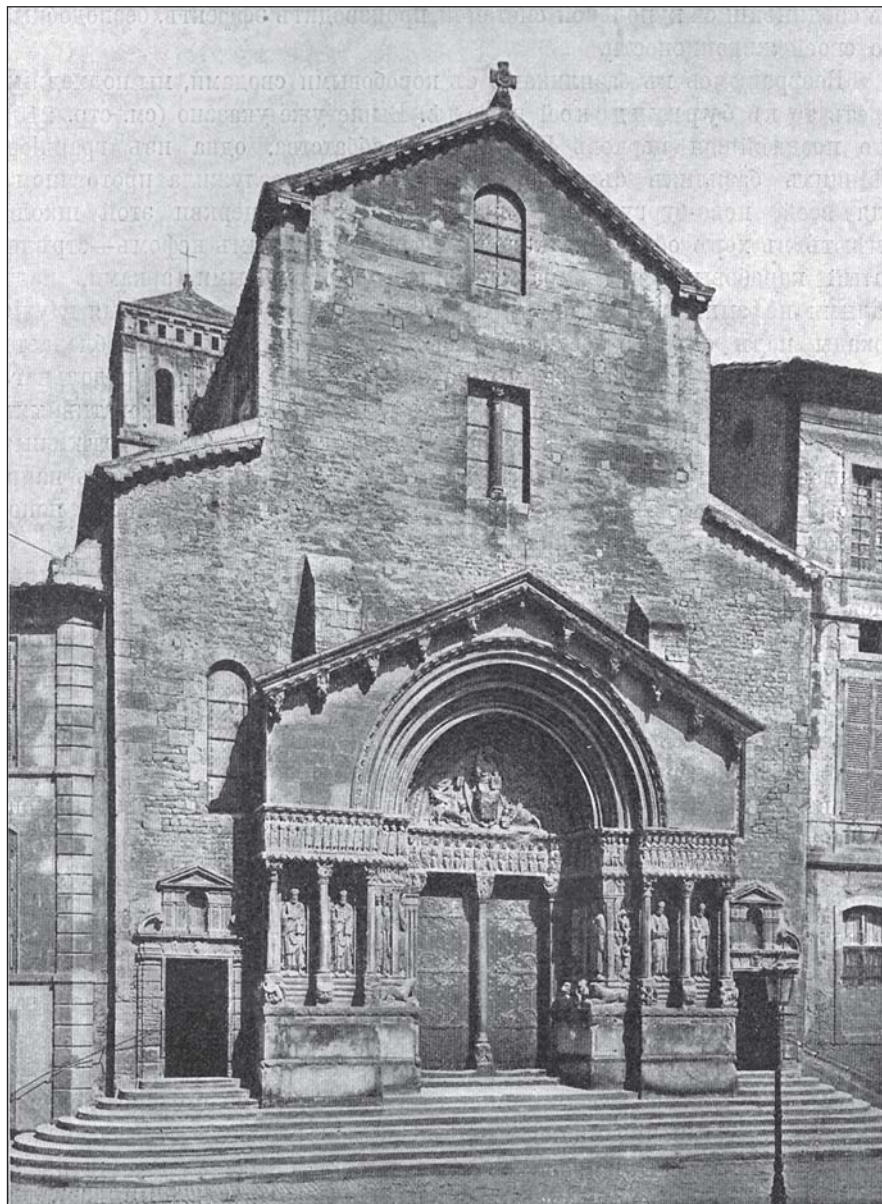
Как вся эта конструктивная система переходит затем снова в *базилику* с окнами в верхних стенах среднего нефа, мы видим в церкви св. Стефана в Невере, двухэтажные боковые нефы которой настолько низки, что над ними остается еще довольно места для окон. Из орнаментальных форм в этой церкви любопытны дорические капители колонн хорového обхода, в рассматриваемую эпоху встречающиеся только здесь.

Базилики с коробовыми сводами в Провансе и Лангедоке, где не привыкли видеть средние нефы свободно выдающимися, имели тяжеловесное утолщение столбов и сужение малых нефов, которые перекрывались коробовыми полусводами. Церковь св. Трофима в Арле и церковь св. Павла в Труа-Шато, построенные в XII столетии, выказывают все особенности этого стиля: первая имеет стрельчато-арочный, вторая — циркульно-арочный коробовые своды. Древнейшие крестовые своды с нервюрами находятся в крипте развалин церкви Сен-Жилль (св. Эгидия) в Провансе. Проторенессанс фасадов церквей св. Трофима (рис. 158) и св. Эгидия, роскошно украшенных скульптурами, напоминает флорентийскую церковь Сан-Миньято (см. рис. 137).

Наконец, к сводчатым базиликам Южной Франции надо причислить две *купольных церкви* особого рода. Первая из них, церковь Богоматери в Ле-Пюи, — трехнефная базилика с тремя прямолинейными в плане капеллами хора и оригинальными, имеющими форму буквы *T* столбами средокрестия, которые украшены двойными колоннами восточного характера, и соединенными между собой повышенными арками. Купол над ее средокрестием — сферический, большинство же куполов продольного корпуса — восьмигранные. Вторая церковь, Сент-Илер-ле-Гран (св. Гилария) в Пуатье, одно из наиболее чтимых святилищ во Франции, имеет целых семь нефов. Ее хоровой обход наделен венцом многочисленных капелл. Боковые нефы покрыты поперечно положенными двойными коробовыми сводами, а квадратные компартименты главного нефа — куполами. В обеих церквях свет, падающий через окна в верхних стенах среднего нефа, в соединении с купольной системой производит эффект, бесподобный по своей живописности.

Возвращаясь к базиликам с коробовыми сводами, мы приближаемся к *бургундской школе*. Выше уже указано, что позднейшая церковь Клунийского аббатства, одна из грандиознейших базилик с коробовыми сводами, послужила прототипом для всей новобургундской школы. Типичные церкви этой школы имеют в хоре обход с колоннами, над главным нефом — стрельчатый коробовый свод, расчлененный

Рис. 158.
Фасад церкви
св. Трофима
в Арле.
С фотогра-
фии
Жиродона



подпружными арками, над малыми нефами — крестовые своды, вместо эмпор — декоративные глухие аркады под окнами среднего нефа. В конструкции преобладает везде стрельчатая арка; ее мы находим и в аркадах продольного корпуса. Полуциркульная арка чаще встречается в декоративных формах; между прочим, ею заканчиваются окна. При этом отдельные формы этих построек поразительно близки к античным; так, например, столбы состоят из каннелированных коринфских пилястр, напоминающих формы Ренессанса.

На юге Бургундии, который, как и само Ключи, всецело принадлежит южной половине Франции, Лионский и Вьеннский соборы представляют немало отклонений от чистого ключийского стиля. Главные церкви подобного рода находятся на севере Бургундии; но хотя они и принадлежат северной половине Франции, однако рассматривать их нельзя отдельно от южнобургундских церквей. Наиболее характерные памятники позднейшего ключийского стиля — церковь в Парэле-Мониале и собор в Отене. Оба здания принадлежат XII столетию. В первом из них в расчленении стен романские полуколонны чередуются с античными пилястрами. В Отенском соборе расчленение стен в античном духе пилястрами проведено очень последовательно. В связи с этими церквями мы должны здесь же указать еще на две северобургундские церкви, географическое положение которых выказывается уже в том, что их средние нефы перекрыты не коробовыми, а крестовыми сводами. Это, во-первых, красивый собор в Лангре, с еще античным расчленением стен посредством пилястр, и, во-вторых, схожая по архитектуре с этими церквями церковь Везлейского аббатства, отличающаяся, при несколько сжатых пропорциях внутри, удивительно красивым порталом. Эти две церкви во многих отношениях уже представляют переход к готике.

На границе Северной Бургундии лежит также Сито — родина цистерцианского ордена, архитектура которого распространялась повсюду, куда только ни проникала проповедь братии этого ордена. Аббатство Сито было основано в 1098 г. как обитель, филиальная в отношении аббатства Ключи. Из Сито св. Бернард Клервоский проповедовал второй крестовый поход; отсюда рассылал он своих посланцев по всему миру, здесь же были выработаны и строительные принципы цистерцианского ордена. Его лозунгом были простота и строгость. Цистерцианские церкви возвратились к прямолинейно оканчивающимся хорам, снабженным небольшими абсидами, хорам старых ключийских церквей (см. рис. 152 и 153). С этими последними их роднит также отсутствие крипты под хором; кроме того, они не имели

башен, эмпор, глухих аркад и фальшивых галерей (трифориев) над боковыми нефами. На западной стороне находился низкий открытый притвор. Орнаментальные формы ограничивались самым необходимым, но выполнялись тщательно, в благородных и простых пропорциях.

К сожалению, до нас не дошли первые бургундские постройки этого стиля, но что и они имели стрельчатый коробовый свод над средним нефом, доказывает, например, маленькая цистерцианская церковь в Фонтенэ, в Бургундии, принадлежащая, как надо полагать, еще первой половине XII столетия. Как на наилучший образец французского цистерцианского архитектурного стиля второй половины XII столетия должно указать на церковь аббатства Понтины, на границе Шампани. Сохранившаяся церковь — новая постройка 1150 г., первоначально имевшая прямое окончание хора и получившая свой нынешний хоровой обход с венцом многоугольных капелл в 1180 г. В ней везде преобладает крестовый свод с развитой системой нервюр, упирающихся в полуколонны столбов; преобладает также стрельчатая арка, даже в окнах, которые и в северофранцузской ранней готике еще нередко заканчиваются полуциркульной дугой. Но, с другой стороны, в ней еще нет опорных арок и окна не занимают всей поверхности стены. Действительно, церковь в Понтины представляет собой переходную ступень от романского стиля к готическому. Все равно, назовем ли мы этот бургундский стиль позднероманским, раннеготическим или переходным, — дело не в названии; только термин «рудиментарная готика», предложенный для обозначения этого стиля, нельзя признать вполне удачным.

Наряду со всеми церковными сооружениями, как на юге, так и на севере Франции, с которыми мы ознакомились, там сохранились кое-какие гражданские постройки, относящиеся к занимающему нас времени (в Клюни и Коссаде); но ближайшее их рассмотрение увело бы нас в сторону.

Еще раз окидывая взором всю область романского зодчества Южной Франции, мы убеждаемся, как мало в этом богатом, благородном по формам и экспрессивном искусстве содержится того, что в Германии называют романским стилем. Связь этого искусства с античным сохраняется как в целом, так и в частности. При этом относительно Южной Франции, так же как и относительно Италии, мы считаем более правильным говорить о непрерывной преемственности античных традиций, достигших теперь нового расцвета, чем об их возрождении. Хотя романское искусство Южной Франции отделяют от римского искусства целые века варварского понимания античных форм, однако в это переходное

время единственным стремлением было — созидать дальше на античном основании. Не сохранилось только промежуточных ступеней. То новое, средневековое, что наряду со старыми формами проглядывает в южнофранцузской архитектуре рассматриваемого времени, притекало в нее с севера Франции, пропитанного германскими элементами.

Пластика

В романский период *пластика* снова вернулась к монументальным задачам, которые в эпоху раннего средневековья под влиянием раннехристианского и византийского воззрений на искусство были брошены ею; более того, средневековая пластика, постоянно поднимаясь от скромных зачатков к полноте, богатству и великолепию скульптурного декорирования гигантских готических соборов, понимала эти задачи в некотором отношении еще шире, чем классическая древность. Тогда как античная пластика искала монументального величия и находила его в том, чтобы были правильно заполнены отведенные для нее свободные поверхности здания, фасадная скульптура зрелого средневековья, черпавшая свое содержание преимущественно из богослужения и мистерий, до такой степени срасталась с отдельными плитами, входившими в состав наружной отделки здания, что стиль не только ее композиций, но и отдельных фигур нередко обуславливался формой данного камня, которая, в свою очередь, зависела от его архитектурного назначения.

Средневековая скульптура фасадов и порталов, в пору высшего своего развития покрывавшая громадные здания тысячами роскошных, искусно размещенных статуй во весь рост, как стоящих, так и сидящих, множеством барельефов и горельефов, самым тесным образом связанных с архитектурными элементами, является великолепной и самобытной отраслью западной художественной деятельности. Последнее в особенности не должно упускать из виду, когда принимают, что формы этой скульптуры все еще отзываются в своих частностях греко-римским искусством и что при этом она во многих случаях, в особенности там, где не доставало греко-римских образцов, прибегала к посредству восточнохристианского, преимущественно византийского прикладного искусства, старательно исполненные произведения которого были распространены и высоко ценились на всем Западе. От них средневековая монументальная пластика заимствовала много типов и отдельных мотивов композиций, по ним она изучала выделку



Рис. 159.
Евангелист
Иоанн.
Статуя при
портале церкви
св. Трофима
в Арле.
По Фёге

волос и укладку драпировок. Но при переводе этих деталей в больший масштаб она шла уже собственными, в разных странах различными путями; по своему же общему характеру это искусство прямо противоположно византийскому, в котором никогда не существовало монументальной пластики. Переход античного стиля монументальной скульптуры в средневековый нигде нельзя проследить с такой наглядностью, как во Франции. Романская фасадная пластика юга Франции следует еще преемникам античного направления; на севере Франции сложился вместе с готикой и новый монументальный стиль скульптуры. В изучении развития средневековой скульптуры кроме талантливых французских исследователей Виолле-ле-Дюка, Эмерик-Давид А. де Бодо, Л. Куражо, Л. Гонса и А. Мариньяна участвовали немецкие ученые В. Любке, Поль Клемен, В. Фёге и др. Фёге повернул данное изучение в совершенно новое направление, и мы в своем дальнейшем изложении будем придерживаться в главных чертах выводов, к которым пришел этот ученый.

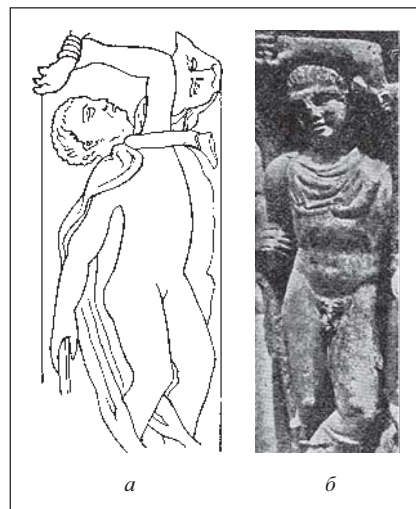
Зачатки монументального стиля средневековой скульптуры надо искать в *Провансе*; именно здесь, где не было недостатка в пластических произведениях позднеимперской и раннехристианской эпохи, эти зачатки естественным образом примыкают к поздней античной скульптуре. Самыми важными произведениями обладает Арль. Статуи апостолов в северном крыле галереи клуатра при церкви св. Трофима, принадлежащие началу XI столетия, еще относятся к позднеантичному стилю. Это доказывают свободное исполнение волос и укладка драпировок. Затем достойны внимания скульптуры портала той же церкви, исполненные, вероятно, около 1150 г., хотя часто их относят к более позднему времени. В тимпане изображен Спаситель, сидящий на престоле посреди символов евангелистов; на архитраве дверей — 12 сидящих апостолов. На стенах подле портала помещены с той и другой стороны большие, в натуральную величину, изваяния апостолов (рис. 159) и святых, выполненные высоким рельефом; над ними тянется рельефный фриз с изображениями библейских сюжетов. Подобно тому как архитектурные формы этого портала имеют античный характер, так и его скульптура носит на себе античный отпечаток. Мужская фигура на цоколе, очевидно, скопирована с фигуры нагого юноши на одном римском саркофаге, в музее Арля (рис. 160). Сравнение фигур апостолов в галерее клуатра с апостолами на фасаде показывает, как средневековое искусство в некоторых случаях инстинктивно возвращалось к архаизму древнереческого искусства. Букли и пряди волос снова становятся схематичными, укладка драпировок — более мелкой, красивой и изысканной.

Подобные пластические украшения покрывают три портала церкви соседнего Сен-Жильского аббатства, фасад которого — совершенно в характере фасадов эпохи Возрождения. И здесь на тимпане среднего портала изображен Христос между четырьмя символами евангелистов, на тимпане левого портала — Богородица, сидящая на троне, на тимпане правого портала — Распятие. Роскошные пластические украшения простенков связываются в одно целое колоннами, капители которых орнаментированы отчасти фигурами животных и ангелов. Фёге приводил веские доказательства в пользу того, что фасад сен-жильской церкви сооружен позже фасада арльской церкви св. Трофима. Оба они служат блестящим свидетельством силы, достигнутой прованской скульптурой в XII столетии.

В Лангедоке, особенно в Тулузе и Муассаке, параллельное прованскому развитие монументальной пластики, которое здесь, правда, с самого начала дальше отклонялось от древней традиции и позволяет кое-где в частности видеть более явственно отражение в нем византийского влияния, может быть прослежено уже с 1100 г. Из произведений *ранней тулузской школы* прежде других заслуживают упоминания скульптуры, украшающие собор св. Петра в Муассаке. Наиболее античный характер имеют фигуры святых на столбах. Затем достойны внимания мраморные скульптуры в хоровом обходе церкви св. Сернена в Тулузе; изображение Спасителя на престоле, окруженное овальным нимбом, особенно хорошо характеризует более низкую рельефность и более варварский язык форм, отличающие раннюю тулузскую школу от прованской. Складки на плотно облегающих тело одеждах обозначены совсем схематично. «Повсюду, — говорил Фёге, — повторяется одна и та же орнаментальная схема лица: глаза, обведенные кругами, будто они в очках, длинный прямой нос с изуродованными ноздрями, по большей части крошечные уши, пухлые щеки, схематичные, заплетенные в косички волосы».

От ранней тулузской школы произошла *позднейшая*, главные произведения которой — скульптуры южного портала церкви св. Сернена в Тулузе, западного портала церкви св. Петра в Муассаке и притвора той же церкви. В притворе муассакской церкви, под рельефными фризами, на которых изображены эпизоды юности

Рис. 160. Фигура притвора в церкви св. Трофима в Арле (а) и фигура на одном античном саркофаге в Арльском музее (б). По Фёге



Спасителя, помещены на одной стороне большие аллегорические фигуры «добродетелей», а на другой — «смертные грехи» и ожидаемые наказания за них. Над дверями представлен сидящий на престоле Христос с четырьмя евангелистами и двадцатью четырьмя апокалипсическими старцами; на косяках — апостолы Петр и Павел, два пророка и три пары львиц, стилизованных в восточном роде. Рельеф — более высокий, чем в ранней тулузской школе, головы, при всей своей грубости, свежее и выразительнее, в одеждах — больше движения, они богаче складками и пышнее. От этих произведений уже веет жизнью и драматизмом.

Представителем третьего, еще более позднего направления тулузской школы является мастер *Гилаберт*. Его имя выставлено на двух из двенадцати статуй апостолов, находившихся некогда в Тулузском соборе, а теперь хранящихся в местном музее. Шесть статуй апостолов, вышедших из-под его резца, свидетельствуют о том, что он постепенно освобождался от грубых привычек старой школы и переходил к более стильной манере, более стройным пропорциям и более красивым мотивам драпировки. В этих произведениях выказывается характерная для средневековой пластики зависимость скульптурных форм от архитектурных элементов, от «глыбы камня»; вместе с тем в деталях заметно изучение византийского прикладного искусства. Был ли Гилаберт обязан своим направлением, как полагал Фёге, северу, а именно шартрской школе, с которой мы познакомимся вскоре, или же это направление развилось в Тулузе самостоятельно, — вопрос, решить который мы не беремся.

Иной характер монументальная каменная скульптура XII в. получила в *северных частях* старой *Аквитании*. Ее формы здесь тяжелее, а содержание отличается большим мистицизмом и фантастичностью. Главные памятники этого стиля — скульптуры Ангулемского собора, церкви Богоматери Великой (*Nôtre-Dame la Grande*) в Пуатье и церкви св. Николая в Сивре. Фасады этих церквей покрыты сплошь, в несколько ярусов, фальшивыми циркульно-арочными галереями; местами встречаются и стрельчатые арки. В нишах, образуемых арками, стоят статуи; в других частях помещены рельефы исторического содержания. Лиственный орнамент, подражающий античным формам, перемешан с баснословными животными и человеческими фигурами. Всего лучше распределены скульптурные украшения на фасаде Ангулемского собора; из его обильного пластического убранства можно составить изображение Страшного Суда. Более фантастична скульптурная декорация фасада церкви Богоматери Великой в Пуатье (рис. 161); ее содержание,

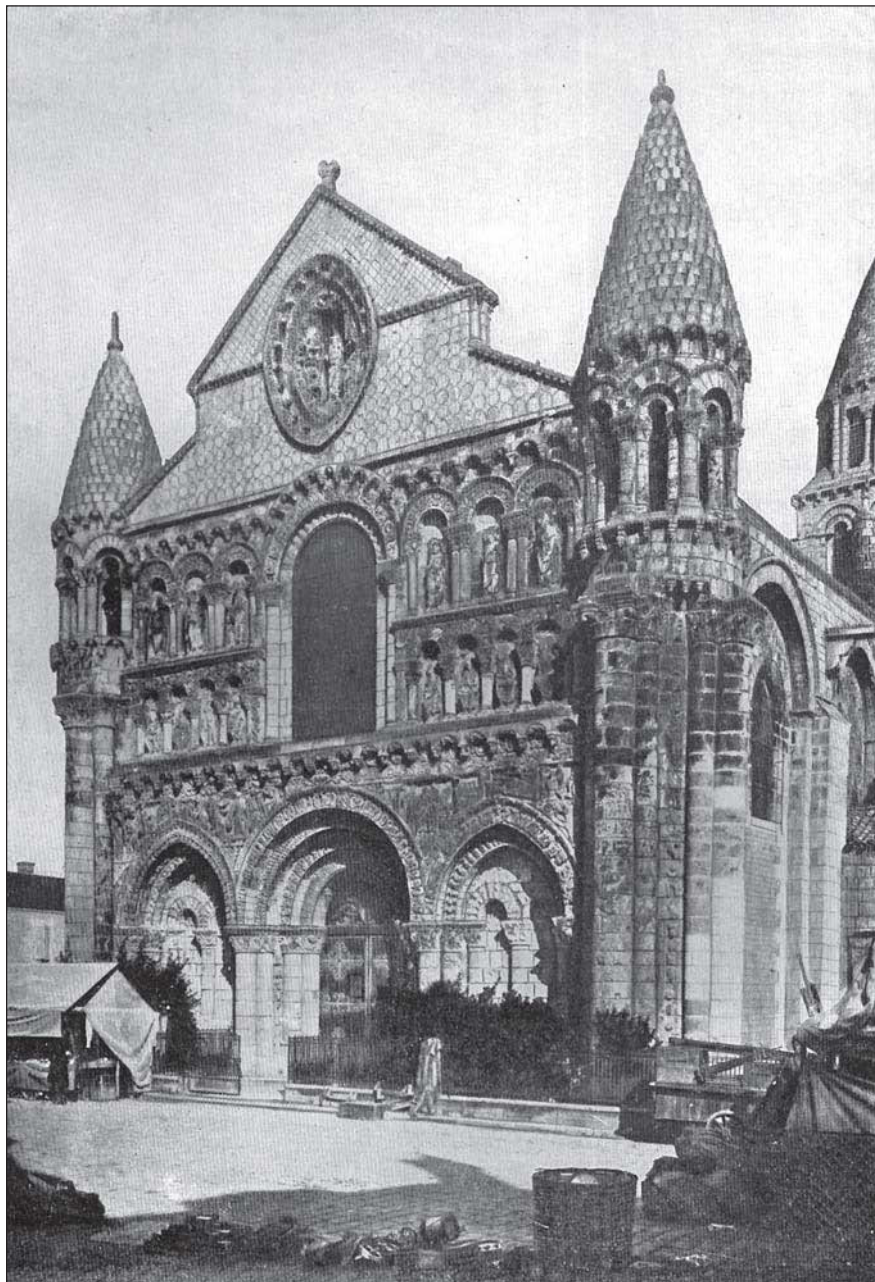


Рис. 161.
Фасад церкви
Нотр-Дам
в Пуатье.
По Гурлитту

как полагал Тюльен-Дюран, — рождественская мистерия. Фигуры коротки и неуклюжи, но в отдельных чертах не лишены экспрессии и оживленности. «Манера, в которой исполнены все эти скульптуры, — говорит Дегио, — характеризуется тем, что свойственное прикладному искусству понимание форм, воспитанное на резных из слоновой кости и на золотых чеканных изделиях, перенесено в произведения монументального масштаба».

В фасаде сиврейской церкви особенно любопытен средний портал. Архивольты его четырех расширяющихся наружу арок усажены — быть может, впервые — человеческими фигурами, которые, вопреки законам статики, следуют круглоте арки, так что фигуры, помещенные в вершине, кажутся падающими вниз. Это своеобразное украшение порталов, отсутствующее в романском стиле Прованса и Бургундии, играло впоследствии в готике столь же важную, как и малоэстетичную роль.

Наконец, совершенно другой характер имеет *бургундская* церковная пластика, находившаяся, как надо полагать, под влиянием клюнийского направления. В отношении содержания она отличается строгой церковностью и заботой о внутренней правде, в отношении компоновки сюжетов — ясностью и наглядностью, в отношении форм — некоторым стремлением к благородству и изяществу. Однако к благородству голов присоединяются неверность пропорций, угловатость, излишняя живость движения сильно вытянутых фигур и манерность, часто неправдоподобная волнистость драпировок. Но по своей зависимости от архитектурных пропорций также и бургундская церковная пластика рассматриваемой эпохи уже представляет переход к ранней готике. Понятие об этом стиле можно составить себе лучше всего по скульптурному убранству фасадов Отенского собора и церкви Везлейского аббатства. Широкий тимпан главного портала Отенского собора занят весьма драматичным изображением Страшного Суда — одним из замечательнейших произведений романского искусства во Франции. Особенно характерно изображение взвешивания душ и борьбы из-за них ангелов с дьяволами. Но еще великолепнее украшен скульптурами в первой половине XII столетия портал притвора в церкви Везлейского аббатства. В тимпане представлен Христос во славе, окруженный поклоняющимися ему апостолами, которым даны очень оживленные позы. На столбе, разделяющем входные двери пополам, помещена статуя Иоанна Крестителя, на косяках — монументальные статуи апостолов. Старый бургундский стиль достигает здесь своего наивысшего развития. Фигуры чересчур вытянуты и плотны, их движения сильны, но малоэстет-

венны; одежды над выдающимися частями тела собраны в спирали, раз-
вевающиеся концы одежд закручены. Так же условно воспроизведены
волосы и бороды апостолов. Но внутреннее движение, присущее этим
изваяниям, вознаграждает за манерность их деталей.

В скульптурах, украшающих порталы боковых фасадов Буржско-
го собора, совместно с бургундским влиянием выказывается и се-
верофранцузское влияние (Шартр, Ле-Ман), хотя Бурж лежит к югу от
Луары. В двух цариках южного портала мы узнаем «Церковь» и «Сина-
гогу», которые, по мнению П. Вебера, являются здесь уже не как «Цер-
ковь из язычников» и «Церковь из обрезанных» раннехристианского
искусства, а как олицетворения враждебных друг другу христианства и
иудейства. В тимпане изображено Поклонение волхвов. Во внутренних
уступах портала статуи чередуются с орнаментированными колоннами.

Во второй половине XII столетия во всей французской монумент-
альной пластике совершается переход к направлению, уже близкому
к готическому. Принимая в расчет взаимодействие влияний, трудно
сказать, где зачатки этого направления. Как в архитектуре, так и в
скульптуре движение, отвечающее духу времени, приводило во мно-
гих местах одновременно к сходным результатам.

Бури, освобождавшие человечество от средневековых предрассуд-
ков, едва ли в какой-либо другой стране смели так много художест-
венных произведений средневековья, как во Франции. Поэтому и в
южной части этой страны, и в Бургундии сохранилось от романской
эпохи сравнительно небольшое количество памятников прикладной
скульптуры — *гробницы*, мощехранильниц, досок книжных пере-
плетов, церковных подсвечников и всякого рода пластических поде-
лок. Только из письменных источников нам известны такие произве-
дения, как гробница св. Фрона в Перигё, которую в 1077 г. монах
Гюинаман украсил скульптурами, вызывавшими общее удивление,
и гробница св. Лазаря в церкви его имени в Отене, декорированная в
1178 г. монахом *Мартином*. Сохранилось в малодоступной церкви
аббатства Фонтевро несколько гробниц англо-французских королей
из дома Анжу-Плантагенетов: покоятся на своих каменных ложах
Генрих II (1189 г.) и его супруга Элеонора Гюеннская (ум. в 1199 г.);
черты их лиц благородны, хотя и лишены индивидуальной характе-
ристики; одежда короля образует жесткие, тугие, но более натураль-
ные складки, чем одежда королевы, уложенная более беспокойно, уже
в духе позднейшего времени. Величаво-прекрасно лицо Ричарда Льви-
ное Сердце (ум. в 1199 г.); но в надгробном изваянии Изабеллы Ангу-
лемской, супруги Иоанна I (ум. в 1248 г.), уже заметно стремление,

хотя еще и безуспешное, к новой манере изображения. Лучшие произведения романского прикладного искусства Южной Франции, а именно бронзовые и золотые изделия, уцелели каким-то чудом в церковной ризнице Конкского аббатства (Аверонский деп.). И здесь везде романский язык форм ведет свое начало от антика, мотивы которого нередко плохо понятны, но еще чаще умышленно переиначены с целью более компактного заполнения пространства и более тесной связи элементов между собой.

Живопись

С тех пор как существуют церкви, стенная живопись находила в них для себя применение. В противоположность другим воззрениям, мы полагаем, что средневековая монументальная живопись везде, за исключением отдаленных стран, развивалась из собственного прошлого, в котором, правда, некоторыми из своих первоначальных художественных циклов она обязана миниатюрной живописи. Мы не отрицаем случайного влияния восточной и западной миниатюры также на дальнейшее иконографическое развитие стеной живописи. Но что касается стиля то ей не было надобности, подобно монументальной пластике, учиться у прикладного искусства. Нам кажется совершенно недопустимым предположение, что нарисованные аркады и ковровые фоны появились в миниатюрной живописи раньше, чем в стеной. Интерьер романских церквей был всецело рассчитан на красочную эффектность. Мраморные мозаики неярких тонов покрывали полы; нижние части стен завешивались дорогими тканями или вышитыми коврами, а иногда просто раскрашивались в подражание коврам; верхние части украшались многофигурными изображениями. Цветные стекла в окнах хора и западного фасада увеличивали внутреннюю колоритную декоративность храма. Однако, по-видимому, лишь в редких случаях это красочное убранство романских церквей выполнялось вполне последовательно. Громадное число относящихся сюда художественных произведений погибло для нас бесследно, и мы вынуждены довольствоваться тем немногим, что в последнюю сотню лет появилось на свет из-под слоев штукатурки для того, чтобы быть предметом исследования. В отношении содержания церковная стенная живопись рассматриваемой эпохи охватывала всю библейскую историю, все жития святых и средневековые аллегории, часто, но далеко не всегда передавая их так же, как они изображались в богослужении словами, а в мистериях — драматическим

действием. Что касается выполнения, эта живопись по-прежнему пользовалась контурным рисунком, слабо моделированным и почти плоско иллюминированным красками, — рисунком на одноцветном, чаще всего синем, но иногда также полосатом, узорчатом или звездчатом фоне. Эта плоскостность изображения, зависевшая наполовину от технической неумелости художников, оказалась сколь нельзя более благодарной при украшении больших стенных поверхностей картинами, на которые приходилось смотреть издали.

В частности, знание форм человеческого тела стояло на низком уровне. Обычно пропорции неверны, ракурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдельные мускулы совершенно безуспешны. Стремление делать лица экспрессивными часто дает в результате только гримасы; но жесты нередко выразительны, и это сообщает композициям, как обычно ни вялы сами по себе телодвижения, некоторую оживленность. Любовь к аксессуарам совершенно исчезла. От пейзажных задних планов, известных еще раннехристианскому искусству, остались только кое-где отдельные здания, изображенные в невозможном виде, или деревья, превратившиеся в стебли с большими фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мерить эти картины масштабом нынешнего изучения природы: их более символический, чем чувственный, язык форм стремится и может доставлять значительному духовному содержанию только декоративную внешность. Этот декоративный характер романской стеной живописи так тесно связан с архитектурными формами, что в ее лучших образцах, при всех отдельных их недостатках, проглядывает новый стиль, производящий новое впечатление.

Не менее ясно, чем в стенных картинах, выказывается это в орнаментальной живописи, играющей важную роль в обрамлениях и бордюрах фигурных изображений и в заполнении отдельных пространств. Меандр все еще не устарел, но к нему присоединяются новые мотивы изломанной волнистой или складочной ленты. Шнур перлов по-прежнему остается одним из любимых мотивов, но часто превращается в полосу, усаженную белыми точками. Продолжают встречаться волнообразные линии в греческом роде, но нет недостатка и в рядах завитков в виде буквы S и в других формах. Среди листовых орнаментов главную роль по-прежнему играет аканф, крайне разнообразно варьируемый; снова появляется и древняя пальметта, но уже нового рисунка. К этим мотивам присоединяются фантастические человеческие и животные фигуры, а равно и геометрические узоры всевозможного рода. Особенно любопытны восточные мотивы «коврового стиля». Новое зодчество сливает все это в одну общую, своеобразную орнаментику.



Рис. 162.
Битва
архангела
Михаила
с драконом.
Фреска
в церкви
Сен-Савэн.
По Жели-
Дидо и
Лафилле

Хотя главный очаг французской живописи рассматриваемой эпохи находился в провинции Пуату, следовательно южнее Луары, однако живопись эта разветвилась отсюда во все стороны.

К началу XII столетия относится стенопись баптистерия в Пуатье (Temple de St. Jean). Христос изображен в эллиптическом нимбе; Он стоит в торжественной позе между летящими ангелами. Под Ним с обеих сторон помещены сильно вытянутые фигуры святых, стоящих на волнистых облаках; их телодвижения совершенно искажены. Над Спасителем тянется полоса меандра, под Ним — фриз из пальметт. Преобладающие краски — желтая и красная, фон — светлый.

Приблизительно к тому же времени относится знаменитая роспись стен внутри церкви Сен-Савэн. Здесь самые древние и вместе с тем самые лучшие фрески находятся на сводах притвора (сцены из Апокалипсиса) и продольного корпуса (ветхозаветные сцены). В числе лучших из этих фресок широтой замысла отличается в особенности изображение битвы архангела Михаила, скачущего на белом коне, с драконом (рис. 162), и сотворение звезд Богом Отцом, бросающим их в пространство Вселенной. Написаны эти фрески без теней, отчетливо и плоско. Рисунок, отличающийся простотой, составляет до некоторой степени противоположность рисунку в византийском искусстве.

К этой росписи близка по стилю стенная живопись церкви в Вике (деп. Эндрэ и Луары), относимая к середине XII столетия. Здесь кроме событий земной жизни Спасителя изображена кончина мира. Особенной оживленностью общей компоновки при наивной неуклюжести отдельных движений отличается Вход Господен в Иерусалим (рис. 163). И здесь над изображениями тянется широкая полоса двойного меандра.

Знакомство с романской стенописью Франции значительно облегчилось после выхода в свет капитального, снабженного рисунками в красках сочинения Жели-Дидо и Лафилле. Она развилась также из предшествовавшего ранне-средневекового искусства. Но в отношении к ней граница Луары не имеет такого значения, как относительно архитектуры и скульптуры.



Рис. 163.
Вход Господен
в Иерусалим
(вверху) и
различные
орнаменталь-
ные мотивы
(внизу).
Фрески
церкви
в Вике.
По Жели-
Дидо и
Лафилле

Гораздо более византийский характер имеет стенная живопись в капелле св. Михаила в Рокамадуре (деп. Ло), принадлежащая концу XII столетия. Здесь лучше всего сохранилось изображение Благовещения, написанное на синем фоне. Справа сидит на престоле в безжизненно-застывшей позе Пресвятая Дева со старческими чертами лица, с угрюмым выражением; слева приближается к ней, не касаясь ногами земли, ангел, также старообразный и худощавый. Головы и ноги, в противоположность упомянутым выше фрескам, моделированы зеленовато-серыми тенями, но без надлежащего понимания форм.

Уже в романскую эпоху во Франции, как и в других странах, украшением церквей довольно часто служили кроме стенной живописи разноцветные расписные стекла в окнах. История живописи на стекле, в последней четверти XIX столетия самостоятельно разработанная в Англии Уэстлэком, во Франции Маньи, в Германии Ойдтманом, еще не пролила полного света на возникновение этой отрасли искусства. Стекланные мозаики, составленные из прозрачных узоров, повсюду предшествовали живописи на стекле, технику которой подробно описал около 1100 г. немецкий монах-художник Теофил. Разноцветные куски стекла вырезались сообразно с контурами фигур, подлежащих воспроизведению, и их края скреплялись один с другим посредством свинцовых полосок. Для рисунка внутри кусков употреблялась коричневая эмалевая краска, называвшаяся шварцлотом; будучи наложена более или менее густо, она принимала различные оттенки. Кроме внутренних контуров и теневых штрихов ею часто также покрывались и свинцовые полоски. Восторженные отзывы средневековых поэтов и писателей не оставляют никакого сомнения в том, что в Южной и Средней Франции еще в V — VII столетиях церкви украшались цветными стеклянными-мозаичными окнами. В памятниках немецкой письменности несомненные указания на живопись на стекле встречаются еще в IX в., во французских — в X столетии.

На юге Франции сохранилось небольшое количество расписных стекол более древних, чем относящиеся приблизительно к 1198 г. великолепные окна абсиды в соборе св. Петра в Пуатье. Здесь на главной картине представлено Распятие, на других изображены эпизоды из жизни апостола Петра и св. Лаврентия. Господствующие густые красные и синие тона проливают волшебный свет в хоровую часть собора.

Миниатюрная живопись, игравшая во Франции столь же важную роль, как и в остальной Европе, испытала в этой стране между 1050 и 1250 гг. значительные изменения. Богатство и сочность красок каро-

лингской гуаши сначала сменились сухим контурным рисунком, иллюминирование которого часто ограничивалось красными пятнами на щеках изображенных лиц или заполнением главных междуконтурных пространств тонким слоем краски. Лишь мало-помалу становятся снова общеупотребительными густо кроющие краски, правда, никогда не вышедшие совсем из употребления, а вместе с ними около 1200 г., появляется в западной книжной живописи золотой фон. Часто художественно украшены только заглавные буквы, заполняющие теперь собой иногда целую страницу; в таком случае в них крайне затейливым образом переплетаются фантастические животные и человеческие фигуры. Но и таблицы канонов, и иллюстрации на сюжеты из текста занимают миниатюристов не меньше, чем в предыдущую эпоху. Гольдшмидт проследил ход развития миниатюрной живописи по отдельным школам в отношении Псалтырей. Во Франции главным центром книжной живописи уже в это время сделался Париж; однако и юг Франции принимал довольно деятельное участие в возделывании этой старой, столь необходимой тогда отрасли искусства. Стиль времени упадка выказывается в относящейся еще к XI столетию Библии из церкви св. Марциала в Лиможе, хранящейся в Парижской Национальной библиотеке. Изображения, помещенные внутри инициалов, отличаются в этой рукописи до некоторой степени строгостью и трезвостью. Переходное место занимает написанный около 1100 г. Комментарий к Откровению апостола Иоанна, происходящий из Ланд и принадлежащий той же библиотеке. Обезьяна и лисица в украшенной лиственным орнаментом и ременной плетенкой прописной букве *A* снабжены подписями их названий, как будто художник боялся, что без этих надписей не узнают изображенных им зверей. Древнейший во Франции образец миниатюры с золотым фоном представляет, по Лекуа-де-ла-Маршу, изображение Богоматери в «Литургии и хронике монастыря Клюни» — рукописи 1188 г., хранящейся в библиотеке церкви Сен-Мартен де Шан. На золотом фоне изображено в этой рукописи Преображение Господне; ученики Христовы представлены в светло-зеленых одеждах и, как заметил еще Ваген, с закрытыми глазами, как бы они ослеплены неземным светом.

Наряду с живописью миниатюр процветала особая ветвь прикладного искусства — *эмалевая живопись*, главным центром которой во Франции в конце романской эпохи сделался Лимож. Из древней и нововосточной эмали на золоте с рисунком, образуемым тонкими перегородками из золотой проволоки (перегородчатая эмаль, *émail cloisonné*; см. выше, кн. 2, I, 2), с давних пор развилась в Средней Европе эмаль на неблагоприятном металле, в котором вынимались

предназначенные для заполнения цветным стеклянным сплавом поля или контуры (выемчатая эмаль, *émail champlevé*). *Выемчатая эмаль* позднероманской эпохи, в том состоянии, до которого она развилась, вероятно, одновременно на Рейне и в Лотарингии и была занесена во времена аббата Сюже, или Сугерия (1145), лотарингскими мастерами в Сен-Дени, а оттуда в Лимож, чаще всего была эмаль на меди. Нередко, в особенности в несколько более позднюю пору, изображенные фигуры оставались неэмалированными, а покрывались эмалью только фоны, одежды, гербы и т. д. Таким способом украшались различные предметы церковной утвари: сосуды, передние доски алтарей, мощехранильницы и пр. Лимож, как доказано исследованиями Лабарта и Рюпэна, сделался местом производства этой эмали во Франции только в конце XII столетия. К этому столетию относятся, например, две пластинки от реликвария св. Стефана из Мюре, хранящиеся в музее Клюни в Париже, и блестящая роскошными красками доска Готфрида Плантагенета, в Ле-Манском соборе. Переходному времени от XII к XIII столетию принадлежит великолепная, украшенная уже фигурами рельефной работы луврская чаша — произведение, как гласит надпись на ней, лиможского мастера Г. Альпэ. Эти изделия свидетельствуют о том, что средневековые мастера уже умели облагораживать таким образом блеск металла при помощи скульптуры и живописи, пущенных в дело соответственно технике металлических работ, и при этом выказывали в красках удивительное чувство стильности.

2. Искусство Северной Франции

Архитектура

Тогда как классическое веяние, усиленное непосредственным влиянием восточного искусства, распространялось, как мы видели выше, от французских берегов Средиземного моря, на которых греки и римляне еще в раннюю пору смешались с древними галлами, до левого берега Луары, — с другой стороны, от берегов Ла-Манша, где осели германские норманны, превратившиеся к рассматриваемому нами времени во французов, шло, проникая до правого берега Луары, другое течение, более грубое, суровое, но более богатое задатками творчества. В *зодчестве* Северной Франции базилика с плоским покрытием подверглась значительным и оригинальным преобразованиям

еще около 1000 г. Решительное влияние имела на это много раз упоминавшаяся новая церковь св. Мартина в Туре (997—1014). Правда, собор св. Бенедикта (Сен-Бенуа-сюр-Луар) и многие другие церкви Луарской долины, в архитектуре которых отражалось влияние церкви св. Мартина, не сохранились в виде базилик с плоским покрытием. О церкви Сен-Реми в Реймсе (1005—1049), одной из самых огромных раннероманских построек в Северной Франции, по форме своего хора близко подходящей на турецкую церковь св. Мартина, мы уже говорили. Ее пятинефный продольный корпус, первоначально имевший покрытие с незамааскированными стропилами, пересечен трехнефным трансептом. Хор реставрирован в готическом стиле, равно как и фасад, башни которого, однако, сохранили свою романскую отделку.

В Анжере в XII столетии место древнего трехнефного собора с плоским покрытием заняла новая, однефная церковь, близко напоминающая собой однефные купольные постройки Аквитании (см. рис. 154). Ее план имеет вид большого правильного латинского креста; ее единственный неф подразделен на квадратные части, из которых каждая осежена, вместо круглого купола, куполообразным крестовым сводом с нервюрами (рис. 164); эти своды опираются на столбы, расчлененные выступами и полуколоннами. По своему общему виду эта церковь, начатая постройкой в 1150 г., простая, но ясная, светлая и благородная, производит впечатление раннеготического сооружения. Из подражавших ей южных церквей мы уже знакомы с собором св. Петра в Пуатье (1061), зальной системы. Из ее подражаний на севере следует указать на церковь Богородицы (Нотр-Дам-де-ла-Кутюр) в Ле-Мане, построенную вместо старой. По характеру внутренней постройки здания этого рода принадлежат еще романскому стилю или, точнее сказать, той ветви переходного стиля, которую называют *стилем Плантагенетов* по той причине, что ее родиной, как и родиной династии Плантагенетов, была провинция Анжу.

Некоторые базилики с плоским покрытием и сводчатыми боковыми нефами сохранились в *Бретани*. Однако областью романских построек в Северной Франции надо признать *Нормандию* — землю тех северных вятизей, которые именно в это время завоевали Сицилию и Англию. Романская архитектура Нормандии, подробно исследованная англичанином Галли-Найтом и французом Руприх-Робером, тогда как В. Пиндер в Германии занимался изучением ритмичности внутренних

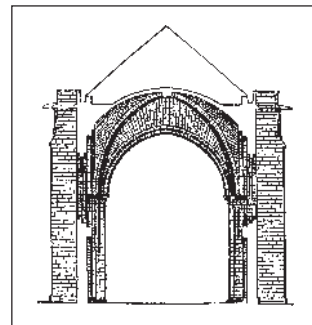


Рис. 164.
 Поперечный
 разрез
 Анжерского
 собора.
 По Коруйе

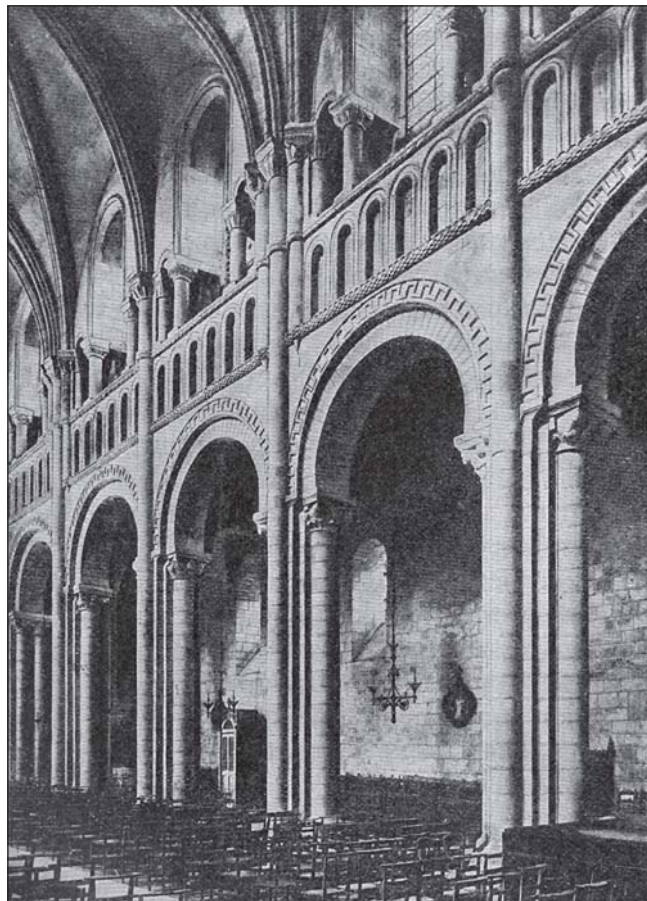


Рис. 165.
Интерьер
церкви
Святой Троицы
в Кане.
По Гурлитту

помещений в созданиях этой архитектуры, имеет связь не только с немецкой, но и с ломбардской архитектурой. Упомянутый нами аббат Вильгельм Иврейский, в конце X столетия трудившийся в Ключи, соорудивший в Дижоне образцовую романскую церковь и около 1000 г. призванный Ричардом II в Нормандию, где им основано много церквей и монастырей, мог оказать влияние на норманно-французский архитектурный стиль той эпохи. Приблизительно с 1050 г. началась блестящая пора норманнского зодчества, процветавшего по обе стороны Ла-Манша. «Связный», то есть разбитый на строго определенные, хотя и не всегда правильные квадраты план крестообразных норманнских базилик позволяет предполагать, что их строители первоначально имели в виду покрытие этих церквей крестовыми сводами, но что в решительную минуту им не доставало смелости применить к делу выводы из их собственной системы. Боковые нефы продолжают за трансепт и оканчиваются на восточной стороне прямолинейно, тогда как средний неф заканчивается с этой стороны полуциркулярной нишей хора. Повсюду господствует полуциркулярная арка. Все строение кажется трехэтажным. Аркады боковых нефов, крытые крестовыми сводами, несут на себе аркады эмпор, иногда заключающие в себе две арки меньшего размера. Третий этаж образуют галереи, соединяющие окна в верхних стенах среднего нефа одно с другим. Над средокрестием обычно высятся четырехгранная башня со стройной пирамидальной крышей, а по бокам скромного западного фасада — две другие башни. Расчленение плана и самого здания ясно и гармонично, а его

внутреннее устройство даже роскошно. По большей части это базилики со столбами. Столбы, как правило, снабжены выступающими вперед полуколоннами. Отдельные формы просты, иногда даже сухи. Правда, капители еще подражают коринфским, но аканф превратился в нерасчлененные, жесткие, как бы вырезанные из жести листья. Карнизы большей частью состоят из маленьких кронштейнов, которые часто покоятся на различных, иногда фантастических животных или на звериных масках. В орнаментации плоскостей и арок мотив листвы отходит совершенно на задний план, уступая место резким и хрупким примитивным геометрическим формам, каковы зигзаги, прямоугольные («стенные») зубы, зубчики, узор наподобие шахматной доски. К этим мотивам присоединяются чешуи, круги и звезды. Встречаются также фигуры животных.

К числу наиболее древних норманнских базилик с плоским покрытием принадлежит церковь Жюмьеского аббатства, представляющая в нынешнем своем виде очень эффектную и живописную руину. Еще можно видеть, что в ней столбы чередовались с колоннами. К образцовым постройкам норманно-романского стиля принадлежат сооруженные Вильгельмом Завоевателем и его супругой две большие церкви в Кане — мужского аббатства св. Стефана и женского аббатства Святой Троицы. Первая из этих церквей вначале имела плоское покрытие, но в XII столетии получила современные шестидольные крестовые своды, составляющие переход к готике. Внутри церковь аббатства Святой Троицы производит целостное впечатление. Первоначально плоский потолок уступил в ней место своеобразному крестовому своду, по формам среднему между четырехдольным и шестидольным крестовым реберным сводом (рис. 165). Две башни при фасаде и башня над средокрестием сохранились, но без своих вершин, их балюстрады принадлежат эпохе Возрождения. Из менее обширных построек в этом стиле красиво расположенная на небольшом островке церковь в Мон-Сен-Мишель с 1112 г. крыта сводами. Между 1114 и 1157 гг. построена хорошо сохранившаяся, перекрытая в среднем нефу крестовыми сводами церковь Сен-Жорж в Бошerville, в которой норманно-романская орнаментика является во всем своеобразием.

Оригинальнее и богаче по своим результатам, чем в какой-либо другой части Франции, происходило, начиная с третьего десятилетия XII в., развитие средневекового зодчества в *Пикардии* и в *Иль-де-Франсе*. Когда знаменитая церковь аббатства Сен-Жермен-де-Пре в Париже была в 1120—1130 гг. перестроена заново, ее средний неф все-таки сохранил свой плоский балочный потолок; но вскоре после этого именно в этих местностях явились все те же новшества, которые еще много

раньше встречались отдельно в самых различных местах, но только здесь, через свое последовательное соединение в одно целое, положили начало готическому стилю. Мировое значение этот стиль получил лишь в следовавшее затем время, но выработка его конструктивных особенностей происходила в рассматриваемую эпоху.

Существует, конечно, множество сочинений, посвященных вопросу о возникновении готического стиля. Из французских исследователей этим вопросом занимались, после Виолле-ле-Дюка и Кишера, в особенности Антим-Сен-Поль, Энлар, Лефевр-Понталис, Гонс и Коруайе, а в Германии Гуго Граф, Корнелиус Гурлитт, Г. фон Бецольд и Г. фон Дегио. Капитальное сочинение Дегио и Бецольда легло в основание многих высказываемых нами ниже суждений. Наименованием своим готический стиль обязан Вазари, итальянскому историку искусства XVI столетия. Для этого писателя, равно как и для следовавших за ним поколений, прилагательные «готический» или «готский» были равносильны эпитету «североварварский». К образованию этого стиля готы были непричастны. Позднейшие попытки дать более правильное название готическому стилю, руководствуясь его действительным или мнимым происхождением, как, например, «германский» или «французский» стиль, или же, на основании одной из его особенностей, как «стрельчатый» стиль, не имели успеха. Благодаря именно своей нейтральности название «готический» сделалось общеупотребительным у всех наций.

Если признавать, как это и должно, что сущность христианской церкви выражается в ее интерьере, а сущность языческого храма — во внешнем виде, то нельзя не признать, что готический стиль возвел христианское храмостроительство на наивысшую, в известном смысле, ступень его развития, потому что ни в каком другом архитектурном стиле интерьер церкви не получил такого преимущественного значения перед ее внешним видом, как в этом стиле. Время требовало больших, светлых церквей, пространств, не связанных схемой квадратных звеньев плана, свободно следующих одно за другим, и вместе с тем требовало поднимающихся до небес храмов, архитектура которых преодолевала бы тяжесть материи и уносила бы души молящихся ввысь, над земным прахом. Главной задачей было уменьшить огромные каменные массы, из которых сооружались романские церкви, давая солидную толщину только действительным опорам и делая легкими, даже сквозными сплошные стены. Следствием стремления к этому было в конце концов то, что остались только пучкообразные столбы, гигантские окна, ребра сводов, между которыми легко

вставлялись его сегменты, и так называемые «служебные колонны» (*Dienste*), то есть высокие и тонкие колонки, выступающие из толщи столбов, от которых поднимались подпружины, арки и ребра сводов нового, изящного профиля. Крипта исчезла, базиличная форма сохранилась, но верхние галереи над боковыми нефами уничтожились; была сохранена только ложная галерея — галерея трифориев, тянущаяся под окнами, которые получили очень большие размеры, и имеющая целью расчленение последнего остатка стеной поверхности.

Но каким образом удерживались вместе части подобной внутренней конструкции, не рассчитанной на действие силы земного тяготения? Какие были принимаемы меры для того, чтобы постройка не обрушилась? Подпоры и контрфорсы с большой смелостью были вынесены наружу (рис. 166); от далеко отставленных наружных контрфорсов к верху стен были

переброшены по воздуху большие опорные арки (арк-бутаны) — иногда несколько таких арок, одна над другой, — подпиравшие стены и принимавшие на себя боковое давление сводов. Конструктивные части здания никогда еще не являлись в столь обнаженном виде, и что ни придумывалось впоследствии для украшения этих подпор, готическая церковь оставалась снаружи, за исключением ее фасадов, так сказать скелетов без плоти и крови; но внутри она представляла собой благородное, легкое и мускулистое тело, которому обильный свет, лившийся через цветные стекла огромных окон, сообщал теплоту и жизнь. Внутри все как бы спаяно в одно целое, все держится вместе как бы по высшей воле, все стремится вверх, к солнцу, к небесам. «Теоретически, — говорил Дегио, — мы определяем сущность готической конструкции как соединение крестовых ребер, стрельчатых арок и арк-бутанов». О функции крестовых (диагональных) ребер мы уже говорили не раз. В своей первоначальной форме, происшедшей от взаимного пересечения двух циркульных коробовых сводов, крестовый реберный свод предполагает квадратный план. Но по мере того как ребра, удерживаемые замковым камнем, увеличиваясь в числе и перемещаясь, стали нести на себе всю тяжесть свода, а его лопасти сделались только забранными

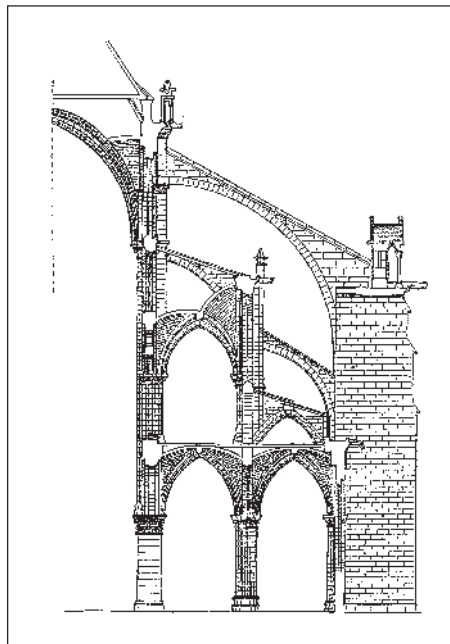


Рис. 166.
Конструкция
собора
Парижской
Богородицы.
По Корюйе

камнем промежутками между ребрами, получалась возможность варьировать форму крестового свода различным образом, чему способствовала также замена полуциркульной арки стрельчатой. Строго полуциркульным аркам, если они имеют различные отверстия, нельзя давать одинаковую высоту. Напротив того, стрельчатые арки, если делать их шире или уже, можно приводить к одинаковой высоте и при различных отверстиях. По этой именно причине еще в романском стиле стрельчатая арка, как мы видели, появлялась преимущественно там, где надо было освободиться от квадратной системы плана. После сказанного само собой понятно, что последовательное применение крестового реберного свода и стрельчатой арки требовало также и содействия вынесенных наружу опорных арок.

Уже с середины XIX в. все исследователи признавали, что эта готическая архитектурная система выросла на почве Северной Франции, и почти все согласны были в том, что популяризатором готического стиля не был один Париж (Сен-Дени), но что в развитии этого стиля принимали живое участие обширный район вокруг Парижа, Южная Пикардия и в особенности Бове с его окрестностями. Мы должны, однако, следуя за Дегио, сделать еще шаг и признать, что в развитии готики самостоятельно участвовали и некоторые другие провинции Франции. Относительно развития системы крестовых ребер это имело место, как мы видели, даже в Нормандии. Но особенно ясно такое параллельное движение проявилось в стиле Плантагенетов провинций Анжу и Пуату и в цистерцианском стиле Северной Бургундии, так что каждый непредубежденный человек может принять главные постройки в этих стилях уже за раннеготические. Конечно, строго говоря, это неправильно, потому что в этих постройках еще нет опорных арок, хотя они и моложе типичных раннеготических построек Ильде-Франса и Пикардии. Таким образом, у этих провинций нельзя оспаривать той заслуги, что они впервые вывели следствия из совместного применения крестовых ребер, стрельчатой арки и арк-бутанов.

Во главе движения шла вначале Пикардия. Церковь св. Стефана в Бове (около 1125 г.) — еще постройка с крестовыми реберными сводами и полуциркульными арками. В церкви в Эрэне (около 1130 г.) только поперечные подпружные арки стрельчатые; в церкви в Люше стрельчатая арка вполне вступает в свои права. Особую роль во французской археологии (по Гонсу и Лефевру-Понталису) играл хор церкви в Морьянвале, так как считался приблизительно на одно поколение более древним, чем он есть на самом деле. Но если даже он, как можно думать, сооружен только около 1125 г., то все-таки очень инте-

ресен потому, что в нем система крестовых ребер впервые оказала влияние на своды хорового обхода. Впрочем, наряду со стрельчатыми здесь еще встречаются повышенные полуциркульные арки. Что церковь аббатства Сен-Жерме, близ Бове, представляет собой постройку в довольно чистом готическом стиле, хотя ее опорные арки еще скрыты под крышей, не возбуждает более удивления с той поры, как стало известно, что ее сооружение было начато лишь около 1145 г. Нескрытые опорные арки в этих местностях появляются впервые только в церкви Доммартэна, построенной уже между 1153 и 1163 гг.

На берегах Сены это переходное движение открывается постройкой коллегиальной церкви в Пуасси, напоминающей своим планом более поздний собор Парижской Богоматери; в ней, собственно говоря, нет настоящего трансепта, хоровой обход образован продолжением боковых нефов, богато расчлененные столбы представляют подготовку к крестовым реберным сводам, но полуциркульные арки еще не вполне вытеснены стрельчатыми. Самая ранняя церковь переходного стиля в Париже — Сен-Мартен-де-Шан; в ней арки, имеющие конструктивное значение, — стрельчатые, арки окон — полуциркульные, арк-бутанов еще не имеется. Наконец, почти в готовом виде ранняя готика

является перед нами в церкви аббатства Сен-Дени, близ Парижа, западная и восточная части которой сооружены между 1144 и 1173 гг. знаменитым государственным человеком и ученым — аббатом Сугерием (Сюже). Прежде полагали, что готика этого здания — создание Сугерия, из головы которого она вышла, как Минерва из головы Зевса. Однако несмотря на то что в настоящее время мы знаем много промежуточных ступеней развития готического стиля, художественно-историческое значение этой церкви нисколько не умаляется. До 1140 г. Сугерий строил ее западный фасад (рис. 167) с заключенным между двумя башнями притвором, средний, очень расчлененный портал которого еще циркульно-арочный, тогда как арки боковых порталов уже слегка заостренные. С 1140 по 1144 г. строился хор; от его двойного колонного обхода расходятся венцом семь капелл, примыкающих непосредственно

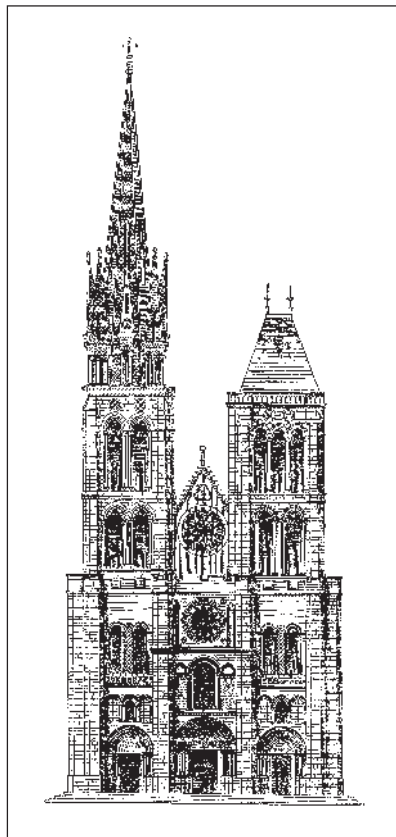


Рис. 167.
Западный
фасад церкви
аббатства
Сен-Дени.
По Виолле-
ле-Дюку

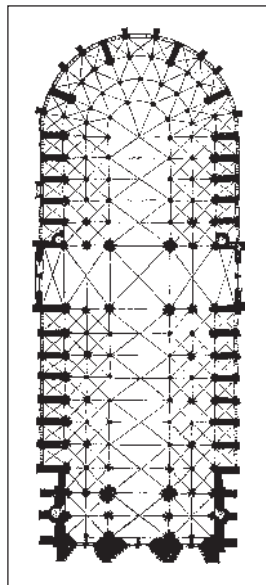


Рис. 168.
План собора
Парижской
Богоматери.
По Любке

одна к другой. Крестовым реберным сводам соответствуют стрельчатые окна. Нынешние наружные опорные арки реставрированы, но существовали и первоначально. Благодная, упругая и гибкая архитектура этого хора, украшенного антикизирующими отдельными формами, к которым в капителях присоединяется мотив лиственной почки, выражает собой поворотный пункт в истории зодчества.

Церковь аббатства Сен-Дени быстро создала школу. Из пристроенных к существовавшим церквам хоров шедеврами ранней готики могут считаться хоры церкви Сен-Жермен-де-Пре в Париже, старой церкви Сен-Реми в Реймсе, церкви Богоматери в Шалоне-на-Марне и великолепной церкви Сен-Этьенн в Кане, в Нормандии. Все эти хоры представляют взорам того, кто стоит в главном нефе церкви, очаровательную по живописности перспективу, дающую предчувствовать волшебную прелесть позднейших соборных хоров. Из церквей, которые, будучи снабжены двумя западными башнями, по всей своей конструкции приближаются к церкви аббатства Сен-Дени, следует отметить в особенности соборы в Санли-

се, Нойоне, Лане и собор Парижской Богоматери (Nôtre-Dame de Paris). В этих соборах аркады боковых нефов, галереи эмпор, трифории и клерестории (верхние части стен с проделанными в них окнами) образуют в среднем нефе четыре яруса, один над другим. Столбы здесь совершенно круглые; служебные колонны по большей части шестилопастных крестовых сводов поднимаются от капителей столбов. Система контрфорсов принуждает повсюду к развитию опорных арок, перекидываемых к стенам хора и продольного корпуса. Окна еще циркульно-арочные, но аркады и порталы — стрельчатые. Отдельные формы скорее романские, чем готические; местами появляются даже антикизирующие формы романского проторенессанса.

К числу наиболее знаменитых раннеготических церквей Франции принадлежит, во-первых, грандиозный собор в Лане, построенный между 1174 и 1226 гг. Его трехнефный продольный корпус пересечен трехнефным же трансептом. Нынешний, не первоначальный хор на восточной своей стороне срезан прямолинейно. Башни западного фасада типичны: их верхний восьмиугольник органически развивается из нижнего четырехугольника; на восьми углах от контрфорсов поднимаются многоярусные балдахины. Шпили фасадных башен, равно как и проектированные башни на краях трансепта, никогда не существовали. Но над средокрестием возвышается четырехгранная

сквозная башня. Внутри господствуют массивные круглые колонны с романскими угловыми листками на аттических базах и с чашевидными капителями, которые орнаментированы почками и развернутыми листьями. Над колоннами поднимаются к своду подпружные арки и нервюры в виде тонких округлых стержней, прикрепленных к стенам посредством колец. В окнах полуциркульные арки чередуются со стрельчатыми, но последние еще не имеют позднейших готических вырезных украшений (*Masswerk*). Строгий, светлый и солидный Ланский собор — образцовый памятник раннего, еще малоразвитого готического стиля.

Пользующийся громкой известностью собор Парижской Богоматери заложен в 1163 г. Он представляет собой пятинефную базилику, однефный трансепт которой, пересекая продольный корпус здания приблизительно в его середине, почти не выдается за его стены (рис. 168). Двойные боковые нефы, из которых только прилегающие к среднему нефу снабжены эмпорами, закругляясь позади хора, как в Пуасси, образуют двойной хоровой обход. Тесно поставленные, снабженные аттическими базами колонны, от капителей которых, подражающих коринфским, поднимаются служебные колонны нервюр, придают интерьеру собора, при всей ясности его подразделения, несколько тяжелый вид. Везде господствует стрельчатая арка, но оконные переплеты первоначально не имели ажурной отделки (*Masswerk*). В древнейшей части хора еще встречаются антикизирующие коринфские колонны, в других же местах к листьям аканфа уже примешиваются листовенные мотивы северной флоры (рис. 169). Башни по бокам знаменитого западного фасада (рис. 170) остались без шпилей; они четырехугольные, не переходят в восьмиугольники и опираются прямо на контрфорсные столбы. Над тремя огромными, очень расчлененными и роскошно украшенными скульптурой порталами тянется горизонтальный ряд ниш, уставленных статуями, а над этим рядом — низкая стрельчато-арочная галерея; значительную часть среднего этажа занимает роза. Фасад увенчан довольно высокой галереей, стрельчатые арки которой разделаны ажурными узорами, как в зрелом готическом стиле. Правда, эта галерея сооружена лишь в 1223 г., а башни, в нынешнем своем виде, были окончены только к 1235 г. Если считать основной особенностью готической архитектуры стремление вверх, то надо признать, что фасаду собора Парижской Богоматери, вследствие преобладания в нем горизонтальных линий, недостает строгой выдержки стиля, но именно по этой причине обычно восхищаются им противники готической последовательности;

Рис. 169.
Капитель
одной из
колонн в хоре
собора
Парижской
Богоматери.
По Дегио и
Бецольду

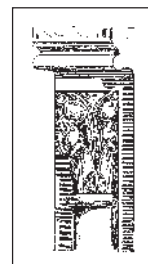
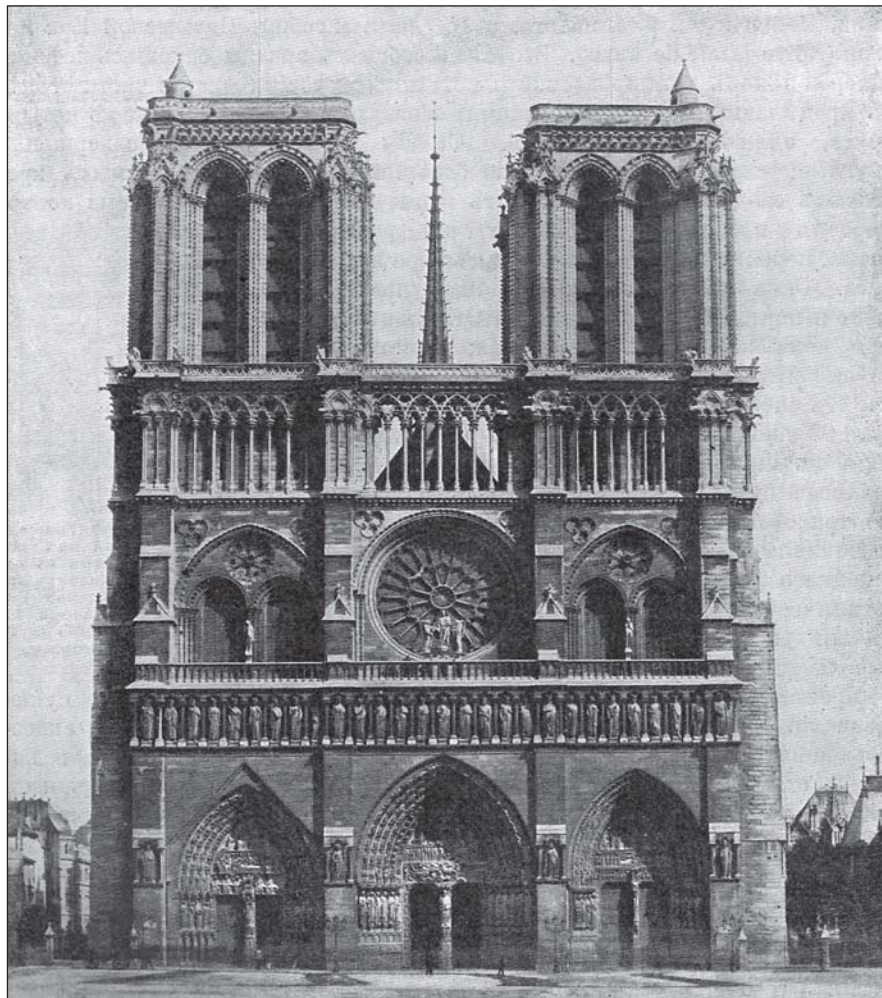


Рис. 170.
Западный
фасад собора
Парижской
Богоматери.
С фотогра-
фии
Жиродона



на самом деле благородство пропорций этого фасада, которому не вредит его грузность и оригинальность отделки, делает его одним из великолепнейших во всем мире созданий ранней готики.

Вне зависимости от школы Сен-Дени должен быть поставлен старый Шартрский собор, начатый постройкой в 1130 г. В современном нам соборе этой постройке принадлежит только фасад. Три его портала, заканчивающиеся вверху стрельчатыми арками и богато украшенные скульптурными произведениями, тесно сближены между

собой и придвинуты к среднему нефу; в боковых частях фасада, служащих основанием башен, строго проведено стремление вверх. Не имеет связи со школой Сен-Дени также собор в Сансе, заложенный в 1152 г. В нем арки — исключительно стрельчатые. Влияние этого собора на французскую архитектуру простиралось, с одной стороны, до Бургундии, с другой — за Ла-Манш. Его трехнефный план напоминает план коллегиальной церкви в Пуасси. Боковые нефы своим продолжением переходят в хоровой обход. Из середины полукруглого в плане хора выступает вперед всего одна капелла. Эмпор нет, и только галереи трифориев тянутся над высокими аркадами продольного корпуса, подпираемые попеременно пучковыми столбами и стройными парными колоннами; последние имеют аттические базы с угловыми листками и украшенные почками капители.

Все эти замечательные здания, как ни много в них готического, еще полуроманские. По ним мы можем видеть с поразительной ясностью, как устанавливался и рос новый стиль; кроме того, они свидетельствуют о том, что готика во Франции развивалась совершенно свободно, из собственных корней. Многие отдельные мотивы нового мирового стиля, как мы видели, были выработаны еще романским храмостроительством в этой стране. Обилие и разнообразие этих мотивов свидетельствуют об удивительной изобретательности французских зодчих рассматриваемого нами времени.

Пластика

Бассейн Сены в зрелое средневековье был также колыбелью французской монументальной каменной пластики. Особенно важное значение для дальнейшего развития французской пластики имели скульптурные украшения Шартрского собора. Три западных портала этого храма (рис. 171), сооруженные вскоре после середины XII столетия, сплошь покрыты изваяниями, имеющими самую тесную связь с архитектурными элементами. Пластика в этом соборе, как ни представляется романской по своему общему характеру, уже вступает в зависимость от формы порталов, от их внутренних ниш, уставленных статуями, от стрельчатых тимпанов и архивольтов, сплошь усаженных небольшими, помещенными на консолях статуями. Система декорирования, которую мы наблюдали в Сивре, здесь уже в полном развитии, свойственном готической эпохе. В тимпане среднего портала, более высокого, чем боковые, изображен Христос во славе, окруженный символами

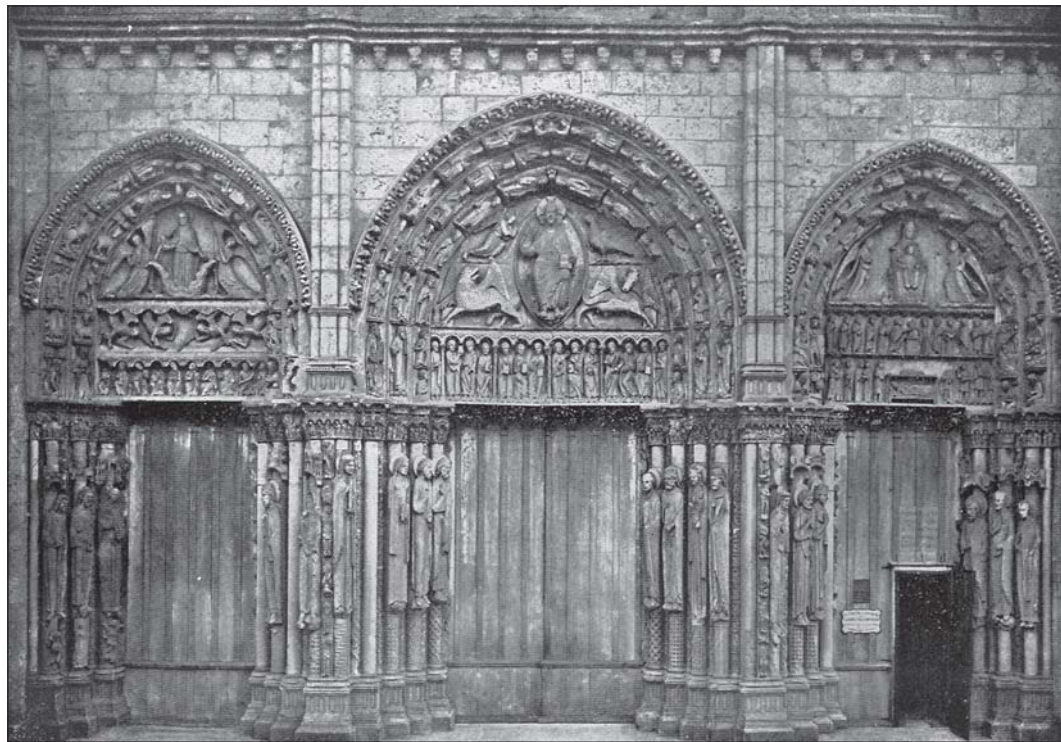


Рис. 171.
 Западные
 порталы
 Шартрского
 собора.
 С фотогра-
 фии братьев
 Нейрдейн

евангелистов; ниже, на архитраве дверей, представлены апостолы, стоящие между колоннами, связанными одна с другой полуциркульными аркадами; на трех архивольтях помещены ангелы, держащие венцы, и 24 апокалипсических старца. В тимпане правого бокового портала изображена Богоматерь с Младенцем на лоне, между двумя ангелами в длинной одежде; под этим рельефом тянутся два фриза, изображающие библейские сюжеты; архивольты украшены аллегорическими фигурами семи свободных художеств, с их представителями. В тимпане левого портала изваяно Вознесение Господне, под ним — ангелы и апостолы, на архивольтях — поселяне, занятые различными работами, свойственными каждому месяцу года. К колоннам, которыми уставлены внутренние уступы всех трех порталов, прислонены большие, сильно вытянутые мужские и женские фигуры, некоторые с венцом на голове; они изображают предков Христа, которые на этих местах, наряду с более старинными изображениями пророков, на севере Франции часто заменяют апостолов, предпочитаемых

на юге. Вся эта скульптурная декорация, как доказал Фёге, представляет собой в отношении содержания и стиля дальнейшее развитие декорации порталов церкви св. Трофима в Арле и церкви Сен-Жиль. Самое характерное отличие состоит в том, что крупные изваяния, поставленные там в нишах портала, превратились здесь в настоящие «висячие статуи», с длинными и сильными фигурами, короткими, неподвижными, прилипшими к телу руками, прямыми параллельными складками одежды и туго закрученными кудрями волос. Только в головах видны намеки на экспрессию и индивидуальную жизнь. Но замечательная гармоничность целого, выказывающаяся как в содержании, так и в стиле этих скульптур, искупает все недочеты в их деталях.

Скульптуры западных порталов Шартрского собора, как это установлено Фёге, исполнены четырьмя различными мастерами при помощи их подмастерьев. Главный мастер, который, однако, мог быть и не первым по времени, изваял весь средний портал, за исключением фигур всех архивольтов, а также большие фигуры на смежных стенках боковых порталов. Большие фигуры на левой стене левого портала сработаны вторым мастером, на правой стене правого портала — третьим; четвертый мастер, которому принадлежат оба боковых тимпана и фигуры всех архивольтов, был, пожалуй, даровитее первого: его манера свободнее, шире, оживленнее грубоватой и несмелой манеры первого мастера, которая тем не менее сообщила западному фасаду Шартрского собора общий романский характер.

Из Шартра, как главного своего центра, новая северофранцузская пластика распространилась далеко во все стороны. Школе главного шартрского мастера принадлежат скульптуры, украшающие южный портал собора в Ле-Мане. И здесь в тимпане изображен Христос среди символов евангелистов; среди фигур на архивольтах, в самом внутреннем ряду, обращает на себя внимание новый удачный мотив — ангелы, размахивающие кадилами. К колоннам, стоящим по сторонам входа, и здесь кроме апостолов Петра и Павла прислонены монументальные фигуры предков Спасителя. В более гармоничном приспособлении этих скульптур к архитектуре виден до некоторой степени стилистический прогресс, но, взятые в отдельности, они суше и грубее своих шартрских образцов. Более слабое создание той же школы — средний портал церкви Сент-Эйуль (St. Ayoul) в Провэнзе; очень хорош пользующийся известностью западный фасад небольшой церкви в Сен-Лу-де-Но (деп. Сены и Марны), необычно чисто выполненные изваяния которого представляют собой, однако, по выражению Фёге, только «извлечение из обширной программы шартрской школы».



Рис. 172.
Изваяние
Богоматери
над «Дверями
св. Анны»
собора
Парижской
Богоматери.
По Фёге

Руку мастера, исполнившего большие фигуры левой стороны северного (левого) шартрского портала, можно сразу узнать в скульптурах портала церкви Богоматери в Этампе (деп. Сены и Уазы). Тимпан этого портала занят изображением Вознесения Господня. Особенно характеризуют этого мастера кругообразные складки на одеждах боковых фигур.

Мастер, изваявший большие фигуры правой стороны южного шартрского портала, или один из его учеников работал, если судить по сохранившимся изваяниям, некоторые главные статуи на трех сооруженных Сугерием порталах церкви аббатства Сен-Дени.

Четвертому шартрскому мастеру, другими словами, мастеру, исполнившему чистую, грациозную Мадонну правого шартрского тимпана, несомненно принадлежит знаменитая Мадонна над «Дверями св. Анны» (Porte St. Anne), на правой стороне западного фасада собора Парижской Богоматери (рис. 172). Поэтому Фёге называет этого художника «мастером двух Мадонн».

Так как он превосходил остальных трех шартрских мастеров в отношении понимания натуры, чувства стиля и тонкости вкуса, то круг его деятельности должен был простираться за пределы Шартра. Типы его голов, с их широкими, выпуклыми лбами, сильно вырезанными ноздрями и приподнятыми углами глаз, привлекательны и полны индивидуальной жизни. Но упомянутые «Двери св. Анны» — еще XII столетия. Учеником «мастера двух Мадонн» следует признать художника, создавшего в конце XII столетия портал собора св. Маврикия в Анжере, к сожалению неоднократно переделанный. Восемь больших боковых статуй «в отдельных случаях уже пробуют, — как выразился Фёге, — опереться ногами на художественно отделанную плиту, но их большинство сохраняет характер висячих фигур; всего в двух статуях, слева от дверей, ясно выражено налегание корпуса на одну ногу».

Наконец, в Корбейле на Сене мы встречаем скульптуры, представляющие шартрскую школу в ее наивысшем и самом чистом развитии. Корбейльский собор уже давно исчез с лица земли, но две из боковых статуй его главного портала, изображающие короля и королеву, поставлены теперь в церкви аббатства Сен-Дени. К статуям королей и королев, изваянным главным мастером Шартрского собора, они относятся, как речь зрелого человека к детскому лепету. Они также еще сильно вытянуты, их руки еще прилеплены к телу, а одежды ниспадают

прямыми параллельными складками; но от фигур уже веет дыханием свободы и красоты, и типы голов родственны типам «мастера двух Мадонн». Корбейльский мастер — представитель французского искусства XII столетия, еще романской пластики, но он стоит на ее самой высокой и свободной ступени.

Мы должны еще проследить первые шаги французской монументальной скульптуры в XII столетии на ее пути к готике и для этого возвратиться к западному фасаду собора Парижской Богоматери, из порталов которого мы рассмотрели близко только один, а также к Шартрскому собору, в котором мы незнакомы еще с порталами трансепта. Как здесь, так и там, по более твердым позам фигур, по большей натуральности голов и форм тела, по большей ясности, широте и меньшей изысканности драпировок, главным же образом, по лучшей понятой связи между скульптурами и частями здания, от которых они неотделимы, мы убеждаемся, что перед нами — произведения классической французской пластики XIII столетия, но что переход к ней совершался постепенно. В скульптурах как Парижского, так и Шартрского соборов вместе с большей свободой творчества проявляются некоторая внутренняя суровость и строгость. Подвижность отдельных фигур не превратилась еще в ту преувеличенную, беспокойную оживленность, которой отличаются скульптуры зрелого готического стиля и которая достигается посредством изгиба туловища, откинутых назад плеч и выдвинутых вперед колен. Из трех порталов главного фасада Нотр-Дам-де-Пари мы уже знакомы с южным, или правым, — с так называемыми «Дверями св. Анны». Северный, или левый портал, известен под названием «Двери Марии». Изваяние Богоматери на среднем косяке этого портала отличается замечательным благородством форм и грациозностью движений; с большей ясностью компонованы рельефы тимпана, расположенные в три ряда, один над другим: внизу представлены сидящие пророки, в среднем ряду — погребение Богородицы, в верхнем поле, ограниченном вершиной стрельчатой арки, — ее небесное коронование. Но особенно внимания заслуживает главный, средний портал: Христос на среднем столбе, апостолы, по шесть с каждой стороны, в боковых уступах портала; всем этим еще довольно длинным фигурам даны важные, спокойные, хотя и внутренне оживленные позы. В стрельчатом тимпане над дверями расположена в три ряда композиция «Страшный Суд», заканчивающаяся величественным изображением Судии мира, сидящего на престоле. Здесь мы имеем дело уже с почти зрелым, почти совершенным искусством. В Шартре три портала северного



Рис. 173.
Фигуры
в южном
портале
Шартрского
собора.
По Гольд-
шмидту

крыла трансепта, по исследованиям Бюльто, начаты сооружением около 1215 г., а два портала южного крыла — около 1212 г. Первые заняты изображением ужасов Страшного Суда, вторые — изображением жития Пресвятой Девы. Как в тех, так и в других свежий, но грубоватый стиль ранней готики почти в зачаточном состоянии. Однако головы фигур, помещенных по бокам порталов (рис. 173), полны индивидуальной жизни, а изображения библейских событий проникнуты теплым чувством. Скульптуры притвора прибавлены позже. В Шартрском соборе вообще насчитывается свыше 10 тыс. изваянных или написанных фигур.

Кроме произведений монументальной каменной пластики от романской эпохи сохранились на севере Франции в небольшом количестве скульптурные надгробные памятники, каменные и бронзовые, а также мелкие скульптурные изделия из дерева и слоновой кости. Каменные *надгробные изваяния* английских королей Ричарда Львиное Сердце и Генриха II в Руанском соборе отличаются тяжелыми, массивными формами и грубостью, сухостью технического исполнения. Оба короля изображены с закрытыми глазами. Совсем другое впечатление производит благородная фигура королевы Беренгари, пережившей двадцатью годами своего супруга, Ричарда Львиное Сердце, на ее гробнице в церкви аббатства Ле-Эспан, близ Ле-Мана: она лежит с открытыми глазами; черты ее лица и укладка одежды свидетельствуют об идеальной свободе, достигнутой юным готическим стилем. О северофранцузских *металлических художественных изделиях* этой эпохи письменные источники повествуют чудеса. Достаточно упомянуть хотя бы о деятельности, развитой по части таких изделий аббатом Сугерием в Сен-Дени, о бронзовых дверях с библейскими изображениями, которыми он украсил свою церковь, о золотых, украшенных рельефами досках, составлявших обложку алтаря, о различных золотых вещах, исполненных по его заказу для ризницы аббатства Сен-Дени. Самое изящное из уцелевших наиболее значительных по размерам литых металлических изделий, рассматривая которое здесь вместе с памятниками северофранцузского искусства мы руковождемся скорее границами распространения языка, чем границами государства, это драгоценная бронзовая купель в церкви св. Варфоломея в Люттихе (рис. 174). Она сработана мастером Ламбером Патрасом из Динана — города, литейщики которого пользовались на всем севере Франции такой громкой известностью, что их называли

«dinandiers», а их работы — «dinanderies». Эта купель, отлитая в 1117 г., — одно из самых мастерских и благородных созданий всего романского искусства. Подобно Медному Морю Соломонова храма, она покоится на бронзовых быках, изображенных в оживленных и разнообразных положениях, причем передние части их туловищ выдаются вперед за край чаши. Но этих быков не двенадцать, как в чаше Соломонова храма, а только десять, соответственно чему окружность купели украшена пятью сценами библейского содержания, выполненными горельефом и представляющими: Проповедь Иоанна Крестителя, Крещение им мытарей, Крещение Господне, Крещение сотника Корнелия апостолом Петром и Крещение евангелистом Иоанном философа Кратона. Все эти изображения пояснены надписями. На горельефе, представляющем Крещение Господне, вода Иордана, как и на раннехристианских памятниках, поднимается вверх перед Спасителем, образуя как бы покров для него. Расположение групп хорошо обдуманно в пластическом отношении. Волосы воспроизведены без архаических кольцеобразных завитков, мягкими волнистыми линиями. Складки падают натурально. Фигуры вполне управляют своими движениями. И здесь перед нами искусство почти классическое.



Рис. 174.
Бронзовая
купель
в церкви
св. Варфоло-
мея в Люттихе.
По Боду

Живопись

По-видимому, также и *стенная живопись* расправила свои крылья на юге от Луары раньше, чем на севере. Можно с достаточной ясностью проследить, как влияние некоторых росписей из самых северных частей Южной Франции распространилось по ту сторону Луары. Так, например, основываясь преимущественно на орнаментике, полагали, что стиль *стенной живописи* в Сен-Савэне снова обнаруживается в небольшой церкви в Монтуаре (деп. Луары и Шера), хотя спокойные фигуры Христа Вседержителя, которыми украшены три ее абсиды, лишь с трудом можно сравнивать с оживленными изображениями сен-савэнской церкви. Как бы то ни было, северофранцузская живопись XII столетия представляется нам более самостоятельной в грациозных, стремящихся к свободе формах картин библейского содержания, написанных на стенах церкви в Пти-Кевильи, близ Руана. Успех изображения фигур заметен здесь особенно в прекрасно сохранившейся круглой картине

«Бегство в Египет». Что касается стиля первых годов XIII столетия, то с ним можно познакомиться, например, по фрескам в церкви Сен-Крепен в Эвроне (деп. Майенн). В ней середину свода занимает изображение Христа в мандорле, окруженное символами евангелистов; с обеих его сторон — коленопреклонные святые. Композиция этого изображения симметрична и не лишена торжественности; типы довольно общи, но контуры становятся определеннее: уже чувствуется приближение нового века.

В северофранцузской живописи на стекле, в противоположность немецкой, преобладали синие и красные фоны, иногда производившие фиолетовый общий тон. По литературным источникам, церковь Сен-Реми в Реймсе уже во второй половине X столетия имела в окнах цветные стекла с фигурными изображениями. Сохранившиеся северофранцузские расписные стекла XII столетия украшают соборы городов, расположенных большой дугой от Пуатье через Анжер, Ле-Ман, Шартр, Сен-Дени, Сен-Кантен и Реймс до Шалона-на-Марне. Самыми древними из них Ман признал некоторые круглые изображения и Распятие на окне из старого Шалонского собора, разрушенного в 1230 г. Но большинство исследователей придерживалось мнения, что наиболее древние французские произведения этого рода — дошедшие до нас лишь во фрагментах цветные стекла романского собора в Ле-Мане, разрушенного в 1136 г. Это остатки изображения «Вознесение Господне», относящегося, вероятно, еще к XI столетию. XII столетию принадлежит окно этого собора с изображением мученической кончины св. Гервасия и Протасия; краски здесь очень яркие, рисунок спокойно жесткий, в стиле того времени. Ряд великолепнейших расписных стекол романско-французского стиля был изготовлен в середине XII столетия по заказу аббата Сугерия для его церкви в Сен-Дени; их уцелевшие остатки, например окно с изображением родословного древа Христа (Иессеево окно), теперь снова помещены в этой церкви. Среди расписных стекол, перенесенных из старого романского Шартрского собора в позднейший раннеготический, находятся также «окно Иессея» и круглые стекла с изображениями на сюжеты из земной жизни Спасителя (рис. 175), замечательными по простоте контурного рисунка, отсутствию в нем излишних подробностей и гармоничности красок.

В Северной Франции сохранилось также самое замечательное из дошедших до нас произведений романской монументальной живописи, примененной к промышленным производствам. Мы имеем в виду знаменитый стенной ковер, хранящийся в музее города Байе. Его длина — не менее 70 метров, а ширина — 50 сантиметров, он вышит цветным

гарусом по полотну. Изображенные на нем многочисленные, непрерывно следующие одна за другой сцены представляют завоевание Англии норманнами. Кто ожидал бы найти в этих изображениях правильный рисунок, исправную перспективу и натуральность аксессуаров, тот выказал бы свое незнание с искусством XI столетия, в конце которого вышит этот ковер. Тем не менее все события представлены на нем живо и достаточно ясно, и когда его краски были еще невыцветшими, вероятно, он был очень эффектен в декоративном отношении.

Но всего лучше мы знакомимся с французской живописью рассматриваемой эпохи по миниатюрам Северной Франции, где Париж все более и более становился средоточием европейской письменности. Весьма сильный упадок виден в миниатюрах рукописи Комментария Гемона к пророку Иезекиилю, изготовленной около 1000 г. Гельдриком, монахом аббатства Сен-Жермен-де-Пре, впоследствии аббатом Оксеррского монастыря (находится в Парижской Национальной библиотеке). Краски, которыми кое-где заполнен условный контурный рисунок, тусклы и нечисты. Сами контуры начерчены неуверенно и ошибочно. Лучше исполнены миниатюры роскошно украшенной рукописи Служебника XIII столетия, происходящей из аббатства Сен-Дени и хранящейся также в Парижской Национальной библиотеке. Фигуры в них еще длинные и малоподвижны, на овальных лицах носы обозначены обычным полукругом, глаза чрезвычайно малы, высокие брови нарисованы совершенно каллиграфически; но контуры становятся более человеческими, а раскраска более полной. Дальнейший шаг вперед представляют миниатюры Служебника 1150 г. в библиотеке города Лана. Полный переход к готическому стилю можно видеть в миниатюрах написанного около 1220 г. молитвенника в библиотеке Парижского Арсенала — рукописи, украшенной изображениями месяцев года на золотом фоне, исполненными уже в характере бытовых сцен. Норманнское иллюстрирование Псалтырей, самостоятельно разрабатывая приемы утрехтской Псалтыри (см. рис. 108), достигло, как мы увидим, особенно цветущего состояния в Англии.

Эмалевая живопись (романская выемчатая эмаль) развивалась на севере Франции независимо от Лиможа, преимущественно в Вердене, искусство которого мы не можем отделить от французского, несмотря



Рис. 175.
Бегство
в Египет.
Часть
романского
вitraжа
в Шартрском
соборе.
По Жели-
Дидо и
Лафилле

на то что этот город присоединен к Франции только в 1644 г. Главное произведение верденской эмали — так называемый Верденский алтарь в Клостернейбурге, близ Вены. Важнейшая его часть — обшивка освященной в 1181 г. кафедры, украшенной первоначально 45 пластинами, на которых изображены новозаветные события и соответствующие им ветхозаветные. Более богатая красочная гамма этих эмалей с господствующим в ней красным цветом достаточна для того, чтобы признать эти произведения французскими: в немецких, рейнских эмалях того же времени преобладают более холодные, зеленовато-голубые тона. Уже в ту пору там, где было распространено французское племя, проявлялись проблески особого французского вкуса.

3. Искусство Испании и Португалии

Архитектура

В продолжение всего рассматриваемого нами периода времени северной, христианской половине Пиренейского полуострова противостояла южная, арабская половина, как чуждый и враждебный, замкнутый в себе мир. Молодым северогерманским королевствам, Леону, Кастилии, Наварре и Арагону, приходилось вести ожесточенную борьбу за свое существование и между собой, и с маврами. Борьба с последними породила рыцарство. Знаменитый Сид (Родриго Диас из Кастилии), завоевавший в 1094 г., хотя только на время, Валенсию, воспевается в испанской поэзии как воплощение всех рыцарских, христианских, национальных добродетелей. Последователи ислама еще в XII столетии были изгнаны из Северной Испании, но только в середине XII столетия отеснены до Гранады. Разумеется, победы христиан над поклонниками Магомета были ознаменованы на испанской земле сооружением более обширных и более роскошных, чем прежде, церквей. В конце XI столетия *испанское зодчество* стало подниматься на значительную высоту в смысле стильности и великолепия его произведений. Образцы доставляла ему, как и прежде, южнофранцузская архитектура, но иногда в плане испанских церквей отражались также ломбардское и немецкое влияние, а в орнаментике — влияние мавританское.

В эту пору базилика с плоским покрытием уже исчезла из испанской архитектуры. Южнофранцузский коробовый свод, замененный и в Испании крестовыми сводами всего раньше в боковых нефах, в главном нефе соборов удержался довольно надолго. Крестовый свод

встречается иногда в куполообразной форме, свойственной стилю Плантагенетов (см. рис. 164), но часто также и в своем чистом ломбардском и немецком виде, и далеко не столь скоро, как во Франции, перестала употребляться для него полуциркульная арка, которая и здесь уступила место стрельчатой арке сперва в конструктивных частях церквей.

Как на одну из чисто испанских особенностей более древнего романского храмостроительства должно указать на циркульно-арочные галереи (см. рис. 79), образующие род портика на одной из продольных сторон церкви или даже на обеих сторонах; другая, более поздняя особенность состоит в том, что хор, окруженный высокой загородкой, перемещается в продольный корпус и образует в нем, по выражению Юсти, как бы церковь в церкви, остальное же пространство почти сводится к обходу вокруг хора. Утрату живописного вида со стороны входа в хор несколько вознаграждают большей частью роскошно разделанные купола или башни над средокрестием.

К числу древнейших из особенно значительных романских церквей Испании, в которых покрытие среднего нефа коробовым сводом, по крайней мере, предполагалось, принадлежит церковь св. Мильяна в Сеговии — базилика очень простая, со средним нефом, отделенным от боковых нефов попеременно столбами и коринфскими колоннами, со средокрестием, увенчанном низкой квадратной башней, и с циркульно-арочными галереями на продольных сторонах. Из прочих романских церквей Сеговии заслуживают упоминания: С.-Вера-крус (1150), двенадцатиугольное центральное сооружение, напоминающее собой высвеченную в скале купольную иерусалимскую церковь; церковь св. Мартина (1180), сооружение, в котором любопытны роскошно орнаментированные животными и растительными мотивами капители двойных колонн ее притвора на продольной стороне (рис. 176), и церковь Сан-Эстебан (1210), с очень благородной по пропорциям пятиэтажной, не суживающейся кверху колокольней, снабженной циркульно-арочными окнами.

Также к самым древним церквам Испании, крытым *коробовыми сводами*, принадлежат Сан-Педро в Уэске и Сан-Исидоро в Леоне, боковые нефы которых имеют уже крестовые своды. Самая великолепная церковь этого стиля — знаменитый собор в Сантьяго-де-Компостела

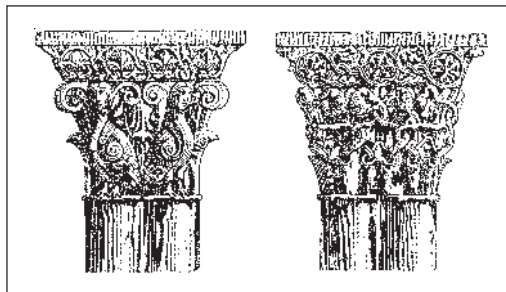


Рис. 176.
Капители
колонн
в церкви
св. Мартина
в Сеговии.
По Дегио

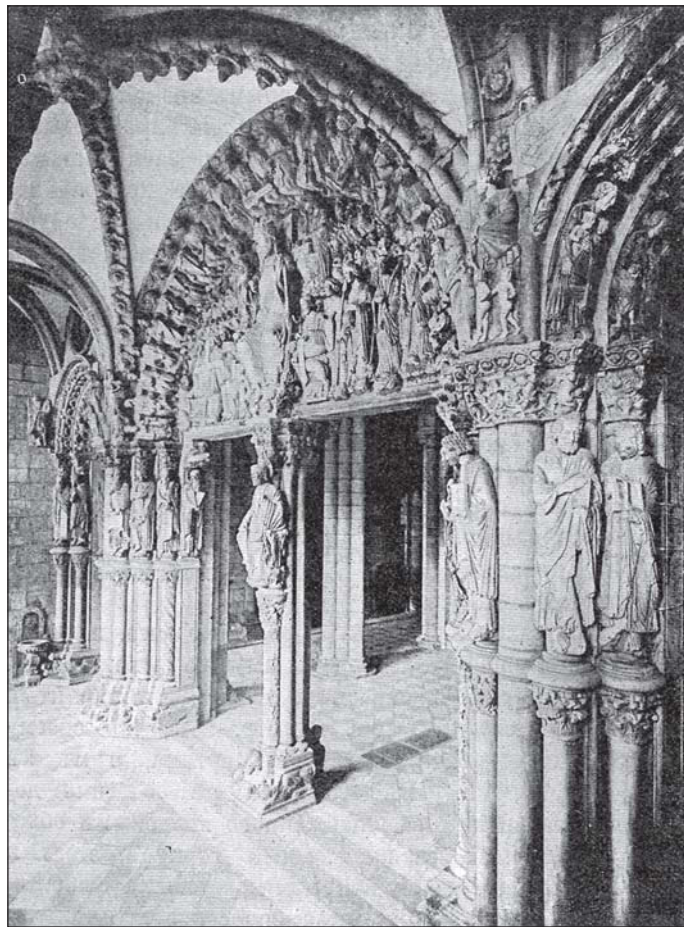


Рис. 177.
Притвор
церкви
в Сантьяго-де-
Компостела.
По Юнгген-
делю и
Гурлитту

(рис. 177), по своему плану походящий скорее на турецкую церковь св. Мартина, чем на церковь св. Сатурнина в Тулузе. В этом соборе особенно достойно внимания сильное развитие хора, снабженного круговым обходом и венцом пяти капелл. Как продольный корпус, так и трансепт — пятинефные. Боковые нефы покрыты крестовыми сводами, а их эмпоры — полукоробовыми. Повсюду господствует циркулярная арка, отчасти вытянутая в мавританском роде. Особенно красив трехнефный притвор, крытый слегка стрельчатыми крестовыми сводами и заключающийся между двумя башнями западного фасада. В этом храме, сооруженном, вероятно, французским зодчим, Испания обладает одним из самых величественных и вполне законченных в художественном отношении архитектурных памятников XII столетия. Древнейшие церкви Барселоны и Хероны покрыты также еще коробовыми сводами; но кое-где, как, например, в красивой церкви Коруньи, эти своды заостренные, как во Франции. Одна из самых замечательных романских церквей — Сан-Висенте в Авиле, высокогорном городе, обнесенном хорошо сохранившимися романскими стенами с 9 воротами и 85 башнями. Продольный корпус этой церкви покрыт уже весь крестовыми сводами, тогда как трансепт с обеих сторон восьмигранного купола имеет еще коробовые своды. Любопытен также в раннеготическом авильском соборе романский хор, огромное среднее полукружие которого,

выступающее за городскую стену, превращено в укрепление с окопом и бойницами.

Среди больших, вполне покрытых *крестовыми сводами* испанских церквей одна из самых значительных — старый собор в Саламанке. Сооружение этой церкви, аркады которой стрельчатые, а окна циркульно-арочные, длилось с 1120 г., но было совершенно окончено только в XIII столетии. Ее крестовые своды с нервюрами имеют куполообразную форму, характерную для стиля Плантагенетов. Надстройка над средокрестием, переходящая в шестнадцатигранный купол с нервюрами, как внутри, так и снаружи, особенно обильно разделана циркульно-арочными окнами и фальшивыми галереями. Роскошно декорированную башню над средокрестием имеет также монастырская церковь в Торо. Огромные соборы в Лериде, Туделе и Таррагоне, сооруженные в XIII столетии, содержат в своей архитектуре характерные элементы уже раннеготического стиля — крестовые нервюры и стрельчатые арки. С последовательно проведенной системой сводов и стрельчатых арок, но еще без арк-бутанов испанская ранняя готика впервые проявляется в церкви цистерцианского монастыря в Веруэле. Таким образом, в Испании судьба зодчества была та же, что и во Франции. Почва для готического мирового стиля, воцарившегося и здесь с середины XIII столетия, была подготовлена.

Португальская архитектура занимающего нас времени представляет немного отличий от испанской. Не надо забывать, что Португалия только с 1140 г. стала свободным, не зависимым от Испании королевством. Из чисто романских церквей Португалии прежде всего надо указать на одно сооружение базиличного типа и на одно центрального типа; оба они, с их толстыми, зубчатыми вверх стенами, по своему виду подходят больше на крепости, чем на церкви. Первое из этих сооружений — знаменитый старый собор (Se Velha) в Коимбре, построенный в середине XII столетия; это трехнефная базилика со столбами, крытая коробовыми сводами, с тремя параллельными восточными полукруглыми нишами и нервюрным куполом над четырехгранной башней средокрестия, украшенной внутри небольшими циркульно-арочными галереями. Второе — центральная церковь в Томаре, замке рыцарей Иисуса, построенная в 1162 г. Восьмиугольная двухэтажная средняя часть этого здания окружена восьмиугольным снаружи, покрытым коробовыми сводами обходом такой же высоты, как и эта часть. Напротив того, трехнефная церковь зальной системы в цистерцианском аббатстве в Алькобасе (освященная в 1222 г.), с роскошным венцом капелл позади двойного хорового обхода, производит

впечатление уже строгой раннеготической постройки. Куполообразные крестовые своды ее продольного корпуса приближаются непосредственно к западнофранцузской архитектуре (см. рис. 155 и 164); но общий характер этой церкви — бургундский. Цистерцианцы и здесь явились первыми провозвестниками готического стиля, которому Португалия обязана несколькими сооружениями, пользующимися большой известностью.

Скульптура и живопись

Вместе с французской архитектурой проникла в Испанию также и французская монументальная пластика. Художники-испанцы, пробовавшие свои силы в скульптуре, первое время не поднимались выше уровня неуклюжих и грубых попыток; лучшие произведения исполнялись, по-видимому, французами. Однако ученые, в том числе Паскаван и Рачинский, относились к *монументальной пластике* Пиренейского полуострова чересчур сурово. Следовало бы изучить ее источники с большим вниманием, чем это делалось до сих пор. В скульптурах капителей некоторых испанских *галерей клуатров* XII в. впервые проявляется смелая, часто дико фантастическая оживленность. Особенно богаты фигурами животных листовенные орнаменты галерей клуатров в монастырях Сан-Хуан де ла Пенья в Уэске и Сан-Кугат-дель-Валье близ Барселоны; но всего пышнее украшена скульптурами галерея клуатра при Таррагонском соборе (начала XIII столетия), на входных дверях которой изваяны Рождество Христово и Поклонение волхвов, тогда как капители ее колонн украшены такими изображениями, как, например, погребение мышей и кошек или петушиный бой.

В высшей степени разнообразна североиспанская *фасадная скульптура*. К древнейшим и вместе с тем наиболее топорным изображениям этого рода принадлежат две парные фигуры святых — фриз с ангелами, играющими на музыкальных инструментах, и фриз со знаками зодиака в церкви Сан-Исидоро в Леоне, по сторонам главной двери и над входом. Здесь как бы снова ожил фронтальный стиль архаического греческого искусства (см. т. 1, рис. 269). Более свободно, в духе антикизирующей прованской пластики рассматриваемого времени, исполнен богатый фигурами фасад церкви Сан-Мигель в Эстелье (в Наварре). На тимпане изображен Христос во славе. Фигуры пяти архивольтов размещены подобно тому, как в портале церкви Сивре, —

будто падающими. В сильно вытянутых фигурах святых на колоннах стрельчатого портала церкви Санта-Мария ла Реаль в Сангуэсе (в Арагоне) отражается влияние шартрской школы. Все эти произведения исполнены еще во второй половине XII столетия. Концу этого столетия принадлежит циркульно-арочный портал церкви Сан-Висенте в Авиле, на среднем столбе которого изваян Христос Вседержитель. Десять очень эффектных фигур святых на колоннах боковых уступов портала выполнены свободно и оживленно, хотя их движения несколько скованны. На порталах испанских церквей чаще, чем во Франции, встречается расположение фигур на архивольтах по радиусам, или концентричное, причем они прикасаются ногами к внутреннему, а головами к наружному краю арки. Такое расположение мы находим, например, на портале коллегиальной церкви в Торо в Старой Кастилии, а также на главном портале (Пуэрта де ла Глория) собора Сантьяго-де-Компостела. Мастер, построивший и украсивший изваяниями (в 1180 г.) притвор этого собора (см. рис. 177), назывался Маэстре Маттео. Как сама эта церковь копия церкви св. Сатурнина в Тулузе, так и ее порталная скульптура близка к тулузскому стилю. Все три портала, вдающиеся вовнутрь притвора, образуют одно величественное скульптурное целое, содержание которого — Страшный Суд. В среднем тимпане изображен Христос во славе, среди апостолов и святых; в левом тимпане представлено блаженство праведных, в правом — муки грешников. На среднем столбе среднего портала изваян покровитель церкви св. Иаков Компостельский. Боковые колонны украшены статуями других святых. Лучеобразно расположенные фигуры главного архивольта — 24 апокалипсических старца. Общий характер этих величественных скульптур — романский, но в них уже заметна доля реализма, свойственного готическому стилю.

В *мелких произведениях* испанской *пластики* рассматриваемой эпохи, среди которых выделяются золотые изделия, чаще, чем в религиозной скульптуре, отражается мавританское влияние и встречаются мавританские мотивы. Любопытна большая чаша в церкви аббатства Санто-Доминго де Силос в Бургосе, изготовленная в третьей четверти XI столетия; она украшена филигранными¹ орнаментами в виде

¹ Филигранной работой, или филигранью (от *лат.* *filum* — нить, *granum* — зерно), называется вид ювелирной техники, изготовление художественных изделий, образуемых тонкой золотой или серебряной зерненой, то есть превращенной в ряд мелких зернышек, проволокой.

волнообразных линий, цепочек или в форме буквы S вокруг подковообразных арок.

В отношении *живописи* прежде всего заслуживают внимания открытые в разных местах Испании остатки романских стенных росписей. К числу лучших испанских церковных фресок принадлежат фигуры апостолов в нише небольшой мавританской церкви Кристо де ла Луз в Толедо; но самые полные и интересные из этих произведений — исполненные между 1180 и 1244 гг. фрески на своде капеллы Сан-Исидоро в Леоне, превращенной в королевскую усыпальницу (Королевский Пантеон). Сцены Евангелий и Деяний апостольских, знаки зодиака и аллегорические изображения месяцев года, начертанные темными контурами и лишь слегка иллюминированные, выполнены в строгом стиле эпохи.

Испанских *рукописей* романского времени, *украшенных миниатюрами*, сохранилось довольно много. И в этих иллюстрациях мавританские орнаментальные мотивы проникают в христианское искусство. Особенно популярна подковообразная арка. Фигуры нарисованы еще неуклюже: руки и ноги непропорциональны между собой. Что касается красок, то синяя по большей части заменяется фиолетовой или пурпурной, наряду с которой используется желтая. Фон вначале белый, потом цветной, нередко желтый вместо золотого, иногда также полосатый. В «Псалмах Давида» (рукопись Мадридской исторической академии) одна миниатюра, изображающая битву рыцарей с маврами, свидетельствует об испанском происхождении этого манускрипта. Написанный в 1109 г. «Комментарий Беата, пресвитера, к откровению апостола Иоанна», в Британском музее, содержит в себе большое количество миниатюр, скомпонованных очень просто; фигуры в них бесформенны, складки одежд имеют вид спиральных линий. В таком же угловатом и жестком, почти каллиграфическом стиле иллюстрирована рукопись Апокалипсиса, хранящаяся в Мадридской исторической академии, прежде ее относили к X столетию, тогда как на самом деле она изготовлена приблизительно в 1050 г. Несколько более искусными представляются, на наш взгляд, миниатюры «Комментария к Апокалипсису» в Мадридской Национальной библиотеке; и в них наряду с особенно густой красной, коричневой и зеленой красками постоянно встречается яркая лимонно-желтая. Черноконтурные миниатюры Библии 1240 г., в библиотеке Мадридской исторической академии, имеют уже золотой фон, но в их рисунке еще явно выказывается романский стиль, образовавшийся на почве пришедшего в упадок античного искусства.

4. Искусство Англии

Архитектура

Гастингская битва (1066) решила судьбу не только английского королевства, но и английского искусства. Одновременно с норманнскими войнами старую землю англосаксов наводнило норманнское духовенство, и вместо англосакских церковных построек, отчасти каменных, отчасти деревянных, по всей стране быстро распространились роскошные каменные церкви норманно-романского стиля, которые, однако, вскоре приняли и стали развивать в своей архитектуре некоторые отдельные черты, обуславливаемые англосакскими традициями. Англичане делили историю своей архитектуры на много периодов; Шарп, например, насчитывал их до 1550 г. семь, но фазы развития этой архитектуры легко укладываются в рамки и нашего деления.

Об английских соборах со времени выхода в свет сочинения Бриттона было написано много исследований. Особенную прелесть этих храмов, так же как и прелесть Пизанского собора, составляет их открытое расположение. Место, на котором они построены, как правило, бывает обнесено каменной оградой. В их планах характерна значительная длина хора, представляющего собой продолжение трехнефного продольного корпуса за сильно выдающийся своими концами и отодвинутый почти к середине здания трансепт. Характерно также прямо срезанное окончание хора, которое, однако, делается типичным для английской церковной архитектуры только в пору господства готического стиля. По своей внутренней архитектуре эти монументальные романские храмы Англии — норманнские церкви с циркульными арками, эмпорами, трифориями, сильно расчлененными столбами и плоскими, часто гармонично раскрашенными и вызолоченными балочными потолками, которые здесь, лишь за единственным исключением, употребляются постоянно. Соответственно большой длине церквей этого стиля горизонтальное направление подчеркнуто карнизами и разделительными полосами, тянущимися в несколько рядов вдоль стен и огибающими выступающие из них полуколонны. Кроме собственно базилик с колоннами сооружались церкви с толстыми, массивными столбами, напоминающими собой колонны; эти постройки по своей архитектуре, как полагал Дегио, приближаются скорее к древнесакским, чем к норманнским образцам.

Башни в Англии редко соединены в группы; чаще всего над зданием высится только одна четырехгранная башня, венчающая собой

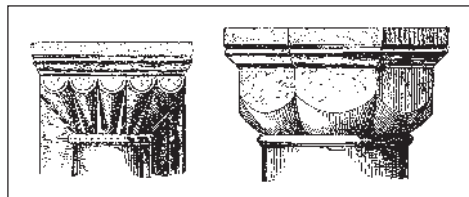
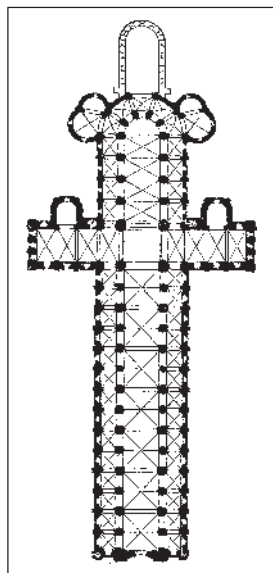


Рис. 178.
Англо-норманнские капители столбов.
По Рунрих-Роберту

Рис. 179.
План Норвичского собора.
По Рунрих-Роберту



средокрестие, обычно оканчивающаяся сверху горизонтально и усаженная зубцами. Западные фасады очень разнообразны, но кроме них и продольные стороны, как правило, разделаны снаружи аркадами. По своему общему характеру эти церкви роскошны, но несколько угловаты и грузны; то же

самое можно сказать и о деталях их архитектуры. Из капителей в противоположность материковому норманнскому стилю в Англии преобладает кубовидная капитель, принимающая совершенно особенные формы, которые редко встречаются на континенте. Любимые формы — трубчатая и сборчатая капители (рис. 178), в которых боковые поверхности куба разбиты на две полукруглые площадки или на большее их число. Тимпаны и профили арок, пандантивы и колонны обильно украшены жесткими, суровыми орнаментами. В эпоху, питающуюся самыми различными традициями, здесь удержались древние орнаментальные мотивы — растительные завитки, чешуи, плетенка, спирали, зигзаги и другие формы, которым умышленно придавался характер некоторой хрупкости.

Сохранившиеся соборы англо-норманнского стиля — это Винчестерский (1079—1093), Норвичский (строившийся с 1096 г.), Илийский (1082—1174) и Питерборокский (1140—1193), подпираемые сильно расчлененными столбами. Двенадцатипролетный продольный корпус тяжелого Винчестерского собора производит впечатление длинной галереи, уставленной столбами; от его романской архитектуры не сохранилось ничего, так как он был перестроен в позднеготическую пору. Наоборот, продольный корпус Норвичского собора (рис. 179), разделенный на четырнадцать компартиментов, еще остается, за исключением его среднего нефа, впоследствии получившего сводчатое покрытие, образцом чисто норманнской архитектурной системы. Знаменитый собор в Или, трехнефный продольный корпус которого пересечен, как и продольный корпус Винчестерского собора, трехнефным трансептом, вполне сохранил норманно-романские формы своей стройной, благородной архитектуры только в поперечных нефах. Первоначальный фасад Илиского собора (рис. 180), над полуциркулярными аркадами которого поднимались высокие зубчатые башни, подобные башням замка, был также перестроен в позднейшее время. Из этих четырех

больших базилик со столбами наиболее чистый норманнский характер имеет еще и теперь собор в Питерборо. Его продольный корпус сохранил свою первоначальную архитектуру, сходную с архитектурой собора в Или, а средний неф — свой старый деревянный потолок. Общий характер интерьера этого собора (рис. 181) — суровый, романский, но стрельчато-арочный фасад с его тремя огромными, во всю высоту нефа, входными арками, ведущими в роскошно отделанный, также стрельчато-арочный, притвор — уже вполне готический.

Переход к церквям с круглыми столбами представляет собой восстановленная в чисто норманнском стиле церковь

аббатства в Вальтгеме, с ее тяжелыми, но живописно чередующимися между собой столбами и колоннами, со сборчатыми капителями и зигзагообразными арками. Настоящие церкви с круглыми столбами обычно менее массивны, чем большие соборы вообще с многогранными столбами. Плоские потолки в этих церквях более органически связаны с остальными частями постройки, потому что в них нет, как в Норвичском и других подобных соборах, прилепленных к стенам и столбам полуколонн и служебных колонн, тщетно заставляющих ожидать сводов. Из церквей этого рода можно указать на церковь св. Варфоломея в Лондоне и на схожие с нею церкви в Глостере, Колчестре, Керкуолле и Карлайле, а также на церкви в Келсе и Джедберге, в Шотландии, находящиеся теперь в развалинах.

Всем этим англо-романским зданиям, имевшим первоначально плоское покрытие, может быть противопоставлен как образец сводчатой норманнской базилики великолепный Дергемский собор, сооруженный в 1093—1128 гг. Вся его архитектура свидетельствует о том, что вначале предполагалось для него сводчатое покрытие, хотя

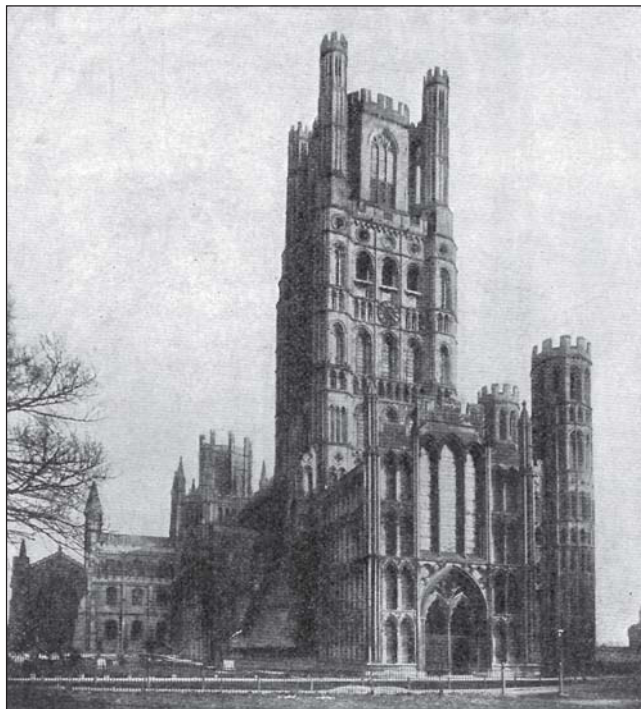


Рис. 180.
Собор в Или
с западной
стороны.
С фотографии
Фриса

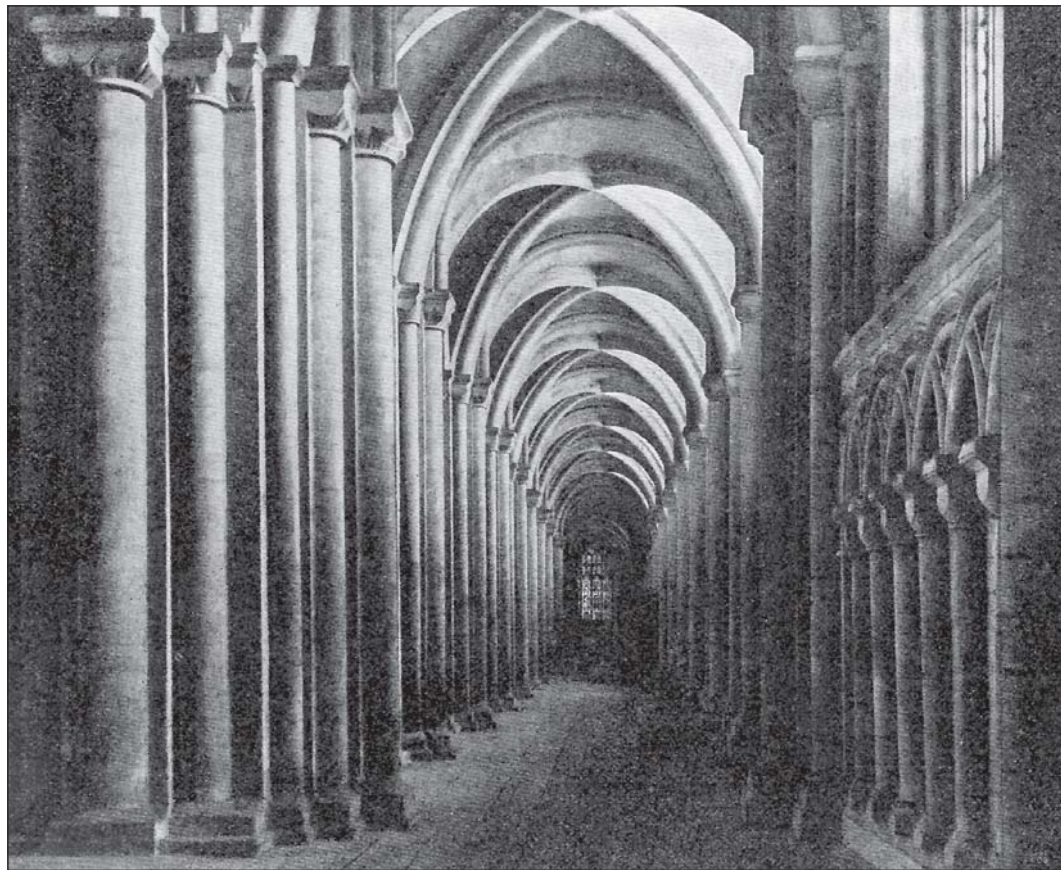


Рис. 181.
Интерьер
собора
в Питерборо.
С фотографии
Фриса

сохранившиеся прямоугольные и стрельчато-арочные крестовые своды с нервюрами построены только в 1233 г. В этом соборе сильно расчлененные столбы в виде пучков колонн чередуются с толстыми и короткими колоннами, даже стержни которых, отчасти обвитые спиральными желобками, покрыты грубыми норманнскими орнаментами.

Стрельчатая арка введена в употребление в Англии, по-видимому, также цистерцианскими монахами. Но тогда как цистерцианские церкви континента своей конструкцией сводов представляют переход к готике, такие английские церкви и в тех случаях, когда их аркады стрельчатые, остаются с плоскими деревянными потолками. При этом, например, в Фаунтенсе, церковь которого имеет круглые столбы и еще циркульно-арочные окна, боковые нефы перекрыты поперечными

коробовыми сводами, в керкстольской же церкви, также с циркульно-арочными окнами, — крестовыми нервюрными сводами, опирающимися на кронштейны. Плоскокрытые церкви в Байленде и Уитби отличаются внутри стрельчатой архитектурой; но в них самые нижние окна, приходящиеся вровень с землей, заканчиваются полуциркульными арками. Таким образом, если не принимать во внимание плоских потолков, существование которых является не соответствующим прочим условиям, мы и в английских цистерцианских церквях XII столетия находим ясно выраженный переходный стиль.

Одновременно этот стиль стал выказываться также в архитектуре больших соборов, а затем быстро, раньше, чем в Германии, развился в раннеготический стиль, называемый в Англии раннеанглийским (Early English). Английские зодчие учились у полуготовой французской готики и поэтому получили возможность свободно развивать готический стиль дальше по собственному художественному вкусу. Совсем особое место должно быть отведено своеобразной круглой церкви ордена тамплиеров в Лондоне (St. Mary's Church), построенной в 1185 г. в норманнском стиле, но с некоторыми уже стрельчато-арочными мотивами в хоре, а в 1240 г. снабженной чисто готическим (хотя и раннего стиля) хором. Переходный стиль воплощен всего явственнее в грузной церкви аббатства Мальмсбери.

Первой действительно готической постройкой в Англии был хор Кентерберийского собора, возведенный в 1174 г. французским зодчим Вильгельмом Санским, поэтому нет ничего удивительного в том, что этот хор очень похож на хор Санского собора. Затем с 1184 г. были реставрированы в раннеанглийском стиле, который здесь впервые в Англии использовал наружные арк-бутаны, западные части Чичестерского собора. Концу XII столетия принадлежит упомянутый уже нами монументальный и оригинальный фасад собора в Питерборо. В 1190 г. начат постройкой хор Линкольнского собора, первоначально имевший необычную для Англии закругленную форму с тремя расходящимися по радиусам капеллами, но потом, в следующем столетии, получивший прямоугольное окончание. Продольный корпус Питербороского собора (1209—1235), по мнению Дегио, быть может, самое совершенное произведение вполне сформировавшейся английской ранней готики. Здесь впервые появляется совершенно новая особенность английской готики — так называемые звездчатые своды, получаемые посредством веерообразного расположения увеличенных в числе нервюр крестового свода. В то же время, как и Питербороский собор, сооружен собор в Уэльсе, фасад которого Шназе считал самым красивым

фасадом в Англии, быть может, потому, что его вид с двумя западными башнями очень сильно напоминает готические фасады церквей континентальной Европы. Внутри собор отличается благородной простотой, но производимому впечатлению вредит отсутствие связи между сводами (их нервюры опираются на кронштейны, помещенные высоко) и сложными столбами, из которых не исходят нервюры.

Самым характерным и прекрасным произведением английской ранней готики остается для нас Солсберийский собор, который внутри своей широкой, обсаженной зеленеющими деревьями ограды образует тихий, обособленный художественный мир. Восточные части этого собора были построены в 1220—1250 гг., продольный корпус сооружен несколько позже, а башня над средокрестием, с ее исключительно высоким и тонким шпилем (высочайшая английская колокольня!) — только в XIV столетии. Более новые части этого здания сооружались в стиле старых, вследствие чего все оно как бы задумано сразу. Трехнефный продольный корпус пересечен двумя трансептами. Хор оканчивается прямоугольно, так же как и выступающая из него, с восточной стороны, квадратная в плане капелла, которая, как и в других английских церквях, называется капеллой Богоматери (Lady Chapel). Узкие стрельчато-арочные окна, которые в Англии называются ланцетовидными, соединены в группы: в боковых нефках по два вместе, в верхних стенах — по три. Сложные столбы старейших восточных частей собора имеют часто встречающуюся в Англии особенность, а именно: их круглые стволы обставлены каждый четырьмя свободно стоящими тонкими и стройными колонками, исполняющими функцию служебных колонн; в капелле Богоматери эти тонкие, напоминающие собой новейшую железную конструкцию колонки выдвинуты к середине капеллы. Плоские чашевидные капители орнаментированы растительными стеблями, с которых свешиваются одиночные стилизованные листья, не похожие на аканфовые. Абака и база — круглые. Место зигзагов норманнского стиля занимает ряд своеобразных, сильно выдающихся вперед четырехлистников; так как эти последние отчасти похожи на зубы, то их называют зубовидным орнаментом или собачьими клыками (Dogteeth). Ажурная резьба из камня (Masswerk) или совершенно отсутствует — даже в окнах, или играет очень скромную роль; равным образом наружные арк-бутаны на продольных сторонах здания находятся еще в период образования. О Солсберийском соборе автором настоящего сочинения было написано в 1879 г.: «Снаружи это образцовое создание ранней готики, известной под названием Early English, отличается

чрезвычайным благородством и красотой, но по своей архитектуре и общему плану оно скорее романская, чем готическая церковь. Во всяком случае, Early English имеет еще много общего с немецким переходным стилем, что не мешает ему быть стилем вполне самобытным, стрельчато-арочным стилем, который заботится не столько о единстве конструкции, сколько о декоративном применении стрельчатой арки».

Скульптура и живопись

В Англии после норманнского завоевания изобразительные искусства достигли процветания не так быстро, как архитектура. Уже искусство французской Нормандии, как мы видели, принимало очень слабое участие в развитии *фасадной пластики*. Нормандское зодчество Англии не пыталось превзойти его в этом отношении. Романские скульптуры, встречающиеся на некоторых порталах, как, например, на южном портале Илского собора, бедны по содержанию и грубы. Сравнительно богаче скульптурами южный портал неоконченной церкви аббатства Мальмсбёри, украшенный рельефами библейского содержания, фигурами животных и изображениями месяцев года — произведениями бесформенного стиля. Один только изданный в 1851 г. Коккериллем, но с того времени сильно выветрившийся, широкий западный фасад Уэльского собора, украшенный как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении рядами простых стрельчато-арочных балдахинов, является образцом полной, хотя и недостаточно связной декорации: помимо отдельных статуй, помещенных под упомянутыми балдахинами, и изображения Страшного Суда на среднем фронтоне его украшает целый ряд рельефов, представляющих библейские сюжеты. Формы в этих рельефах романские, но еще довольно неуклюжие, несмотря на то что фасад сооружен немногим раньше 1250 г., следовательно, в самом конце рассматриваемой нами эпохи.

Надгробные памятники и купели еще в XII столетии не обходились вполне без скульптурных украшений. Из английских надгробных изваяний, для знакомства с которыми лучшим пособием было старое сочинение Стотгарда, к числу наиболее ранних принадлежат изваяния епископов Роджера (ум. в 1139 г.) и Джослина (ум. в 1184 г.) в Солсберийском соборе. Эти изображения выполнены плоским рельефом, грубо и безжизненно; их головы — самого общего типа; в них еще нет и признаков портретного сходства. Но с воцарением

покровителя художеств короля Генриха III (1216) состояние скульптуры сразу изменяется. Предшественник этого государя король Иоанн изображен на памятнике в Уорчестерском соборе более свободно и жизненно, чем до этой поры обычно делалось в Англии. Подобно тому как король на этом памятнике представлен, впервые в английской надгробной скульптуре, с открытыми глазами, так и английское искусство начинает теперь открывать глаза. Характерны надгробные статуи английских рыцарей того времени, которые изображались со скрещенными ногами (мотив, встречающийся только в Англии), в кольчуге и довольно длинной неподпоясанной верхней одежде. Будучи независимы от какого бы то ни было церковного шаблона, эти изображения уже с первой половины XIII столетия, не достигая, правда, настоящего портретного сходства, в общем складе фигуры обнаруживают до некоторой степени стремление к свежести и натуральности. Характерен в этом отношении памятник Вильяму Лонгспи (ум. в 1238 г.) в Солсберийском соборе, фигура изображена с нескрещенными ногами; характерен также, именно по скрещенным ногам фигуры, памятник Роберту де Роса (ум. в 1227 г.) в круглой церкви Тамплиеров в Лондоне, в которой сохранились и другие изваяния подобного рода.

В прикладной *пластике* первое место должно быть отведено золотых дел мастерству. Англосакские сокровища, переплавленные в золото норманнскими завоевателями, известны нам только по преданию. Из произведений I в. после норманнского завоевания дошли до нас лишь немногие. В их числе особенно любопытен бронзовый золоченый подсвечник лондонского Соут-Кенсингтонского музея, изготовленный, как видно по надписи на нем, аббатом Петером Глочестерским (1104—1115). Этот подсвечник орнаментирован ленточной плетенкой чеканной работы, и на нем, между петлями плетенки, извиваются фигуры людей, преследуемых чудовищами. Здесь мы наблюдаем пережиток в романизированных формах древних ирландско-англосакских традиций.

О *живописи* рассматриваемой эпохи можно сказать также очень немногое. Даже монументальная *живопись на стекле* представлена за это время весьма скудно. Красивые цветные стекла в окнах хорowego обхода (1180) в Кентерберийском соборе принадлежат школе Сен-Дени. Рукописи по-прежнему снабжались рисунками; но своеобразная англосакская *миниатюрная живопись* (см. кн. 2, II, 2) угасла после норманнского завоевания, и прошло некоторое время, прежде чем английские монахи усвоили язык форм континентальной книжной живописи. Вскоре за тем они сумели, не выходя из круга этих форм, подняться в своих произведениях до оригинальности и значительного мастерства.

Этим живописцам свойственно стремление к сочности и роскоши красок, а их искренность сказывается в простодушии, с каким они пользуются английскими мужскими и женскими типами. Для второй четверти XII столетия характерна хранящаяся в Британском музее иллюстрированная Библия, с сильными, хотя часто и неправильными рисунками, исполненными пером на синем фоне. Фантастические деревья в этих рисунках, имеющие вид арабесок, свидетельствуют о полном отчуждении художников от природы. Из более поздних произведений миниатюрной живописи пользуются известностью Служебник Робера Шампара, в Руанской библиотеке, великолепная Псалтырь Лейденской университетской библиотеки, список Комментария блаженного Иеронима к пророку Исаи, в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде, и двухтомная Библия Парижской Национальной библиотеки. Но особенного внимания заслуживает Библия Парижской библиотеки св. Женевьевы — трехтомная рукопись, принадлежащая уже первой половине XIII столетия. Ее многочисленные изображения находятся только внутри инициалов; библейские события воспроизведены в грубых формах, и композиция этих изображений не свидетельствует о том, что их исполнители были наделены богатой фантазией; в двух последних томах фигуры часто непомерно вытянуты в длину; фоны уже золотые, обведенные красными полосками. Предпочтение, оказываемое светло-желтой, серой и светло-зеленой краскам, сообщает этим рисунком светлую гармонию тонов, которая не встречается в миниатюрах континента. Особую ветвь норманно-английской школы XII столетия составляют *иллюстрации Псалтырей*. Довольно низко в художественном отношении стоит написанная между 1114 и 1116 гг. в монастыре Сент-Альбани, близ Лондона, и исследованная Гольдшмидтом «Псалтырь Альбани», хранящаяся в ризнице церкви св. Годегарда в Хильдесхайме: раскрашенные иллюстрации пером, так же как и изображения, исполненные кистью, своим схематичным, ради удобства, часто профильным рисунком говорят о забвении художниками англосакской добросовестной и тщательной техники предшествовавшего периода. В отношении содержания особенно поучительны помещенные внутри инициалов изображения сцен борьбы людей с животными (рис. 182), так как они, находясь в тесной связи с соответствующими местами псалмов, доказывают, что и аналогичные скульптурные изображения, столь часто встречающиеся на церковных порталах и капителях колонн того же времени, должны быть толкуемы в духе псалмопевца, то есть как



Рис. 182.
Инициал из
«Псалтыри
Альбани».
По Гольд-
шмидту

олицетворения душевной борьбы. Миниатюры более поздних рукописей монастыря Сент-Альбани уже выше по техническому исполнению. Однако этот стиль слегка раскрашенных рисунков пером только в середине XIII столетия достиг своего наивысшего развития под руками английского монаха Маттиаса из Парижа. Из его произведений следует указать на «Историю короля Оффы», «Жизнь аббатов» и «Историю ангелов», в Британском музее. Особенной похвалы заслуживает нарисованное пером и слегка пройденное кистью и красками изображение Богородицы в последней из только что упомянутых нами рукописей; в нем стиль, о котором идет речь, является в полном блеске. Но манускрипты этого рода характеризуют только одно из направлений, наряду с которым также и в Англии постепенно одерживала победу живопись густо кроющими красками на золотом фоне.

IV. ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ И СОСЕДНИХ СТРАН

1. Искусство Вестфалии и Саксонии

Введение. Архитектура

Немецкое искусство зрелого средневековья рисуется на богатом красками фоне сильной политической и религиозной борьбы. Эпоха 1050—1250 гг. началась при Генрихе III, по своему усмотрению назначавшем и сменявшем пап, наивысшим подъемом могущества Германской империи, которая, однако, вскоре за тем должна была идти в Каноссу: на эту эпоху приходится все славное, обильное крупными историческими фигурами, окутанное легендой царствование дома Гогенштауфенов — дома, который медленно, но неудержимо истекал кровью в непрерывных походах принадлежавших к нему императоров на далекий Восток, на прекрасный Юг и внутри империи. Эта эпоха, все еще окруженная блестящим ореолом, окончилась со смертью великого, страстно любившего искусство императора Фридриха II, чтобы вскоре смениться «временами безначалия, временами ужаса» (Шиллер).

На этом фоне, окрашенном в цвета крови и железа, но оживленном серебряными цветами и золотыми нитями, в спокойной величии выступает немецкое искусство зрелого средневековья. На выработку этого искусства влияли многие условия; тем не менее интернациональный

отпечаток, лежащий на этом искусстве, не оставляет никакого сомнения относительно вложенной в него национальной творческой силы.

В оттоновское время немецкая образованность, хотя и в латинском одеянии, еще твердо стояла на собственных ногах; но со второй половины XI столетия она во многих своих областях подпала под влияние соседей, французской культуры. Брак Генриха III с Агнесой Пуату много способствовал проникновению в Германию французской цивилизации. Затем клюнийцы и позже цистерцианцы подчинили себе религиозную жизнь Германии; даже роскошная немецкая поэзия развивалась под влиянием современной ей французской поэзии. «В долинах Прованса родились песни миннезингеров», — говорил Уланд. Однако в немецкой поэзии того времени при ближайшем ее изучении видна самобытная германская художественная мощь. Такие немецкие создания, как «Песнь о Нибелунгах» и «Гудрун», или такие чисто немецкие песни, как песни Вальтера фон дер Фогельвейде, не говорим уже о других, свидетельствуют о том, что немецкое средневековое искусство, как ни охотно шло оно в выучку к романцам, было очень далеко от того, чтобы скрывать черты своего национального облика. Романское искусство Германии всеми фибрами своего сердца искусство немецкое.

С достаточной ясностью это выказывается не только в поэзии, но и в германской архитектуре. Великие традиции оттоновского времени, в котором, как мы видели, складывалось романское искусство Германии, продолжали действовать еще на протяжении почти целого столетия. Сохранившиеся в этой стране романские церкви, возникшие в своем нынешнем виде в рассматриваемую эпоху, обладают всеми теми признаками в их наивысшем и наиболее последовательном развитии, которые мы привыкли называть романскими. Несмотря на то что некоторые главные их черты были выработаны много раньше, на отдаленнейшем христианском Востоке, а некоторые архитектурные детали заимствованы с соплеменного ломбардского юга, эти постройки по своему совершенно особенному характеру немецкие от фундамента до шпиля башни. Только в течение XII столетия, когда во Франции (см. рис. 167) готический стиль постепенно развивался органически, романское зодчество Германии стало воспринимать в отдельности те новые формы, которые — каковы крестовый свод с нервюрами, стрельчатая арка и система контрфорсов — во Франции быстро срослись в одно новое целое. Готика вошла в употребление в Германии лишь в начале последующего периода, то есть около середины XIII столетия. Таким образом, между романским и готическим стилями в Германии

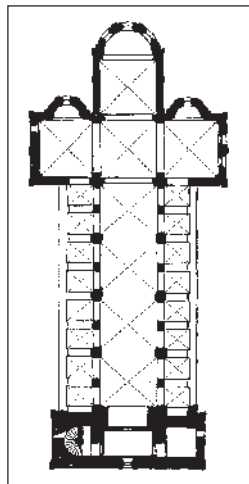
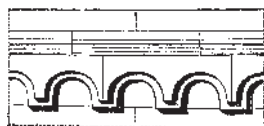


Рис. 183.
План
Брауншвейг-
ского собора.
По Гёзе

Рис. 184.
Романский
аркатурный
фриз.
С рисунка



существовал действительно переходный стиль. То обстоятельство, что этот стиль, как справедливо заметил Дегио, во Франции был более оригинален и активен, а в Германии подражателен и пассивен, объясняется самой сущностью его эволюции в этих двух странах. Но немецкий переходный стиль применял чужие архитектурные формы так умело и с таким вкусом, что создал произведения, полные чарующей художественной прелести.

Циркульно-арочный романский стиль Германии — самый последовательный из всех местных романских стилей; он всего полнее преодолел античные обычаи и с наибольшей ясностью спаял древнехристианскую традицию с северно-средневековым чувством стиля в одно новое, органическое целое. Прежде всего этот стиль уверенно овладел связной, составленной из квадратов системой плана, которую применял к делу особенно часто. В немецких церквях связной системы основной частью плана служит квадрат средокрестия; ему соответствует квадрат хора, к которому примыкает полукруглая абсида; затем, с обеих его сторон лежат два квадрата транспта, и, наконец, к нему прилегают квадраты, образующие средний неф продольного корпуса (рис. 183). Так как боковые нефы имеют вдвое меньшую ширину, чем средний неф, то стороны их квадратов вдвое короче сторон квадратов среднего нефа. Эта связная система, при которой на углах больших средних квадратов часто помещались толстые четырехугольные столбы, а на углах меньших квадратов боковых нефов более легкие колонны, поддерживавшие поперечные подпружные арки (чередование подпор), в Германии довольно часто находила себе применение уже в плоскокрытых базиликах; но связной, в полном смысле этого термина, она является только при покрытии отдельных квадратов крестовыми сводами, поднимающимися над чисто полуциркульными арками и поэтому предполагающими одинаковую высоту устоев свода, одинаковую высоту шалыг¹ и одинаковое арочное отверстие (см. рис. 150). Двойные хоры и двойные транспты и в эту эпоху продолжают в Германии встречаться нередко. Кроме куполообразной, но снабженной деревянными стропилами башни над средокрестием, часто воздвигаются восточные и западные башни, заключающие в себе лестницы, то имеющие самый

¹ Шалыга — высшая точка арки или свода.

скромный размер, то вырастающие в красивые, высокие колокольни, покрытые пирамидальными или двускатными крышами.

Большинство *орнаментальных форм* немецко-романского стиля мы уже встречали в ломбардском искусстве, многие из этих форм — в равеннском, а некоторые — даже в древнесирийском искусстве. Расчленение *наружных стен* в вертикальном направлении производилось посредством выступающих из стеной поверхности лопаток, изредка превращавшихся в контрфорсы, и фальшивых арок, охватывающих группы окон и продолжающихся затем на простенках, в горизонтальном же направлении — посредством аркатурных фриз (рис. 184) и тянувшихся под карнизами маленьких циркульно-арочных галерей, покоящихся на колонках. Обрамления и выступы *входных дверей* еще в продолжение всего XI столетия отличаются простотой. Только в XII столетии постепенно распространяются в Германии, проникая из Бургундии, более роскошные формы порталов, с идущими наискось и образующими прямоугольные уступы боковыми стенками, украшенными колоннами, полукруглыми валиками и, наконец, фигурами, и с отделкой внутренних поверхностей арок архивольтами.

В интерьере достойны внимания преимущественно формы колонн и сильно вытянутых, приставленных к столбам и стенам полуколонн, служащих опорами для подпружных арок. Стержни немецко-романских колонн, в большинстве случаев вырубленных из *одного* камня, обычно суживаются кверху, подобно античным колоннам, но только в переходную эпоху украшаются в середине кольцами. Их подножием служит древняя аттическая база, состоящая из двух валов и выкружки между ними (рис. 185). Эта база, вначале чересчур высокая и крутая, в период расцвета романского стиля получает вновь почти классические пропорции и затем, сделавшись упругой и гибкой, варьируется очень прихотливым образом. Пространство между четырехугольным плинтом и нижним валом базы заполняется скульптурным украшением, принимающим иногда форму животного или головы животного, а позже преимущественно форму красиво изогнутого листа — так называемого грифа или углового листа (рис. 186). Что касается капителей, то подражающая коринфской капитель с мотивом аканфа, свойственная каролингскому времени, становится все более и более редкой. Около 1050 г., то есть именно в то время, с которого мы начинаем наш обзор немецко-романского искусства, «в Германии, — как выражался Дегио, — повсеместно угасают античные воспоминания». Отдельные исключения только под-

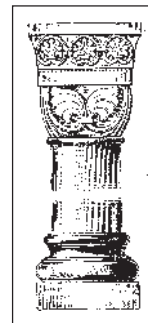


Рис. 185.
Немецко-романская колонна.
С рисунка

Рис. 186.
Немецко-романская база колонны, снабженная угловыми листками.
По Любке

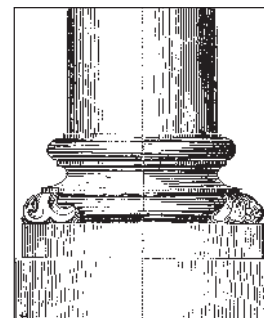




Рис. 187.
Немецко-романская
кубическая
скошенная
капитель.
С рисунка

тверждают эту истину. Средневековая листовидная чашевидная капитель, из разновидностей которой особенной любовью пользовалась орнаментированная мотивами листовидных почек, принадлежит в Германии к числу заимствованных форм, взятых переходным стилем из Франции. В разгар романской эпохи в немецкой архитектуре господствует кубовидная капитель. Хотя возможно, что эта капитель появилась в Ломбардии раньше, чем в Германии, где тем не менее мы встретили ее уже в построенной Бернвардом церкви св. Михаила в Хильдесхайме (см. рис. 94), однако ни в какой другой стране она не получила столь широкого распространения, как в Германии. Кубообразная в верхней и полусферическая в нижней своей половине, она отлично приспособлена к тому, чтобы служить посредствующим звеном между четырехугольной абакой и круглым стержнем колонны (рис. 187). Будучи доступна для различных изменений в деталях, кубовидная капитель представляет поверхности, пригодные для пластической и живописной орнаментации; эти поверхности украшаются то элементами древней геометрической орнаментики, то человеческими и животными фигурами, то стилизованными растительными мотивами, почерпнутыми все еще из сокровищницы античных форм.

Наконец, в Германии легко проследить, какую роль играла в романской архитектуре *полихромия*. То, что потолки и внутренние стеновые поверхности обычно с самого начала предполагались окрашенными, достаточно убедительно доказывают сохранившиеся в Германии романские росписи стен и потолков. Колонны с их базами и капителями, скульптуры, украшавшие интерьеры церквей, подпружные арки и их подпоры также блистали красками, о чем с очевидностью свидетельствуют сохранившиеся следы этих последних; но там, где употреблялись в дело цветные горные породы, как, например, в хильдесхаймской церкви св. Михаила (Михаэльскирхе), напоминающей в этом отношении флорентийскую церковь Сан-Миньято и Пизанский собор, — надо видеть исключения из общего правила; таких исключений, можно думать, было больше, чем полагали. Снаружи раскрашивались только порталы и скульптуры. В романское время еще не совершился переход от полихромной архитектуры (и пластики) к одноцветной, но он мог уже быть кое-где подготовлен.

Свой обзор произведений романского зодчества в Германии, непосредственно примыкающего к зодчеству оттоновского времени, мы начинаем с *древнесаксонских стран*, включая сюда, с одной стороны, Вестфалию, с другой — Тюрингию и Саксонию.

Плоскокрытые базилики с двумя хорами именно в этих местностях сохранились в образцовых сооружениях. В качестве примера отметим церковь св. Михаила в Хильдесхайме. Постройка Бернварда сгорела в 1034 г., а нынешняя церковь освящена в 1186 г. План этой церкви с трансептами остался прежний; вероятно, не подверглась существенному изменению и ее архитектура. Подпоры продольного корпуса чередуются таким образом (рис. 188), что за каждым столбом следуют две колонны с аттическими базами, которые снабжены угловыми листками, и с богато украшенными лиственной кубовидными

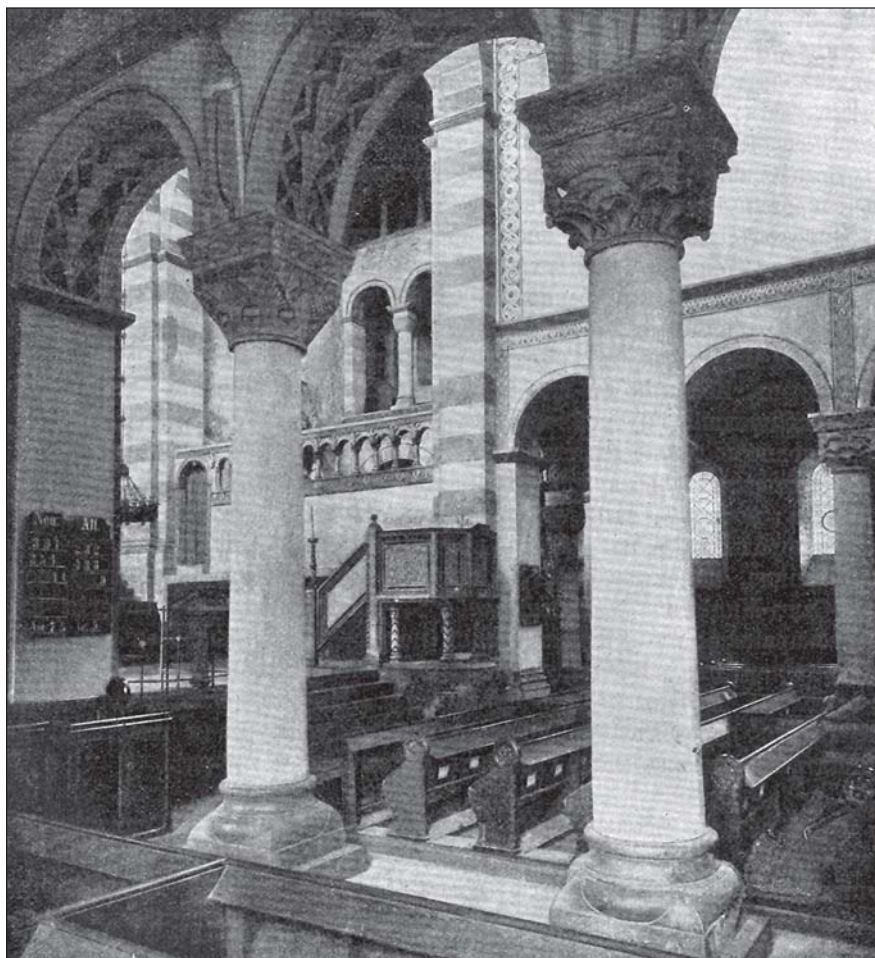


Рис. 188.
Интерьер
церкви
св. Михаила
в Хильдесхай-
ме. С фото-
графии
Нёринга

капителями. В трансептах устроены просторные, очень живописные эмпоры. Сильно вытянутый западный хор имеет снаружи не принадлежащий собственно самой церкви круговой обход, напоминающий собой план церкви Санкт-Галленского аббатства (см. рис. 89). Восточный хор, торжественно-мрачный и также очень длинный, начат постройкой в XII столетии; на продолжении малых нефов он снабжен боковыми абсидами. Все здание, увенчанное шестью башнями, отличается роскошью своей внутренней отделки и благородством пропорций. Облицовка многих стенных поверхностей как внутри, так и снаружи рядами красного и белого камня придает этой церкви эффектную колоритность, которая не всегда достигается посредством раскраски.

Бернвардовская церковь св. Михаила оказала широко распространенное влияние на храмостроительство в старосаксонских землях. Такой же двойной хор и то же *чередование подпор* мы находим в Хильдесхаймском соборе (1122—1190) и в церкви св. Годегарда (1133—1172), также в Хильдесхайме. Но двойной трансепт и большое число башен церкви св. Михаила не нашли подражания себе в Саксонии; здесь обычно только западный фасад снабжен одной или двумя башнями. Впрочем, красивая церковь св. Годегарда — единственная из романских церквей Германии, имеющая французское устройство хора, с полукруглым обходом на колоннах и пятью абсидами; мы знаем, что строитель этой церкви епископ Бернвард совершил путешествие во Францию. Крестообразную, плоскокрытую базилику, в системе опор которой между каждыми двумя столбами помещено по две колонны, представляет собой церковь Кведлинбургского замка (1070—1129); крутые базы ее колонн еще лишены грифов, а кубовидные капители чередуются с воронкообразными, украшенными причудливыми изображениями.

Правильное чередование столбов и колонн усвоено в Саксонии многими, по большей части небольшими церквами. Первым примером такого рода церквей была церковь в Гернроде (см. рис. 93 и 95); за ней последовала церковь в Геклингене (около 1117—1170 гг.). Здесь базы колонн уже снабжены грифами, здание украшено аркатурными фризами и лопатками и имеются три восточные абсиды: одна абсида хора и по абсиде на крыльях трансепта. Базилики только с *одними колоннами* редки в Саксонии. Если где-либо в ней они и встречаются, то это указывает на связь их строителей со Швабией, в которой такие церкви преобладали. Из зданий этого типа надо указать на роскошный Гамерслебенский собор с его восточными башнями, тремя абсидами на концах трех нефов одинаковой длины и колоннами, обильно

украшенными скульптурой. К числу великолепнейших романских церковных построек Германии, вероятно, принадлежала пришедшая в развалины, но все еще прелестная бенедиктинская церковь в Паулинцелле (1105—1119) — плоскокрытая колонная базилика, из пяти восточных абсид которой две находятся на ветвях трансепта, тогда как ее западное окончание составлял добавленный впоследствии (1163—1195) роскошный притвор, уставленный столбами. В старой Саксонии встречаются также и базилики исключительно *со столбами*. Эти церкви дают возможность проследить, как изменялась в романском стиле форма столба. Простые четырехгранные столбы мы находим, например, в Бременском соборе (около 1050 г.), в церкви Богородицы в Гальберштадте (1135—1146) и в красивой (заложеной также в 1135 г.) церкви Кенигслуттера, хор и трансепт которой, с их циркульно-арочными, лишенными нервюр, крестовыми сводами, представляют уже переход к устройству сводчатых базилик. Более развитую и изящную форму столбов со скошенными углами (как в Гернроде; рис. 189, б) или с угловыми колоннами (как в Геклингене; см. рис. 189, а) мы находим в славящейся своими скульптурами церкви Вексельбургского замка (1174—1184), имевшей первоначально плоский деревянный потолок, и в цистерцианской церкви в Бюргелине, близ Йены (1133—1199), остатки которой — одна из самых живописных руин в Германии.

Базилики со столбами преобладали в Вестфалии, где только в некоторых небольших церквях пары стройных колонн чередуются со столбами. Это пристрастие вестфальского церковного зодчества к столбовой базилике имеет связь с опытами *сводчатого покрытия*, сделанными в Вестфалии раньше, чем в восточных частях старой Саксонии. Типичная особенность внутренней архитектуры вестфальских романских церквей — их зальная форма (три нефа одинаковой высоты), сделавшаяся в них обычной уже со времени постройки вышеупомянутой небольшой капеллы св. Варфоломея в Падерборне. Для этих церквей характерны суровые, увенчанные одной башней западные фасады. Падерборнский собор представляет собой крестообразную церковь зальной системы, с прямо срезанным хором и массивной четырехгранной башней; Минденский собор — такая же крестообразная церковь зальной системы, с готическим хором и романской западной башней. Собор св. Патрокла в Зёсте первоначально был базиликой со столбами; его западный фасад с красивой башней и сводчатой галереей ровень с землей напоминает скорее ратушу, чем церковь.

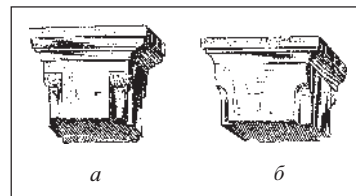


Рис. 189.
Капители столбов: а — в церкви Геклингена; б — в церкви Гернроде.
С рисунка

Наконец, из *сводчатых базилик* связного плана со столбами самая замечательная в Саксонии — Брауншвейгский собор (1173—1194), который, несмотря на некоторые позднейшие готические добавления, в том виде, как он был освящен в 1227 г., представляет романский стиль во всей его чистоте. Все части этого собора строго соразмерны и составляют одно гармоничное целое. Над нерасчлененным западным фасадом поднимаются две восьмигранные башни. Собор интересен своей богатой, хорошо сохранившейся росписью.

Полное покрытие церквей сводами скоро привело и в Саксонии к появлению *переходного стиля*. Саксонские постройки этого стиля — романские в плане уже потому, что продолжают принадлежать связной системе. Но хоры, стены которых впервые в Германии подпираются контрфорсами, в них часто многоугольные, и во внутренней архитектуре этих церквей встречается стрельчатая арка, тогда как порталы и окна остаются верными полуциркульной арке. Полуколонны столбов, часто охваченные в середине стержня кольцом, имеют еще аттические базы с угловыми листками, но кубовидная капитель уступает свое место чашевидной, украшенной листьями.

Как на образцовое сооружение этого рода надо указать прежде всего на четырехбашенный Наумбургский собор, двойной хор которого был реставрирован в готическое время. Французское влияние здесь не подлежит сомнению. В средней части здания, освященной в 1242 г., стрельчато-арочные крестовые своды еще лишены нервюр (рис. 190), главные столбы расчленены четырьмя полуколоннами и четырьмя угловыми колоннами, а капители украшены изящно вырезанными листьями. Главными саксонскими постройками этого стиля являются также церковь Богоматери в Арнштадте, в которой столбы соединены с выступающими из них полуколоннами и угловыми колоннами посредством колец, и собор в Гальберштадте, в частях которого, сооруженных между 1181 и 1220 гг., выказывается влияние Ланского собора. В восточной части Гальберштадтского собора характерен многоугольный хор с внутренним обходом, в западной части — средний фронтон, роза и стрельчатый портал на украшенном, однако, еще полуциркульно-аркатурными фризами фасаде, из которого вырастают вверх две саксонские четырехгранные башни. Огромное значение в истории введения в Германии готического стиля имеет постепенное преобразование Магдебургского собора. Старое оттоновское здание было в 1207 г. совершенно уничтожено пожаром. Около 1208 или 1209 г. была начата новая постройка, сперва романским зодчим, который дал хору французское устройство, с обходом



и венцом капелл, но все остальное в сооружении стал возводить в старом стиле. Вероятно, только около 1220 г. — в чем мы соглашаемся с Гольдшмидтом — этого зодчего сменил мастер, который из французских архитектурных образцов подражал преимущественно Ланскому собору, но еще плохо владел готическими формами. Ему принадлежал прежний западный портал, скульптуры которого мы будем рассматривать ниже. Но несколько лет спустя место этого не искусного в готике строителя занял опытный зодчий, который и окончил сооружение собора в его существенных чертах и нынешних благородных формах.

Самые красивые вестфальские здания *переходного стиля* находятся в Оснабрюке и Мюнстере. Оснабрюкский собор, сооружавшийся приблизительно с 1220 по 1250 г., — сводчатая столбовая базилика, с восьмигранной башней над средокрестием и двумя западными четырехгранными башнями, внутри уставленная толстыми, сильно расчлененными главными столбами и тонкими побочными столбами, поддерживающими стрельчатые аркады. Он производит впечатление величавой,

Рис. 190.
Ингерьер
Наумбургского
собора.
С фотографии
Кёнига

суровой силы. Снаружи этот собор украшен романскими аркатурными фризами, а верхний ярус его среднего нефа между циркульно-арочными окнами разделан весь фальшивыми аркадами, опирающимися на изящные колонки. Подобный мотив повторяется на наружных стенах грандиозного, имеющего два хора и два трансепта Мюнстерского собора, в котором связная система столбовой романской базилики сообщает благогородство и простор. Средний неф продольного корпуса этого храма разделен лишь на два обширных компартимента. Кроме широких стрельчатых арок в аркадах везде царит циркулярная арка. Восточный хор — многоугольный. По бокам прямо срезанного западного хора стоят две башни. Этот собор — самое замечательное здание в Вестфалии и одно из самых оригинальных во всей Германии.

В развитии переходного стиля также и в Германии, особенно в саксонских землях, немаловажное участие принимали цистерциане. Они ввели прямое окончание хора, простое сводчатое покрытие, при котором стала рано употребляться стрельчатая арка, и стенные кронштейны как подставки для служебных колонн; они упразднили башни, совершенно убранные из цистерцианской церковной архитектуры с 1157 г. Древнейшей цистерцианской постройкой в Германии была церковь в Альтенкампе, близ Кёльна, воздвигнутая в 1122 г. и снабженная восточными башнями, на которые в то время еще не было наложено запрещения. Но вскоре за тем появляются в древнесаксонских местах довольно характерные цистерцианские церкви. Образцами зданий этого рода могут служить монастырские церкви в Мариентале, близ Гельмштадта, в Мариенфельде и Локкуме, в Вестфалии. Но самая интересная цистерцианская церковь древней Саксонии находится в Риддагсгаузене, близ Брауншвейга. В ней особенно оригинален прямо срезанный хор, окруженный более низким, сравнительно с ним, обходом с венцом еще более низких четырехугольных капелл. Нельзя, однако, сказать, чтобы этот переход старофранцузского кругового обхода, с его капеллами, расположенными по радиусам, в четырехугольную форму производил особенно приятное впечатление на зрителя.

В Саксонии, так же как в других немецких странах, нет недостатка и в памятниках *гражданской архитектуры*, относящихся к рассматриваемому времени, особенно в *жилых постройках*. О них писали Эссенвейн, Альвин Шульц, Пипер и Симон. Формы, выработанные церковным зодчеством, были перенесены принцами, рыцарями и горожанами в архитектуру их дворцов, замков, ратуш и частных домов, и это развитие гражданского зодчества нередко шло

параллельно с церковным и приводило к оригинальным новообразованиям. Остатки собственно гражданских построек романской эпохи в Саксонии, где жилые дома в ту пору строились еще из дерева, встречаются редко. Можно, однако, указать на городскую аптеку в Зальфельде как на прелестное романское каменное здание этой поры. Зато древняя Саксония богата развалинами рыцарских и княжеских замков. Рассмотрение рыцарских укрепленных замков мы предоставляем исследователям-специалистам, но не можем обойти молчанием императорские дворцы и княжеские замки. Самый древний и величественный из них — императорский дворец в Госларе, начатый постройкой при Генрихе II и расширенный Генрихом III около 1046 г.; однако сохранившееся здание, возобновленное и декорированное заново в XIX столетии, возникло, быть может, только в середине XII в. Нижний этаж занят невысокими помещениями с коробовыми сводами. Верхний этаж состоит из просторных залов с плоскими потолками. На его лицевой стороне проделано семь тройных циркульно-арочных окон. Середину занимает огромное главное окно, разделенное на части в горизонтальном направлении; с обеих его сторон находится по три близко прилегающих одно к другому тройных циркульно-арочных окна. На высоте второго этажа, сбоку, пристроена терраса, на которую ведут широкие открытые лестницы. Богаче декорирован дворец Генриха Льва в Брауншвейге. Эта массивная и вместе с тем изящная постройка зальной системы, принадлежащая приблизительно 1166—1172 гг., воздвигнутая на месте старого гвельфского замка Данквардероде, много потерпела от неприятельских нашествий и была реставрирована в XIX столетии, причем восстановлены не только главный зал, но и жилые комнаты, и соединительные галереи между замком и находящимся к югу от него собором; лежащая в развалинах башня, вероятно, принадлежала двухэтажной капелле замка. Площадь Брауншвейгского замка, в середине которой стоит бронзовый лев, еще и теперь переносит нас прямо в цветущую пору немецко-романского стиля. Особенно внимания заслуживает замок Вартбург, близ Эйзенаха, живописно расположенный на значительной высоте и окруженный лесом, — резиденция тюрингских ландграфов. Он был заложен в 1067 г. Людвигом Скакуном и через столетие расширен Людвигом III. В нынешнем роскошно реставрированном замке старое перемешано с новым. Главный зал находится на третьем этаже. Богатство фантазии и чистота работы, свойственные саксонским каменщикам, выказываются вполне не только в общей архитектонике этого здания, но и во многих отдельных его формах, каковы, например, капители в виде фантастических

животных некоторых из зальных и оконных колонн, расположенных то красивыми группами, то поодиночке или попарно. Из двухэтажных замковых капелл романской эпохи самая роскошная и красивая находится во Фрейбурге-на-Унштруте. Нижний этаж ее еще романский, а верхний построен в очень грациозном переходном стиле; четыре стройные, свободно стоящие колонны, окружающие центральный столб, связаны подпружными арками с четырьмя полуколоннами, поставленными по углам. Эти подпружные арки усажены зубцами, которые мы вправе отнести к числу мотивов, заимствованных от арабской архитектуры в эпоху крестовых походов. «Ребра крестовых сводов, — говорил Лотц, — своим соединением образуют как бы свешивающийся цветок».

В романских жилых постройках старой Саксонии мы находим почти все отдельные мотивы, встречающиеся в немецком церковном и гражданском зодчестве. К полуциркулярной арке кое-где присоединяется уже трехлопастная арка в виде листа клевера; простые колонны в галереях и по сторонам окон иногда удваиваются, причем ставятся или рядом, или (как в Вартбурге) одна позади другой. Обычная кубовидная капитель в некоторых случаях уступает свое место листовидной капители, развивающейся, как новая романская форма, на основе древней коринфской капители. В орнаментике наряду с древней плетенкой продолжает встречаться стилизованный в романском духе микенский растительный завиток (см. т. 1, рис. 209), усаженный попеременно полупальметтами и листьями. Редко в саксонско-романском стиле попадает зигзаг, принадлежащий, однако, к числу тех мотивов, которые народ и каждая эпоха изобретают сами собой.

Пластика

Скульптуры, исполненные в оттоновское время в Хильдесхайме при епископе Бернварде, представляются при свете всемирной истории искусства позднеосенними, полуварварскими последователями искусства греко-римского. Появление этих скульптур на германской почве делает большую честь художественному чувству немецких иерархов того времени, но оно не повлекло за собой дальнейшего органического развития. Вслед за поздней осенью античности в истории немецкой пластики неизбежно наступила зима, длившаяся до той поры, пока не стали пробиваться на местной почве новые, весенние ростки и в то же время не повеяло весенним воздухом из Франции.

Немецкая пластика XII столетия, которая не может быть сравниваема со своей французской сестрой, еще бедна выдающимися монументальными произведениями: ее успехи начинаются только в XIII в. Зато в Германии в большем количестве, чем во Франции, сохранились от всей романской эпохи каменные и бронзовые церковные двери, высокие деревянные распятия и, наконец, мелкие металлические изделия. История средневековой немецкой пластики, изучение которой благодаря трудам Шназе, Любке, Боде, Шмарсова, Гольдшмидта, Фогта, Газака, Клемена и Б. Рилия значительно продвинулось вперед, представляет множество любопытных фактов и интересных ступеней развития.

Вторая половина XI столетия и в Верхней, и в Нижней Саксонии — далеко не лучший период деятельности скульпторов. Последним отголоском оттоновского века является перед нами барельефный портрет короля Рудольфа Швабского (ум. в 1080 г.) на бронзовой надгробной плите в Мерзебургском соборе, исполненный чисто, но жестко. Более позднее по стилю произведение — бронзовое паникадило епископа Гезило (ум. в 1079 г.) в Хильдесхаймском соборе, древнейшее и самое большое из кругообразных паникадил, общая форма которых символизирует небесный Иерусалим: его обод представляет собой зубчатую стену; зубцам придан вид башенок вроде балдахин, на которых стоят фигуры святых.

Развитие саксонской скульптуры (1100 — 1220) Гольдшмидт проследил через три стилистические фазы. *Первая фаза*, продолжающаяся приблизительно до 1190 г., характеризуется весьма очевидным упадком. Фигуры и группы фигур кажутся скованными, головы изваяны жестко, безжизненны; пластическую моделировку складок одежды и отдельных форм лица и рук заменяют одни лишь нацарапанные контуры; движения угловаты, схематичны, на экспрессию нет и намек. К этой ступени развития относятся некоторые произведения *монументальной пластики* внутри древнесаксонских церквей, каковы, например, в нартексе (который один только и сохранился) Госларского собора изваянные из стукка фигуры императора и императрицы, Богоматери и трех святых; в южном боковом нефе церкви св. Михаила в Хильдесхайме в треугольных пространствах между арками — лепные изображения девяти сильно вытянутых женских фигур, олицетворяющих собой, как явствует из надписей на «бандеролях», заповеди блаженства; на балюстраде западных эмпор монастырской церкви в Грёнингене, близ Гальберштадта, — Христос на радуге (рис. 191) и двенадцать апостолов,



Рис. 191.
Христос на
балюстраде
западных
эмпор
монастырской
церкви
в Грёнингене,
близ Гальбер-
штадта.
По Гольд-
шмидту

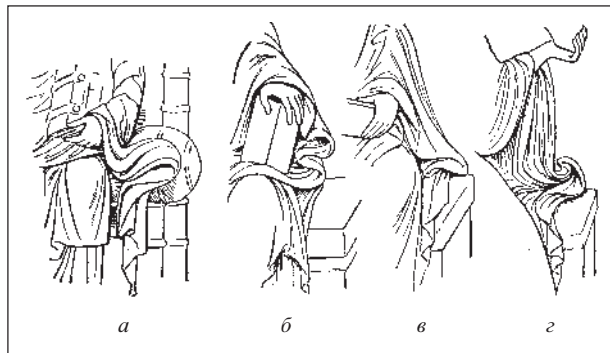


Рис. 192.
Мотивы
драпировки:
а — одного из
византийских
костяных
рельефов;
б–г — фигур
на загородках
хора в церкви
Богоматери
в Гальбер-
штадте.
По Гольд-
шмидту

фигуры которых задуманы уже более пластично, но исполнены все еще очень сухо. Из *надгробных изваяний* сюда относятся три древнейших памятника аббатисам в Кведлинбургской церкви; к этим памятникам близок по манере исполнения несколько более зрелый по композиции бронзовый надгробный памятник архиепископа Виттенского Фридриха (ум. в 1115 г.) в Магдебургском

соборе, считавшийся прежде памятником жившему столетием позже епископу Гизельскому с таким же именем. Из прочих саксонских *литых бронзовых изделий* к той же ступени развития относятся отлитые между 1152 и 1156 гг. в магдебургской литейной бронзовые доски, которыми обложены так называемые Корсунские врата Софийского собора в Новгороде. Более удачны, чем их богатые фигурами изображения библейских и мифологических сцен, отдельные фигуры святых, из которых одна, фигура епископа, очень близко напоминает вышеупомянутую фигуру епископа Виттенского Фридриха на его памятнике в Магдебурге. Несколько спокойнее и яснее композиция восемнадцати бронзовых рельефов с сюжетами из жития св. Адальберта на дверях Гнезенского собора. Лучшая из саксонских литых бронзовых круглых скульптур — бронзовый лев с раскрытой пастью, поставленный Генрихом Львом в 1166 г. на площади Брауншвейгского замка как знак владычества этого государя. Формы этого льва — тяжелые и жесткие; грива состоит из чешуйчатых прядей, напоминающих собой зачатки искусства на далеком Востоке; тем не менее на фоне старинных построек, которыми окружено это изваяние, оно производит внушительное впечатление.

Приблизительно с 1190 г. в немецкой скульптуре проявляются новые течения. В ней становится заметным стремление к правде и свободе, к большей жизненности и пластической округленности. Лица становятся характернее и выразительнее, фигуры более округленными, благородными и подвижными; глубже врезанные складки одежд располагаются более смело, делают волнистыми и оживленными. Что эти отдельные черты большей свободы наблюдаются в мелких произведениях византийской пластики, восходящих, в свою очередь, к античным образцам, доказал Гольдшмидт через

сличение мотивов драпировки в византийских костяных рельефах с аналогичными мотивами на загородках хора в церкви Богоматери в Гальберштадте (рис. 192). Но это сличение доказывает также, что саксонская пластика во *второй* романской *фазе* своего развития (1190 — 1210) стремилась посредством большей рельефности и большей подвижности выразить собственное художественное чувство, а заимствуя византийские мотивы — подвергала их самостоятельной переработке.

Главное произведение саксонской *монументальной* каменной *пластики* этого направления — только что упомянутые нами скульптуры на загородках хора церкви Богоматери в Гальберштадте, отчасти сохранившие свою первоначальную раскраску. На одной стороне изваян Христос во славе, среди шести апостолов; на другой стороне — Богоматерь, с волосами, заплетенными в длинные косы, окруженная остальными шестью апостолами. В Хильдесхайме к этим скульптурам близки по стилю огромные, частью еще сохранившие свою окраску рельефы штукатурных хоровых загоронок в церкви св. Михаила: фигуры Спасителя, Богоматери и апостолов на наружных сторонах и более изящные фигуры ангелов на внутренних сторонах. Не меньшей монументальностью отличается погрудное изображение Спасителя между епископами Годегардом и Епифанием в тимпане северного портала церкви св. Годегарда. При исполнении всех этих произведений саксонская пластика свободно пользовалась византийскими типами и мотивами драпировок. Ко второй ступени развития романско-саксонского стиля принадлежат также некоторые любопытные надгробные изваяния: один из кведлинбургских памятников аббатисам, а именно — аббатисе Агнесе (ум. в 1205 г.); в склепе Хильдесхаймского собора — памятник епископу Аделогу (рис. 193), старательно изваянная голова которого дышит уже индивидуальной жизнью; в Магдебургском соборе — более позднее бронзовое изваяние епископа, которого до сей поры ошибочно принимали за Фридриха, епископа Виттенского.

К числу особенно выдающихся литых бронзовых изделий саксонской *художественной промышленности* относятся церковные подсвечники, ножи которых обычно украшены фигурами людей и животных. Между ними достойна внимания фигура иудея, держащего в своих руках два светильника,

Рис. 193.
Надгробный камень на могиле епископа Аделога в склепе Хильдесхаймского собора. По Гольдшмидту





Рис. 194.
Бронзовая
фигура иудея.
Подсвечник
в Эрфуртском
соборе.
С фотографии
Биссин-
гера

в Эрфуртском соборе (рис. 194). Довольно часто встречаются также медные купели; из них особенно славится купель Хильдесхаймского собора, богато украшенная рельефами; ножками для нее служат фигуры четырех райских рек.

В *третьей фазе* развития романского скульптурного стиля в Саксонии (1210 — 1230) мы должны различать национальное направление и направление, проникнутое французским влиянием. *Национальное направление*, которое мы рассмотрим сначала, характеризуется самостоятельным развитием предшествующей фазы в сторону все большей индивидуализации черт лица, а также в сторону все более подвижной укладки драпировок, достигаемой сходящимися под углом складками и смятыми краями одежды, в остальных частях нередко уложенной еще спокойно.

Из *скульптур*, украшающих собой произведения архитектуры, сюда относятся удивительно гармонирующие

с архитектурой крылатые ангелы в пазухах аркад в Геклингенской церкви и фигуры кафедры Новой церкви в Госларе. Но лучшие стороны этого стиля проявляются в ряде величественных *надгробных изваяний*. К числу наиболее выдающихся средневековых немецких художественных произведений этого рода принадлежат надгробный памятник Генриху Льву и его супруге Матильде в Брауншвейгском соборе (рис. 195) и памятник марграфу Оттону и его жене в церкви Вексельбургского замка. Фигуры изображены спокойно лежащими, друг подле друга; их головы покоятся на подушках, под их ногами — подставки, как будто они стоят, а не лежат; как в том, так и в другом памятнике супруг держит в правой руке модель построенной им церкви, а у супруги надета на голове, поверх покрывала, диадема. В вексельбургском памятнике больше индивидуальных, портретных черт, но брауншвейгский, более

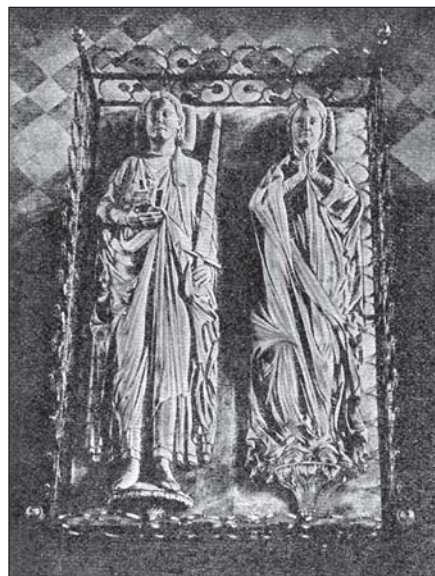
поздний памятник (исполнен около 1227 г.), благороднее и изящнее по формам. Наконец, как на третье произведение подобного рода следует указать на памятник Випрехту Гройчу в церкви Пегау.

Из *металлических изделий* этого стиля достойна быть упомянутой серебряная золоченая мощехранительница в ризнице церкви Кведлинбургского замка. На ее крышке изображено Распятие, а на боковых стенках — апостолы, сидящие на тронах перед романскими аркадами.

Наряду с этим стилем первой трети XIII столетия, национальным, несмотря на то что ему присущи некоторые византийские черты, приблизительно с 1220 г. появляется *другое направление*, находящееся под влиянием французского искусства и распространяющееся из Магдебурга. Проводником этого направления был упомянутый нами выше второй строитель Магдебургского собора — «неискусный готический мастер», западный портал которого, обильно украшенный скульптурами, был впоследствии сломан. Отдельными его скульптурами воспользовались потом для убранства хора. К их числу принадлежат суровые фигуры шести святых, некогда стоявшие в боковых уступах портала, а теперь прислоненные к колоннам хорового обхода, а также фигуры ангелов, помещавшиеся на архивольтах и потому не отделанные с задней стороны, и десять статуй мудрых и неразумных дев, украшавшие собой в два вертикальных ряда косяки дверей. Гольдшмидт доказал, что образцом для первоначального размещения этих скульптур служил главный западный портал собора Парижской Богоматери (см. рис. 170), тогда как отдельные фигуры отчасти подражают фигурам южного портала Шартрского собора (см. рис. 173). Но при этом немецкий мастер самостоятельно обработал «французский» стиль и в своих фигурах сумел достигнуть более спокойного расположения складок, большей жизненности и глубины выражения.

Путь к созданию зрелых скульптур церкви Вексельбургского замка и фрейбургских Золотых ворот был указан. С ними романская пластика Саксонии вступила в *четвертую*, и последнюю, *фазу* своего развития, продолжавшуюся до середины XIII столетия. Также и в этих скульптурах заметны следы влияния ранней французской готики, от которого в то время средневековое немецкое искусство не освободилось. Но это

Рис. 195.
Гробница
Генриха Льва и
его супруги
Матильды
в Брауншвейг-
ском соборе
(вид сверху).
По Газаку



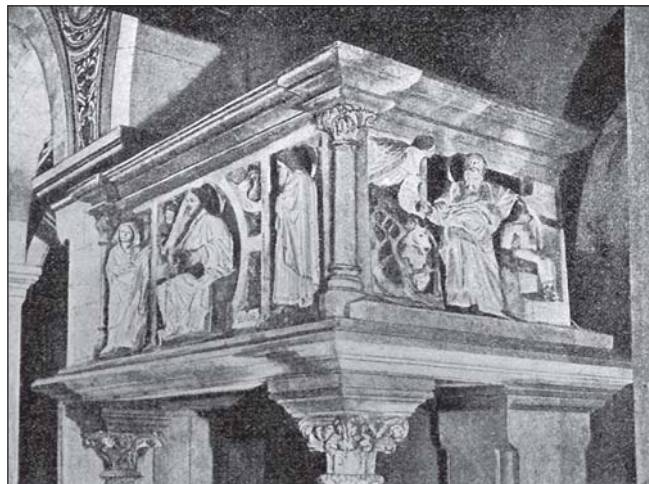


Рис. 196.
Кафедра
Вексельбург-
ской церкви.
По Газаку

бражениями с круглопластическими фигурами. На передней стороне изображен Христос, сидящий на троне и поучающий, справа от него — Богородица, слева — апостол Иоанн; на узкой восточной стороне — Жертвоприношение Авраама (рис. 196), на западной — Воздвижение Моисеем медного змея. Фигура Христа исполнена в спокойной и мягкой манере, формы Его тела и драпировка — безукоризненны. Фигуры Моисея и Авраама — монументальны и величественны. Композиция сюжетов — проста и понятна. Эти классические скульптуры, относящиеся приблизительно к 1230 г., составляют кульминационный момент всего средневекового искусства. Загородка хора была разобрана и потом вновь собрана, причем порядок скульптур был перепутан; теперь она входит в состав алтаря. К ней принадлежали большие статуи, прислоненные к столбам триумфальной арки: слева — Авраам на льве, в виде юного и прекрасного безбородого воина, справа — Мельхиседек на драконе, в виде старика-священника, с морщинистым лицом и черной бородой; обе эти фигуры отличаются изумительно правдивой передачей индивидуальной жизни и типичностью. В четырех нишах над алтарем стоят фигуры Даниила, Давида, Соломона и Наума. Сюда же относятся удивительно правильные по рисунку полуфигуры Авеля, Каина и ангелов, перенесенные из других мест на стенку алтаря. Все сооружение увенчано монументальной, вырезанной из дуба, группой Распятия, к которой мы еще вернемся.

Вероятно, лишь немногим позже вексельбургских скульптур исполнены Золотые ворота Фрейбургского собора (рис. 197). После

влияние шло не непосредственно из Франции, а через искусство Магдебурга, подвергаясь переработке. Своим общим характером упомянутые скульптуры представляют расцвет национального средневекового искусства Германии.

В прелестной Вексельбургской церкви особенного внимания заслуживают раскрашенные каменные скульптуры кафедры и алтарной загородки, изданные Штехе. Четырехсторонняя кафедра украшена с трех сторон рельефными изо-



Рис. 197.
Золотые ворота
во Фрейбурге.
С фотографии

сломанного магдебургского портала это самый древний немецкий портал, имеющий такое же расчленение боковых стенок и архивольтов, какое мы видели во французских церквах, даже с такими же «падающими» многочисленными мелкими фигурами на архивольтах. Однако Золотые ворота — портал еще циркульно-арочный, подобно portalу церкви Сивре. Статуи на каждой боковой стороне портала отделены одна от другой позднероманскими колоннами и стоят на капителях промежуточных коротких колонн. Характерны частью существующие в природе, частью фантастические животные, а также звериные и человеческие маски, помещенные под ногами и над головой фигур. Эти последние изображают предвозвестников Христа, заканчивая Иоанном Предтечей, изваяние которого стоит слева, у самой входной двери; за ним следуют Соломон, царица Савская и, наконец, юноша Давид — ближайшая к зрителям фигура, изящная и подвижная. Фигуры с правой стороны от двери объясняются различно. В середине тимпана изображена Богоматерь, сидящая на престоле, как Царица Небесная, с Младенцем на лоне. Подле нее стоит ангел Благовещения, а справа подходят к ней три волхва. Поле тимпана заполнено очень правильно, фигуры сами по себе — зрелого, округлого стиля, но их движения еще не свободны. В четырех архивольтах помещены отдельные декоративные фигуры летящих ангелов — единственные изображения, для которых «падающее» положение не является неестественным, — а также сложные композиции: небесное коронование Богородицы и Страшный Суд, причем воскресение мертвых, обычно занимающее в этой последней композиции целое поле, разбито на отдельные очень подвижные фигуры. В скульптурном убранстве Золотых ворот передано, так сказать, сжатым, лапидарным языком все содержание христианской догматики, пророчества и исполнение божеских обетов, искупление и суд человечества. То, что во французских соборах распределено по нескольким отдельным порталам, здесь разбито на составные части и помещено в одном портале, поэтому не следует удивляться тому, что композиции не развиты ясно и органически. Зато отдельные фигуры боковых стенок портала очень красивы. Для деталей их выполнения нельзя указать французских образцов. Типы их голов — чисто немецкие; но в большинстве этих изваяний еще видны некоторая немецкая жесткость и несмелость — недостатки, которые уже одни указывают на их принадлежность романскому искусству, тогда как близко подходящие к ним более поздние фигуры Бамбергского, Намбургского, Магдебургского и Мейсенского соборов характеризи-

ются более свободным направлением, свойственным последующей эпохе. Скульптуры Золотых ворот, говоря словами Гольдшмидта, свидетельствуют о спокойном развитии искусства, выросшего на почве Средней Саксонии, которое затем было пересажено в Верхнюю Саксонию и, обогатившись благодаря французскому влиянию, наконец, породило наилучшие произведения немецкого средневековья.

Названным скульптурам родственны по духу большие *деревянные* раскрашенные *распятия* с побочными фигурами — произведения, которые во многих саксонских церквях, будучи помещены над алтарем, тотчас привлекают к себе взоры входящего. Самым древним из них можно считать упомянутое нами распятие Брауншвейгского собора. Но и на распятии XII столетия, помещенном над леттнером в Гальберштадтском соборе, ноги Спасителя, который имеет очень благородные формы, пригвождены к кресту каждая отдельно. На несколько более позднем, хотя и более жестком по исполнению распятии церкви Богоматери в Гальберштадте ноги Распятого уже сложены крест-накрест и пробиты одним гвоздем. Этот мотив изображения становится, начиная с XIII столетия, единственно употребительным. На Распятии Фрейбургского собора, находящемся теперь в Дрезденском музее древностей, Христос висит на кресте совершенно прямо; голова Его еще не поникла (рис. 198); у ног Его стоят в неподвижно застывших позах Богоматерь и апостол Иоанн; волосы последнего, завитые в тугие кольца, еще производят впечатление архаичности. Самое зрелое и свободное из всех немецких средневековых Распятий находится в вексельбургской

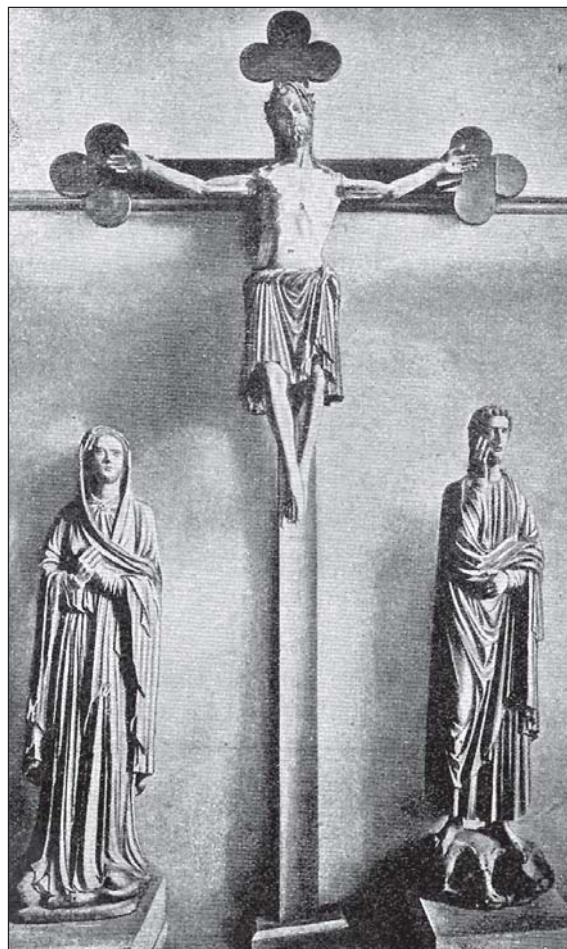


Рис. 198.
Резное
деревянное
Распятие
в Дрезденском
музее
древностей.
По Ванкелю

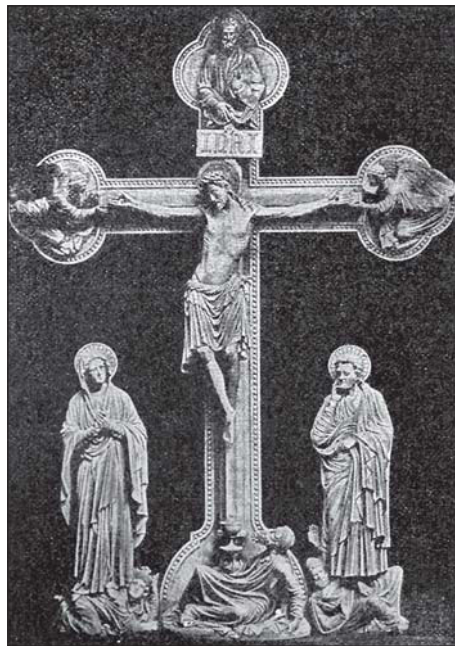


Рис. 199.
Резное
деревянное
Распятие
в Вексельбург-
ской церкви.
По Штехе

церкви (рис. 199); оно изготовлено вскоре после 1230 г. Христос и здесь представлен еще с открытыми глазами, но Его голова уже склонилась к правому плечу. Великолепно моделированное, сухошавое, но мускулистое тело Спасителя изнемогает в предсмертных судорогах. Богоматерь и апостол Иоанн изображены также со всеми признаками внешнего и внутреннего движения. Адам с чашей, лежащий у подножия креста, фигура (олицетворяющая язычество), на которой стоит Пресвятая Дева, и иудей, попираемый ногами Иоанна, — со своей стороны, вносят жизнь и движение в эту группу, принадлежащую к наиболее сильным и оригинальным произведениям немецкого искусства.

Несколько иначе развивалась пластика под руками нижнесаксонских, вестфальских мастеров. По другую сторону Везера к восточносаксонскому влиянию примешивалось влияние рейнского искусства. Единственное в

своем роде произведение — огромный каменный рельеф в Эстерштейне, недалеко от Детмольда, изданный Девицем. Изваянный при входе в капеллу, вырубленную в скале (1115), он приводит на память каменные скульптуры первобытных и полукультурных народов. В нижнем поле этого рельефа изображены Адам и Ева, обвитые змием греха. Верхнее квадратное поле занимает композиция Снятия с креста: Богоматерь придерживает обеими руками голову своего Сына; солнце и луна смотрят на происходящее сверху, проливая слезы; на небе Бог Отец, видимый по груди, держит в руках хоругвь воскресения и душу Спасителя, представленную в виде младенца. Мотивы отчасти заимствованы из византийских костяных рельефов, но в том виде, какой в конце концов получило это произведение, оно глубоко проникнуто германским чувством. Грубоватых рельефных изображений XII столетия сохранилось в Вестфалии довольно много как на фасадах церквей, так и внутри. К их числу принадлежит, например, купель 1129 г., в церкви Фрекенгорста; ее цоколь обвит фризом с изображением львов, а сама она украшена исполненными отчетливо, но сухо рельефами библейского содержания, размещенными в шести полях, которые имеют форму арок.

Более зрелые произведения появляются только в XIII столетии, например древнейшие из скульптур в притворе Мюнстерского собора, на родство которых с фигурами в хоре Магдебургского собора указано еще Шмарсовым. Экспрессивная фигура Христа во славе, на среднем столбе, исполнена почти с таким же мастерством, как и изображение Христа на вексельбургской кафедре; но девять апостолов на задней стене, изваянные около 1250 г., несмотря на свои балдахины в виде рейнских церковных хоров, имеют в жестких формах тела и крупных чертах лица столько немецкого, более того — столько нижнесаксонского, что лучше всего характеризуют немецкое искусство занимающей нас эпохи. Немногим мягче скульптуры циркульно-арочного портала Падерборнского собора, а именно — Богоматерь с Младенцем, на среднем столбе, и восемь святых, в боковых уступах. Если эти скульптуры исполнены и немногим позже, то все-таки принадлежат еще романскому искусству Вестфалии. Клемен называл их «братьями» более древних изваяний притвора Мюнстерского собора.

Как на самую типичную нижнесаксонскую надгробную фигуру следует указать на вылепленное из стука и раскрашенное барельефное изображение саксонского герцога Витекинда на его надгробной плите в Энгере, близ Белифельда, — фигуру, исполненную изящно, но безжизненно. Из нижнесаксонских деревянных скульптур древнего стиля в Вестфалии заслуживает быть упомянутым большое Распятие в старой церкви Бюккена. Как на образец нижнесаксонских бронзовых изделий XII столетия можно указать на купель Оснабрюкского собора, украшенную неуклюжими рельефами библейского содержания. Среди золотых изделий и здесь на первом месте должны быть поставлены мощехранильницы и небольшие переносные алтари. Очень любопытны некоторые мощехранильницы в виде головы или руки, в особенности удивительна бронзовая мощехранильница в виде головы, хранящаяся в церкви Каппенбергского монастыря (рис. 200). Голова, подставку которой поддерживают коленапреклоненные ангелы, повязана поверх курчавых волос гладкой лентой; отчетливо моделированные тонкие черты лица (которое прежде ошибочно принимали за лицо Фридриха Барбароссы), несмотря на то что линии бровей проведены схематично, проникнуты внутренней жизнью; короткая вьющаяся борода и спустившиеся на лоб букли волос являются повторением схемы локонов у греческих архаических статуй, которая около 1200 г. снова соблюдалась во многих, но не во всех скульптурах. Вестфальского происхождения также

Рис. 200.
Мощехранильница
в виде головы
в церкви
Каппенбергского
монастыря.
По Ренару



некоторые переносные алтари, украшенные выгравированными и заполненными черной металлической массой (ниелло) рисунками. Стенки алтаря Руотгера в Падерборнском соборе украшены изображениями Христа, Богородицы и апостолов; на крышке выгравировано возношение святых даров епископом Майнверком. Что Руотгер, изготовитель этого алтаря, тождествен с монахом Теофилом, автором сочинения об искусстве, написанного около 1100 г., как пытался доказать это Ильг, совершенно невероятно. Во всяком случае, этот алтарь — одно из самых типичных между сохранившимися романскими произведениями золотых дел мастеров. Переносной алтарь Оснабрюкского собора, напротив, украшен резанными по слоновой кости довольно высокими рельефами, изображающими события из земной жизни Спасителя. Вообще, надо заметить, что резьба по слоновой кости в романскую эпоху была значительно распространена в Германии, как и в других странах; но так как изменение стиля происходило теперь не в этой отрасли пластики, а в монументальной скульптуре, то рассмотрение резьбы по слоновой кости, начиная с этой эпохи, мы оставляем на долю исследователей-специалистов.

Живопись

В Германии, как и в других странах, *стенная живопись* существовала столь же давно, как и церковное зодчество. Поэтому и здесь стенная живопись в романскую эпоху могла развиваться дальше на почве своего прошлого. Это не значит, что она оставалась в национальной обособленности, вне воздействия на нее общих стремлений эпохи; в особенности не свободна была она от влияния византийского искусства. Вообще, в этой отрасли искусства нельзя придавать очень большого значения национальным различиям стиля. Стремления времени были сильнее национальных направлений; в монументальной живописи — именно потому, что в ней никогда не исчезала общая основа эллинистическо-древнехристианской живописи, — это гораздо виднее, чем в монументальной скульптуре, не имевшей раннесредневековых традиций. Немецкая живопись рассматриваемой эпохи также заботится не столько о передаче впечатлений природы, сколько о полусимволической декоративно-эффектной передаче значительно традиционного содержания, говорящего уму и чувству; и она также, в сущности, плоскостная живопись на цветном фоне, не имеющем перспективного углубления; и она также густо проводит темные контуры, внутри которых окрашенные

части тела моделированы тенями и бликами очень слабо, часто еле заметно, тогда как складки одежд моделированы более сильно; и она слабее в рисунке, чем в умении заполнять пространства, причем обычно проявляет много декоративного чутья. По сравнению с современной ей византийской монументальной живописью немецкая живопись кажется более тяжелой, угловатой и жесткой в отношении форм, но более искренней, смелой, натуральной в трактовке сюжетов, более интимной, чистой и правдивой в передаче душевных движений.

В Германии сохранились более обширные циклы романских настенных изображений, чем во Франции; часть их благодаря разным изданиям сделалась достоянием науки. Кроме большого собрания цветных снимков со средневековых настенных и потолочных картин, изданных Боррманном, Кольбом и Форлендером, можно указать на несколько сочинений, из которых на первом месте должно быть поставлено сочинение Клемена о романской настенной живописи в прирейнских странах.

Древнейшая стенная роспись, сохранившаяся в обширной *древне-саксонской области*, орошаемой Везером, Эльбой и их притоками, находится в соборе св. Патрокла в Зёсте (в Вестфалии). Преимущественно интересны здесь картины средней абсиды, написанные, как доказано Иос. Альденкирхеном, в 1166 г. На своде абсиды помещено гигантское изображение Спасителя в радужной мандорле, окруженного символами евангелистов. Ниже, справа от Спасителя, стоят Богоматерь, апостол Петр и св. Стефан, слева — Иоанн Креститель, апостол Павел и Лаврентий, представленные в размере, превосходящем натуральную величину. Пропорции фигур правильны, выражение лиц, нарисованных несколько схематично, кроткое и серьезное. Романский стиль достигает здесь наивысшей степени самостоятельного развития. В абсиде Новой церкви в Госларе вместо Спасителя написано спокойное, торжественно величавое изображение Богоматери, окруженной святыми и ангелами (около 1186 г.). Оживленнее и подвижнее скомпоновано принадлежащее концу того же столетия «Успение Богородицы», в притворе церкви веймарского городка Вейды.

В Хильдесхайме из живописи XI столетия заслуживает внимания только знаменитая роспись деревянного потолка церкви св. Михаила, исполненная около 1186 г. и выражающая собой также наивысшую ступень развития романской живописи. И здесь можно указать на отдельные византийские мотивы, но это несколько не мешает оригинальности целого. Восемь главных полей содержат в себе родословие Спасителя. В первом поле изображено Грехопадение Адама и Евы; техника нагого тела здесь очень хороша, хотя у Адама почти такие же крутые

бедра, как и у Евы. Во втором поле написан в довольно изысканной манере спящий Иисус, из чресл которого вырастает дерево (Исаия, 11,1). Четыре следующих поля заняты изображениями царей из рода Давида. В седьмом поле изображена Богоматерь с несколько унылым выражением лица; наконец, в восьмом поле — исполненная величия фигура светлокудрого Христа на радуге. Закрученность листового орнамента еще ясно свидетельствует повсюду о своем происхождении от античного завитка аканфа. Вся роспись в целом, с преобладающими в ней синим фоном и красным цветом драпировок, лишь умеренно пользующаяся другими красками, производит впечатление роскоши и вместе с тем спокойной торжественности.

Переступив через порог XIII столетия, мы всюду встречаем больше оживленности и движения, волнистые очертания, ломающиеся под углом складки и более индивидуализированное выражение.

В этом прогрессирующем, хотя все еще проникнутом византийскими мотивами стиле исполнено, во-первых, изображение Спасителя с двенадцатью апостолами в Николаевской капелле Зёстского собора. Следует отметить, также в Зёсте, фрески церкви Богоматери (S. Maria zur Höhe). Написанные в главном нефе и на столбах по белому фону выющиеся растения и сказочные животные происходят по прямой линии от античной орнаментики. Картины на синем фоне потолочных сводов алтарного пространства исполнены около середины XIII столетия; Богоматерь изображена здесь сидящей на престоле между двумя святыми, среди сонма ангелов. Отдельные библейские композиции, каково, например, «Жертвоприношение Авраама», искусно размещены на «парусах» сводов. Такой же характер имеют стенные и потолочные фрески католической приходской церкви в Метлере, близ Дортмунда, описанные Нордгоффом. В восточной лопасти свода изображен на синем фоне Спаситель — строгого византийского типа, на золотом троне. У всех фигур нимбы разделаны золотыми узорами; лица моделированы коричневыми и зеленоватыми тенями в большей степени, чем обычно делалось в западной живописи того времени.

Но самый великолепный памятник романской живописи старосаксонских стран — стенные и потолочные картины в Брауншвейгском соборе; хотя они сохранились только отчасти и то, что в них сохранилось, реставрировано довольно неудачно, однако и в нынешнем своем виде они представляют несколько больших циклов изображений, отличающихся строгостью контуров и яркостью колорита. В первоначальном, полном своем виде эта роспись была иллюстрацией всего церковного учения, причем выбор сюжетов был приурочен к литургии

и к местным легендам о святых. На крестовом своде хорового квадрата изображены в 24 овалах различной величины предки Спасителя во главе с Богородицей, облеченной в синюю тунику и пурпурный мафорий и сидящей на золотом престоле. Подпружные арки северной и южной стен хора украшены ветхозаветными сценами; под ними, в главных панно, с каждой стороны представлены в три ряда: на северной стене — спокойно, серьезно и стильно скомпонованные сцены из жития Иоанна Крестителя, на южной — легенды о св. Власии и Фоме Бекете, по композиции более беспокойные, но и более оживленные. В лопастях свода средокрестия написаны: Рождество Христово, Сретение и затем, с пропуском всех других событий из земной жизни Спасителя, Мироносицы у гроба, Путешествие в Еммаус, Трапеза Христа и учеников в Еммаусе и Сошествие Святого Духа на апостолов. В южном крыле трансепта, в четырех лопастях крестового свода, изображена апокалипсическая небесная слава. На трех боковых стенах трансепта мы снова находим внизу эпизоды из жития святых, а над ними, на подпружных арках, библейские события и притчи; восточная стена занята композициями: «Воскресение Христово», «Сошествие во ад» и «Вознесение». Во всех этих изображениях с синим фоном, над изготовлением которых художники трудились с начала до середины XIII столетия, рисунок благодаря толстым черным контурам преобладает над живописью. Но в переходе от спокойной, строгой и принужденной манеры, в которой исполнены картины, например, на потолке хора, к большей мягкости, свободе и натуральности, уже выходящим в изображениях из жития Иоанна Крестителя, нельзя не видеть сделанного искусством шага вперед.

Не только церкви, но и *гражданские здания* романской эпохи, как правило, были роскошно украшены живописью; об этом мы знаем из письменных источников, сообщающих чудеса об изображениях исторических или поэтических сюжетов на стенах дворцов владетельных особ; в этом убеждают нас также кое-какие остатки позднероманских светских фресок, из которых в Саксонско-Тюрингской области следует указать на фрески Питейной комнаты (Trinkstube) в старом Гессенском дворе в Шмалкальдене. Они были изданы сперва Отто Герландом, а затем, после их большей отчистки, П. Вебером. Эти фрески, написанные в первой половине XIII столетия, проливают яркий свет на то, какую важную роль играла светская поэзия в рыцарских жилищах романской эпохи как руководительница живописи. На своде и стенах Питейной комнаты воспроизведены в целом ряде картин, написанных на белом фоне в желтых и коричневатокрасных тонах, различные эпизоды эпической поэмы Гартмана фон



Рис. 201.
Мироносицы
у Гроба
Господня.
Правая часть
алтарной
иконы
из церкви
св. Марии
в Зёсте.
С фотогра-
фии Ганф-
штегеля

дер Ауе «Ивейн». Сюжет главной картины — свадебный пир, изображение которого придавало помещению веселый, праздничный вид.

И в Германии рядом с монументальной стенной живописью возделывалась монументальная живопись на стекле. В старосаксонской области началу XII столетия принадлежит, по определению Ойдтмана, расписное стекло с изображением сидящего Спасителя в белом и темно-желтом одеяниях, вставленное в позднеготическое цветное стекло небольшой церкви Фейтсберга, близ Вейды. В середине XIII столетия изготовлены три роскошных стекла церкви в Бюккене-на-Везере, которые хотя и малоизвестны, но принадлежат к числу жемчужин немецкой живописи на стекле.

В круглых средних медальонах среднего окна изображены на красном фоне Рождество и Крещение Господне, Тайная Вечеря, Распятие, Воскресение и Явление Христа ученикам; в двойных изображениях боковых полей представлены на синем фоне богослужебные действия в связи с событиями из земной жизни Спасителя. Эти произведения — самое лучшее и самое оригинальное из того, что создано всей романской живописью, они превосходно характеризуют ее технику.

В Вестфалии мы встречаем *станковую живопись*. Хотя станковые картины, служившие для той или другой цели, были известны нам ранее, однако лишь в рассматриваемое время появляется настоящая станковая живопись, развивающаяся из напрестольных и запрестольных икон, которые до той поры, если только не были тканые (так называемые антипендии), изготовлялись преимущественно золотых дел мастерами. Три древнейших произведения вестфальской станковой живописи, изданные Германом ван Цуйдвейком, представляют первые примеры тройных алтарных икон; в них боковые изображения написаны еще на одной доске со средним изображением, но вскоре под влиянием древних триптихов, резанных по слоновой кости, эти боковые образы превращаются в створки, движущиеся на петлях. Все три произведения

происходят из Зёста. Самое раннее из них — престольный образ из церкви св. Вальпургия, хранящийся в собрании Вестфальского художественного общества в Зёсте. Доска изготовлена из дуба; сперва она была покрыта меловым грунтом, а потом матовым золотом; изображения на этом золотом фоне написаны клеевыми красками (темперой). В средней части изображен кроткого, благородного вида благословляющий Спаситель, сидящий на радуге. На левой части доски в полуциркульных арках стоят Богоматерь и св. Вальпургий, на правой части — Иоанн Креститель, неизвестный епископ. Это спокойное произведение, черный контурный рисунок которого заполнен светлыми, моделированными в византийском роде красками, было ошибочно отнесено к 1165 г.; однако оно все-таки принадлежит концу XII столетия. Но неправильно приписывать тому же времени, как это делал Яничек, алтарный образ церкви Богоматери в Зёсте, хранящийся в Берлинском музее. В левой части этого образа изображен Христос перед Каиафой, в первой — жены-мироносицы у Гроба Господня и сидящий на Гробе величественный крылатый ангел (рис. 201). Средняя часть занята композицией «Распятие»: Спаситель представлен уже со скрещенными ногами, закрытыми глазами и поникшей головой. Этот образ, написанный на золотом фоне около 1230 г., отличается от только что упомянутого образа церкви св. Вальпургия более теплым колоритом, оживленными движениями фигур, большей беспокойностью драпировок, но вместе с тем и более сухой моделировкой нагого тела. Хотя в деталях заметны византийские мотивы, однако не надо упускать из виду, что главный мотив, Распятие со скрещенными ногами Спасителя, — западного происхождения. Третий зёстский образ, хранящийся также в Берлинском музее, написан, по крайней мере, двадцатью годами позже. На золотом фоне изображены в полуциркульных романских арках: в середине — Святая Троица (рис. 202), слева — Богоматерь, справа — евангелист Иоанн. Бог Отец, держащий перед собой крест с усопшим на нем Сыном, представлен здесь уже в виде

Рис. 202.
Святая Троица.
Средняя часть
алтарной
иконы в Зёсте.
С фотографии
Ганфштенгеля



седого, величественного старца; Его строгий, выразительный лик, обрамленный развевающимися волосами, полон индивидуальной жизни. Фигуры Богоматери и Иоанна наделены уже более внешней подвижностью, чем внутренней жизнью, а в драпировке их одежд видна та особенная скомканность, та угловатость складок, какой отличаются все произведения немецкой живописи конца романской эпохи.

Саксонская *книжная миниатюра* во второй половине XI столетия находилась также в глубоком упадке. Нельзя согласиться с мнением Яничека, что ее вывел из этого упадка в XII столетии графический, контурный стиль. Контурный рисунок, как мы видели, уже много столетий был основным элементом всей живописи. Правда, живопись миниатюр, в тех случаях, когда требовалась быстрая и дешевая работа, легче, чем живопись монументальная, довольствовалась неиллюминированным контурным рисунком или легкой раскраской пространств между контурами; но везде, где надо было выказать силу и все свое величие, миниатюрная живопись, как и прежде, тщательно заполняла междуконтурные пространства густо кроющими красками, причем контуры снова подрисовывались в тех местах, где закрыла их краска. Саксонско-тюрингские монастыри, в которых, как и в предыдущую эпоху, переписывались и иллюминировались преимущественно Евангелия, Псалтыри и служебники, придерживались исключительно этой последней, более тщательной, техники.

В XII столетии фоны по большей части были еще роскошно украшены разноцветными узорами, причем золото играло все большую роль. Но чем затейливее становились фоны и обрамления с их роскошными орнаментами, тем более спокойными, строгими и малоподвижными являлись изображения фигур: лепка их голов — робкая, в лицах выдается вперед широкая нижняя часть; укладка драпировок — спокойная, но ошибочная, как свидетельствуют о том, например, мелкие спирально закрученные складки на коленях. Самое блестящее произведение — рукопись Четвероевангелия, иллюстрированная около 1175 г. по заказу Генриха Льва для Брауншвейгского собора монахом Гериманом в Гельмвардесгаузене и принадлежащая потом герцогу Кемберленскому. На одном из титульных листов покровители Брауншвейга, св. Власий и Эгидий, подводят герцога Генриха и его супругу Матильду к Богоматери, сидящей на высоком троне.

В миниатюрной живописи последнего десятилетия XII в., как и в современной ей скульптуре, уже проглядывает более спокойная манера. Переход к ней всего заметнее в Евангелии ризницы Трирского собора, написанном, по-видимому, в Падерборне, и в Евангелии 1494 г.,

хранящемся в Вольфенбюттельской библиотеке. В первой из этих рукописей золотой фон еще чередуется с цветными узорчатыми фонами и наряду с очень подвижными изображениями встречаются изображения спокойные; во второй рукописи золотой фон, единственно употребленный, окаймлен цветными полосами, и уже ясно чувствуется приближение нового, более кудрявого стиля. Между саксонскими рукописями, в которых проникнутый византийским влиянием стиль первой половины XIII столетия является в наиболее своеобразном развитии, в особенности обращает на себя внимание один из манускриптов, принадлежащих библиотеке Магдебургской соборной гимназии, изготовленный, судя по имеющейся на нем надписи, в 1214 г. в Магдебурге капелланом Генрихом. Кроме замечательных инициалов в этом манускрипте всего одна миниатюра — Распятие, написанное на золотом фоне густо кроющими красками. Спаситель изображен пригвожденным к кресту еще четырьмя гвоздями, но Его тело в предсмертной муке судорожно изогнулось в сторону; драпировка — в высшей степени беспокойная и угловатая. Еще более византийским по стилю представляется Евангелие начала XIII столетия, хранящееся в Госларской ратуше. Любопытно, что в этой рукописи на миниатюре, изображающей призвание апостолов, рыбы наделены человеческими глазами. В немецкой миниатюрной живописи рассматриваемого времени поражает разнообразие художественных манер. Монахи-живописцы, даже тогда когда придерживались византийских образцов более близко, чем это было обычно, в каждом отдельном случае сохраняли свою индивидуальность.

Этим саксонско-тюрингским рукописям первых десятилетий XIII в. должен быть противопоставлен ряд однородных рукописей, соединенных Газеллоффом в особую *саксонско-тюрингскую школу* первой половины XIII столетия. Сюда относятся почти исключительно Псалтыри, написанные для разных высокопоставленных лиц. Вначале их всегда помещен календарь, в котором каждый месяц снабжен изображением его знака зодиака, его апостола и бытовой сценки, представляющей производимые в этом месяце сельскохозяйственные работы; все эти изображения с большим вкусом соединены вместе. В число иллюстраций к псалмам — так как Псалтыри заняли теперь место Евангелий — в большем, чем прежде, количестве включены новозаветные сюжеты. Приблизительно 14 рукописей этой школы Газеллофф распределил на три группы соответственно трем различным ступеням развития. По ним можно проследить, как еще твердый стиль густо кроющих красок постепенно становится более вялым, как в нем моделировка ухудшается и местами почти ограничивается раскрашенным контурным рисунком;



Рис. 203.
Сошествие
Христа во ад.
Миниатюра
из Псалтыри.
По Газеллоффу

античная драпировка, переданная через посредство византийского искусства, вначале чересчур закручена и злоупотребляет хрупкими, ломающимися под углом складками, но потом становится более плавной и мягкой, хотя и не получает большого спокойствия; тип Христа, изображаемого начиная с XII столетия всегда бородатым, сперва, под влиянием византийских образов, наделяется предпочтительно длинным овалом лица, очень тонкими чертами — узким прямым носом, маленьким ртом и короткой бородой; но этот тип мало-помалу приближается к германскому, делается более плотным и мужественным: чувствуется, как внутренняя жизнь этих изображений от сентиментального и трогательного восходит к величественному, торжественному и патетическому, с тем чтобы, наконец, уступить свое место новому пониманию типа Христа. Произведенное Газеллоффом исследование миниатюр этих

рукописей очень важно и для освещения византийского вопроса, то есть вопроса о влиянии византийского искусства на западное искусство переходного времени от XII к XIII столетию. В иконографическом отношении мы находим в них немало византийских мотивов, и размещаются, лишь рядом с западными, которые в конце концов получают преобладание. Рисовальщики того времени брали на себя образцы там, где находили их, но распоряжались ими свободно, переиначивая в немецком вкусе. Главные произведения первого ряда этой категории, самые прекрасные из всех сохранившихся рукописей школы, о которой идет речь, — Псалтырь ландграфа Тюрингского Германа (рис. 203), хранящаяся в Штутгартской Придворной библиотеке, и так называемая Псалтырь св. Елизаветы из городского архива Чивидале. Обе рукописи изготовлены приблизительно в 1212 г. Рисунки штутгартской Псалтыри с внешней стороны более подвижны, но внутренне менее оживленны, чем рисунки Псалтыри св. Елизаветы, в которой целый ряд мотивов взят непосредственно из жизни; но те и другие принадлежат к числу великолепнейших произведений миниатюрной живописи. К тому же роду рукописей относятся Псалтыри Вольфенбюттельской библиотеки, библиотеки монастыря Пресвятой Девы в Магдебурге и Гамбургской городской библиотеки. Главные произведения второго ряда — Псалтыри в Берлинском кабинете гравюр и в Вольфенбюттельской библиотеке. Наиболее важные Псалтыри третьего ряда, по классификации Газеллоффа, красуются

в Императорской Придворной библиотеке в Вене, в Мюнхенской Национальной библиотеке и Вольфенбюттельской герцогской библиотеке, по манускриптам которой можно лучше всего проследить ход развития книжной живописи данной школы. Если рассматривать рисунки средневековых рукописей этого рода с точки зрения живописи, имеющей целью воспроизведение природы, то следовало бы отнести их к ступени искусства, еще лежавшего в пеленках или вернувшегося в детский возраст. Но коль скоро мы будем смотреть на них прежде всего как на продукты прикладного искусства, то они покажутся нам стильными и роскошными произведениями очень высокого достоинства; освоившись же с их способом выражения, найдешь их содержание очень осмысленным и нередко глубоко одухотворенным в отдельных чертах.

Из прочих произведений прикладной живописи достойны внимания *узорчатые ткани*. Немецкое ткацкое производство, выплетавшее цветные узоры и фигурные изображения на нитяной основе, по-прежнему отдавало приоритет работе из шелка византийскому востоку и сарацинскому югу Европы. Шерстяные художественные ткани, служившие стенными коврами, упоминаются во Франции раньше, чем в Германии. Однако на саксонском севере Германии, например в ризнице Гальберштадтского собора, сохранились от раннероманской эпохи шерстяные ковры и вышитые шелком по полотну священнические облачения с библейскими изображениями, дающие понятие о той блестящей роскоши, с какой искусные ткачи одевали тогда церкви, замки и людей.

2. Искусство прирейнских стран

Архитектура

Благодатные земли, через которые Рейн, сопровождаемый притоками, катит свои быстрые волны от Боденского озера к Немецкому морю, были издавна главной областью распространения немецкой культуры и немецкого искусства. Правда, это также те германские земли, которые больше других были затронуты античным искусством и античной образованностью и в которых доньше сохранились в большем, чем где-либо, количестве остатки роскошных римских сооружений; поэтому именно здесь старое и новое могли всего органичнее слиться между собой для образования романского стиля; поэтому

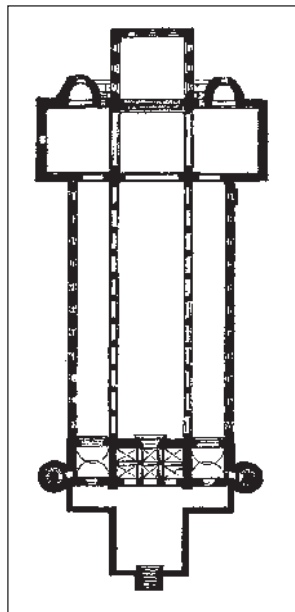


Рис. 204.
План церкви
в Лимбурге-на-
Гардте.
По Дегио

именно здесь произведения каролингского искусства предваряли произведения романского искусства. Здесь зодчество особенно преобладало над другими художественными отраслями: еще и теперь в водах Рейна отражается целый ряд великолепных романских церквей; при этом большинство роскошных сооружений, выказывающих немецко-романский архитектурный стиль во всей его чистоте, высится не на правом, а на левом берегу реки.

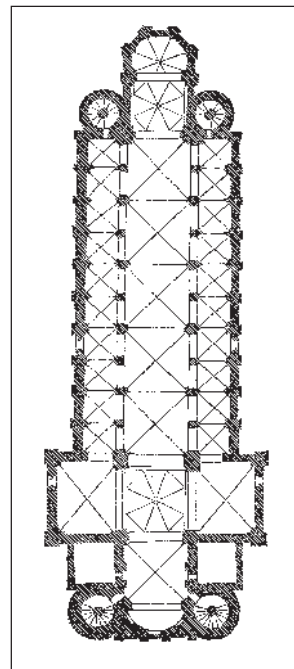
Предшествующей эпохе принадлежит заложенная в 1017 г. церковь св. Виллиброрда в Эхтернахе — первоначально базилика с плоским покрытием, с чередующимися столбами и колоннами; капители ее колонн в коринфском духе и антикизирующие карнизы столбов, составленные из астрагалов и полос, представляются скорее каролингско-оттоновскими, чем романскими.

Из рейнских построек середины XI столетия, отличающихся кроме плоского покрытия многими другими особенностями, свойственными этому периоду развития романского стиля, должно упомянуть прежде всего о созданиях высокодаровитого аббата *Понно* из Стабло (Ставело, близ Мальмеди). От двух его главных сооружений, величественных, благородно простых базилик с колоннами и плоским покрытием, в Лимбурге-на-Гардте и в Герсфельде (Гессене), дошли до нас большие живописные развалины. Церковь бенедиктинского аббатства в Лимбурге-на-Гардте (рис. 204), крипта которой была освящена в 1035 г., имеет на востоке унаследованный от клюнийской церкви прямосрезанный хор между двумя полукруглыми абсидами на восточных сторонах крыльев трансепта, а на западной стороне, над притвором, заключающимся между двумя четырехгранными башнями и открывающимися наружу тремя арками, — эмпоры. Соборная церковь в Герсфельде, базилика с колоннами, крипта которой освящена в 1040 г., в своем продольном корпусе, как о том свидетельствуют угловые листки на базах ее колонн, снабженных простыми кубовидными капителями, была реставрирована в XII столетии; но благородный, просторный план этой церкви остался неприкосновенен со времени ее постройки. В ней полукруглому восточному хору соответствует над западным притвором полукруглый выступ, отдаленно напоминающий собой второй западный хор церкви с двойным хором. Базилику с плоским покрытием середины XI столетия представляет собой церковь св. Урсулы в Кёльне. Этот красивый храм имеет над своими боковыми нефами эмпоры,

открывающиеся в средний неф над каждой главной аркой тремя меньшими арками на колоннах. Немецкая кубовидная капитель уже приняла здесь свою античную форму.

Затем в трех больших, построенных из красного песчаника романских соборах на *Среднем Рейне*, Майнцском, Шпейерском и Вормсском, является господствующей связная система сводчатых базилик со столбами. Останавливают на себе внимание их живописные группы башен, широкое расчленение масс и наряду с циркульными арками и лопатками под крышей небольшие циркульно-арочные галереи на колоннах, не известные саксонским странам. В их внутренних помещениях производят впечатление крупные, замкнутые в себе формы, благородные пропорции, простая, часто несколько суровая чистота отдельных форм. Эти церкви, как плоскокрытые базилики со столбами, лишь боковые нефы которых по первоначальному плану должны были иметь своды, играли роль еще в каролингско-оттоновское время. Старый Майнцкий собор, историю сооружения которого выяснили исследования Фр. Шнейдера, Г. Дегио и Фр.-Як. Шмидта, сооружался с 778 по 1050 г.; главная часть здания, с планом в виде буквы *T*, была заложена архиепископом Виллигисом в 978 г. Старый Вормсский собор воздвигнут между 1000 и 1025 гг. Первый Шпейерский собор сооружен между 1030 и 1060 гг. Нынешние соборы, перекрытые коробовыми сводами, отчасти сохранили планы первоначальных построек: Майнцкий и Вормсский (рис. 205) соборы — двойные хоры, Шпейерский собор — западный притвор, который, правда, в нынешнем виде представляет собой довольно слабую постройку XIX столетия. В прочих частях Шпейерский собор получил нынешний вид (рис. 206 и 207) в царствование Генриха IV (1080 — 1100); а с 1081 г. началось сооружение его близнеца — нового Майнцкого собора, законченное в 1137 г. Новый Вормсский собор отстроен позже — между 1171 и 1192 гг. Шпейерский собор имеет просторную крипту; крипта Майнцкого собора, менее значительная по величине, восстановлена только в конце XIX в.; Вормсский собор сооружен уже без крипты. В этих трех соборах расчленение стен произведено различным образом при помощи полуколонн, прислоненных к столбам и поддерживающих своды. В Майнцском соборе только главные столбы имеют полуколонны с кубовидными капителями; от более легких промежуточных столбов поднимаются вверх глухие арки, образующие под главными окнами

Рис. 205.
План
Вормсского
собора.
По Любке



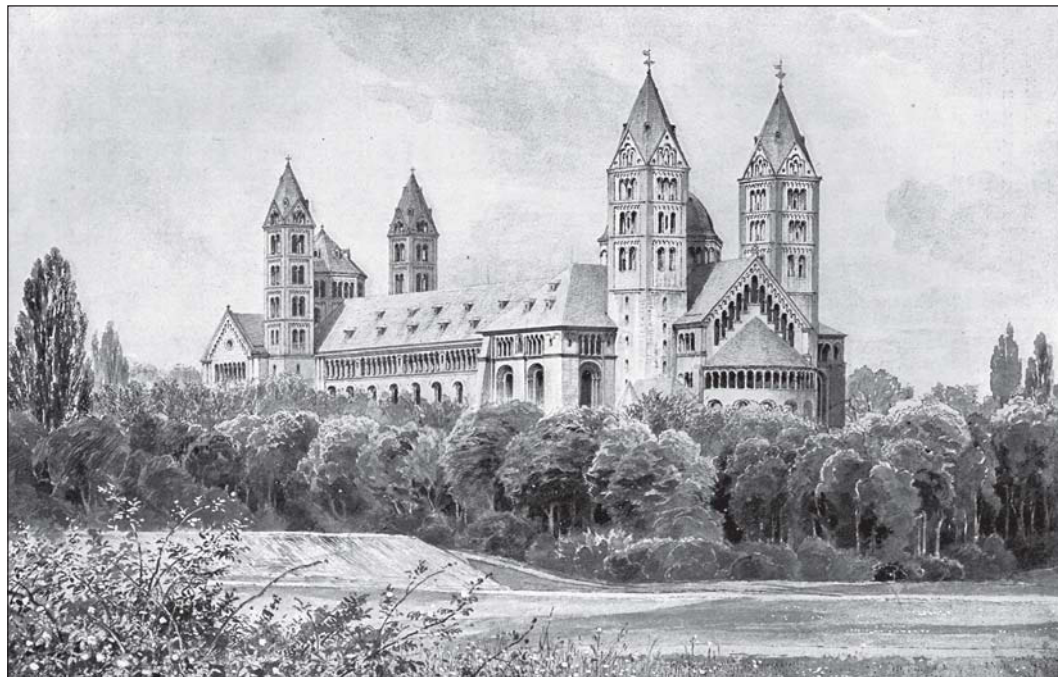


Рис. 206.
Собор
в Шпейере.
С рисунка
Шульца

фальшивую галерею. В Шпейерском соборе, самом большом из трех, полуколонны главных столбов, снабженные капителями исключительно коринфского характера, поставлены одна на другую. К промежуточным столбам также и здесь прислонены полуколонны, уже с кубовидными капителями; поднимающиеся от них глухие арки обрамляют главные окна верхнего этажа. В Вормсе снова только главные столбы снабжены полуколоннами, сопровождаемыми, однако, четвертными колоннами. И здесь окна окружены фальшивыми арками, исходящими от промежуточных столбов. Крестовые своды в Шпейерском соборе еще лишены нервюр, но также впоследствии были превращены в реберные своды. Шпейерский собор, неудачно реставрированный в XIX столетии, с его двумя восьмигранными башнями над средокрестиями и, кроме того, четырьмя более стройными и высокими башнями, переходящими в восьмиугольные каменные шпили, снаружи строго соразмерен, правилен и благодаря своему положению очень живописен; интерьер, несмотря на его новейшую роспись, производит благородное, возвышенное впечатление. То обстоятельство, что это огромное здание не имеет внутренних контрфорсов, чем оно отличается от относящихся



Рис. 207.
Интерьер
Шпейерского
собора.
С фотогра-
фии Нэба

к той же эпохе, но несколько более ранних ломбардских и бургундских церквей с крестовыми сводами (Сант-Амброджо в Милане, Клони), составляет, как указывал Дегио, оригинальную и смелую черту немецкого зодчества. Внешне Майнцский собор, равным образом шестибашенный, более наряден. Внутри благодаря тому, что западный трансепт и западный хор построены уже в переходном стиле, он роскошнее Шпейерского, но не столь благородно спокоен, как этот последний.

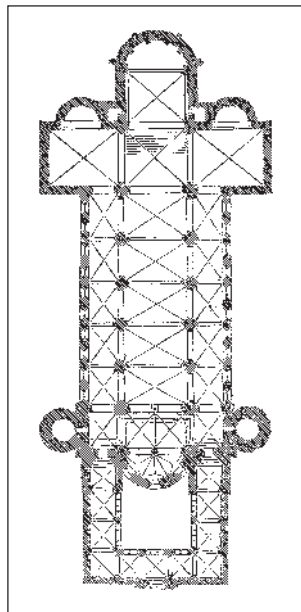


Рис. 208.
План церкви
бенедиктинско-
го аббатства
в Лaxe.
По Любке

Вормсский собор снаружи напоминает Майнцский; особенно красивый вид придают ему четыре стройные круглые башни, сопровождающие восьмиугольные башни средокрестий. Интерьер отличается благородством пропорций и эффектными просветами; также и здесь, в западном хоре и западном куполе, встречаются элементы переходного стиля.

Как на одно из благороднейших романских сооружений в прирейнской области можно указать на шестибашенную церковь бенедиктинского аббатства в Лaxe (рис. 208). По времени постройки (1093—1156) она принадлежит эпохе господства связанной системы, которая, однако, не применена в ней. Каждому компартименту ее среднего нефа соответствует только один компартимент бокового нефа. Компартименты среднего нефа представляют в плане широкие прямоугольники, а компартименты боковых нефов — узкие прямоугольники; поэтому их полуциркульные арки — отчасти повышенные, отчасти плоские, пониженные; отдельные формы свежи и изящны. Из двух хоров этой церкви западный вдается в четырехугольный,

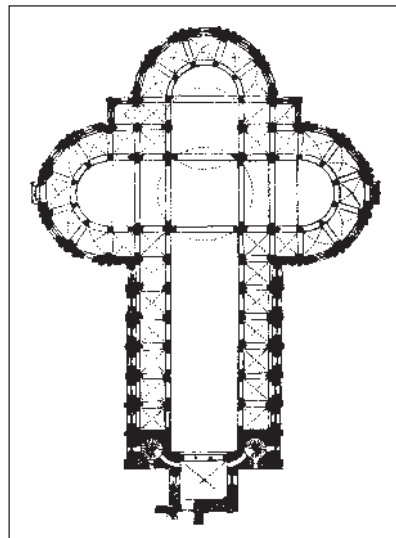
обнесенный портиком двор, напоминающий собой древнехристианские атрии. Подобно церкви Лахского аббатства, также и Трирский собор, имеющий два хора, в том виде, какой он получил в романскую пору, не принадлежал к разряду построек связанной системы, но зато уже в начале XIII столетия имел стрельчатые своды.

От Майнца вниз по течению Рейна господствует связанная система с некоторыми отклонениями от нее. Приходская церковь в Боппарде принадлежит переходному времени от XII к XIII столетию. Место крыльев трансепта в ней занимают две огромные башни. Эмпоры над тяжелыми полуциркульными аркадами на столбах открываются в средний неф пролетами между изящными позднероманскими колоннами. Самая любопытная особенность этой церкви состоит в том, что она перекрыта одним стрельчатым коробовым сводом, подразделенным поперечными подпружными арками на компартименты, — сводом, который внутри каждого компартимента расчленен шестнадцатью ложными ребрами. Хор построен уже в переходном стиле. Церковь св. Кастора (1157—1201) в Кобленце — четырехбашенная базилика связанной системы со столбами. На ее западных башнях сохранились от каролингского времени наружные пилястры с капителями, подражающими античным. Подпружные арки ее средокрестия уже стрельчатые.

Красивые приходские церкви в Андернахе и Зинциге имеют эмпоры над боковыми нефами и полуциркульные главные аркады, но подпружные арки уже стрельчатые. К роскошнейшим и живописнейшим храмам Германии принадлежит пятибашенный Боннский собор; его отдельные части относятся к концу XI столетия, главные, романские части — к XII в., а части, сооруженные в переходном стиле, — к первой половине XIII в. Из двух хоров этого собора продолговатый восточный хор — самый ранний из немецких хоров, имеющих снаружи развитые опорные арки, — сооружен в роскошном переходном стиле. Над средокрестием возвышается восьмиугольная главная башня, увенчанная восьмиугольной же пирамидальной крышей. Снаружи западная часть здания — романского характера, а восточная — уже готического. Внутри средний неф имеет еще циркульные аркады; прислоненные к их столбам полуколонны снабжены на базах угловыми листками, а на капителях украшены мотивами листовенных почек. Своды — стрельчатые. К церкви примыкает прелестная романская галерея клуатра.

Романскими церквами богаче всех немецких городов Кёльн — древнеримский город (*Colonia Agrippina*), сделавшийся в XII столетии, когда его граждане вели борьбу с местными архиепископами, главным центром средневекового зодчества Германии. Самым древним зданием чистой связной системы с циркульно-арочными, лишенными нервюр сводами считалась в 1850-х гг. небольшая церковь св. Маврикия, построенная около 1130 г. Большинство кёльнских церквей этого времени, вследствие позднейших готических примесей к ним, утратило единство своего стиля, и в их романских планах есть немало особенностей, являющихся частью воскрешением принципов древнехристианского храмостроительства, частью продуктом самостоятельного творчества. Наиболее ранняя церковь этого рода — св. Марии в Капитолии (освященная в 1049 г.; рис. 209). Восточная часть здания, отстроенная, правда, только в XII столетии, имеет древний центральный характер. К среднему квадрату, увенчанному куполом, с трех сторон прилегают большие, во всю ширину этих сторон, полукруглые выступы, которые образуют форму, похожую на лист клевера. Подобным же образом устроен хор древней церкви Рождества

Рис. 209.
План
кёльнской
церкви
св. Марии
в Капитолии.
По Дегио



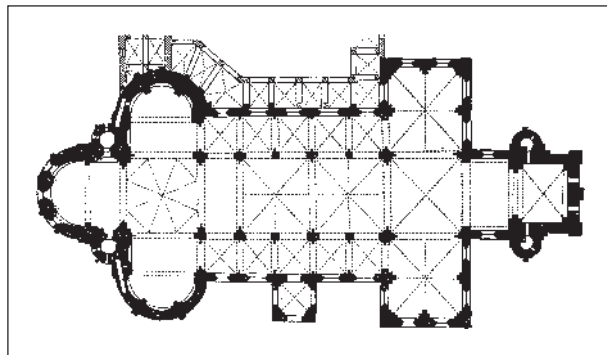


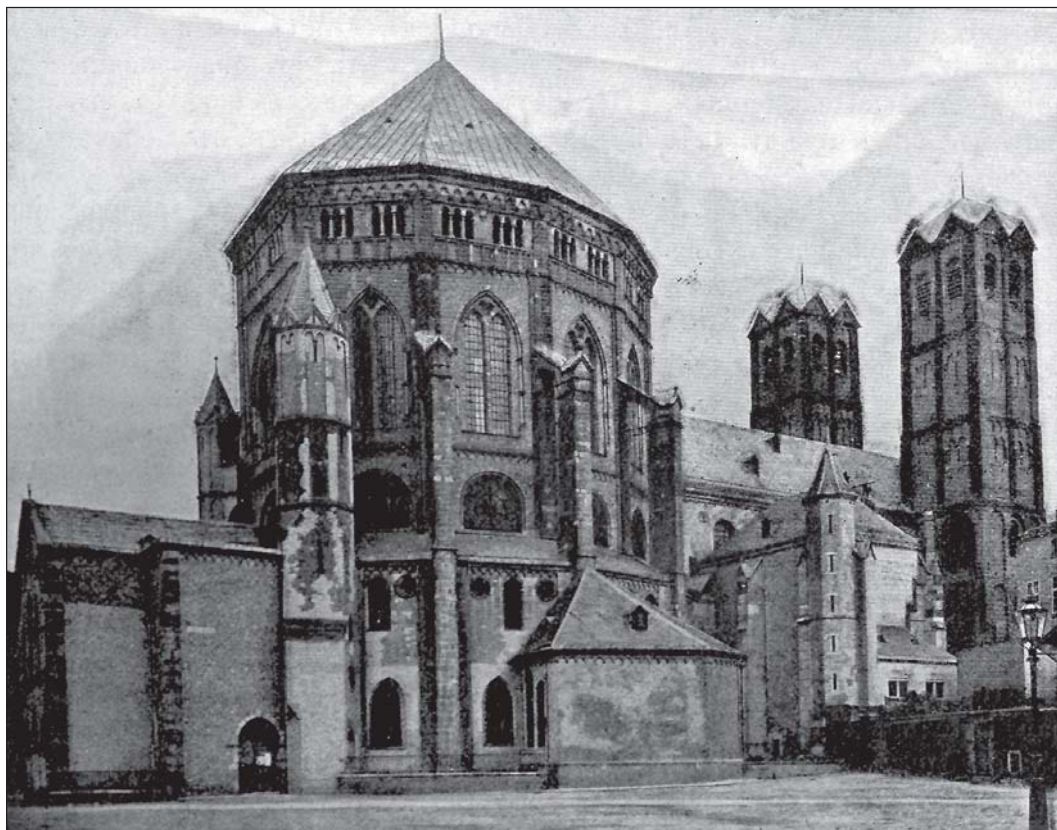
Рис. 210.
План церкви
святых
апостолов
в Кёльне.
С чертежа

в Вифлееме. К его четвертой, западной стороне примыкает трехнефный продольный корпус связанной системы. Средний неф первоначально имел еще плоское покрытие, но боковые нефы, продолжающиеся во всех трех полукруглых выступах в виде обхода с колоннами, имеющими высокие кубовидные капители, с самого начала были снабжены на всем протяжении своим крестовыми сводами. Четырехугольная башня, возвышающаяся над западным фасадом, сопровождается восьмиугольными лестничными башнями. Галерея клуатра при этой церкви имеет строгий, раннероманский характер. Мотив окончания хора и ветвей трансепта церкви св. Марии в Капитолии повторяется в красивой церкви святых апостолов (рис. 210), главные части которой относятся также к XII столетию. Три восточных полукружия лишены здесь внутреннего обхода, но зато украшены снаружи двухъярусными глухими аркадами и галереями на колонках. Но главную прелесть этой церкви составляет живописная группа башен. Большая кёльнская церковь св. Мартина по устройству своей восточной части также походит на церковь св. Марии в Капитолии; ныне существующее здание, освященное в 1172 г., — уже не связанной системы; снаружи оно придавлено огромной восточной башней над средокрестием, кроме которой эта церковь имеет еще четыре угловые башни. Внутри наряду с циркульными арками встречаются и стрельчатые. Еще своеобразнее церковь св. Гереона, с десятиугольным нефом центральной системы (рис. 211). Архиепископ Анно прибавил к нему длинный, освященный в 1069 г., полукруглый хор, который построен в чисто романских формах. Десятиугольный неф вместе с притвором был реставрирован (1219 — 1227) в переходном стиле, уже сильно отзывающемся готикой. Внутренние угловые колонны высотой до 30 метров с капителями, которые орнаментированы почками, поддерживают огромный (50 метров) крестовый свод, осеменяющий все помещение; кольца на стержнях колонок, подпирающих продольные подпружные арки и выпуклые грушевидного профиля ребра свода, характеризуют собой настоящий переходный стиль. Снаружи уже имеются опорные арки. Переходному стилю в Кёльне принадлежат также церкви св. Северина (освящена в 1237 г.) и св. Куниберта

(освящена в 1248 г.). Церковь св. Куниберта — сводчатая базилика с двумя трансептами и четырьмя башнями; аркады и окна в ней еще циркульно-арочные, но подпружные арки продольного корпуса уже стрельчатые; роскошный западный портал и окна западного трансепта также стрельчатые. Повсюду в Кёльне любовь к роскоши соединяется с тонким художественным чувством.

Но и ниже Кёльна, опять-таки на левом берегу Рейна, находится замечательный памятник рейнского переходного стиля — увенчанная двумя башнями церковь св. Квирина в Нейсе, начатая постройкой в 1207 г. Восточная ее сторона заканчивается тремя полукружиями, как в кёльнских церквях св. Марии в Капитолии, Святых апостолов и св. Мартина. Циркульная арка господствует в окнах восточной части здания. Аркады продольного корпуса уже стрельчатые, а окна нефов

Рис. 211.
Церковь
св. Герона
в Кёльне.
С фотографии



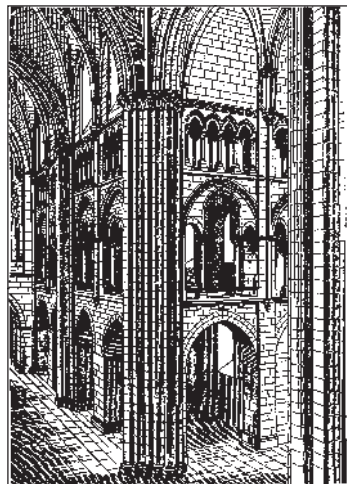


Рис. 212.
Интерьер
собора
в Лимбурге-на-
Лане.
По Дегио

оканчиваются сверху трехлопастными, веерообразными и еще более причудливыми арками, составляющими характерную особенность нижнерейнского переходного стиля.

К этим нижнерейнским сооружениям надо причислить в нынешней *Бельгии* великолепный архитектурный памятник XII столетия — собор в Турне (Doornik, 1146—1198). Поперечный неф этого собора с его башнями (около 1213 г.) представляется, так сказать, подготовкой к переходному стилю; хор, с круговым обходом и венцом капелл, — роскошное создание готического стиля. Первоначально собор в Турне был плоскокрытой, крестообразной в плане романской базиликой со столбами. Его восточная часть, с полукруглым окончанием хора и полукруглыми же концами ветвей трансепта, сооружена наподобие нижнерейнских

церквей. В главном нефу эмпоры над циркульными аркадами, трифории над эмпорами и окна над галереей трифориев напоминают французские четырехъярусные церкви. Четыре высокие башни сопровождают четырехугольную башню над средокрестием. Западный фасад украшен двумя круглыми башенками. Это монументальное здание очень похоже на нижнерейнские постройки, в особенности своим внешним видом.

На *правом берегу Рейна* образцом переходного стиля в его наиболее полном и законченном виде является сооруженный между 1213 и 1242 гг. собор в Лимбурге-на-Лане (рис. 212) — крестообразная базилика связанной системы, с округленным окончанием хора и таким же внутренним хоровым обходом. Из семи башен этого собора самая высокая находится над средокрестием. Снаружи наряду с аркатурными полуциркульными и стрельчатыми фризами уже имеются зачатки опорных арок. Внутри не только боковые нефы, но и хоровой обход снабжены эмпорами с изящными стрельчатыми аркадами; стрельчатые арочные окна, однако, еще чередуются с циркульно-арочными, и в стрельчатом западном портале встречается трехлиственная арка. Главные столбы, поддерживающие своды, очень расчленены, а промежуточные столбы лишены декоративных элементов. Не подлежит сомнению, что многие детали и здесь заимствованы от Ланского собора; тем не менее общий характер здания как нельзя более немецкий. Этот собор при своей равномерной законченности дает полную возможность характеризовать переходный стиль как особый, замкнутый в себе стиль. Более своеобразна превратившаяся теперь в развалины, но все еще художественно

прелестная цистерцианская церковь в Гейстербахе (1202—1233), в Зибенгбирге, — базилика с двумя трансептами, хорovým обходом и богатым, хотя снаружи и скрытым в толще стены венцом капелл, продолжающимся также в продольном корпусе и восточном трансепте. Готическая система контрфорсов существовала здесь только с внешней стороны хора, но столбы между капеллами замаскированно играли роль контрфорсов. В изящных аркадах хора господствовали капители с мотивами лиственных почек, в продольном же корпусе — еще кубовидные капители. Окна по большей части были циркульно-арочные, но все арки, имевшие конструктивное значение, — стрельчатые.

На востоке от Рейна находится одна из очаровательнейших немецких церквей переходного стиля — приходская церковь в Гельнгаузене. Башня ее западного фасада, сооруженная в 1170 г., еще совершенно романская; средний неф имеет еще плоский потолок и циркульно-арочные окна, но его аркады — стрельчатые. Особенно роскошна снаружи восточная часть этого здания: трансепт, хор, восьмиугольная башня над средокрестием и стройные угловые башни. Внутренние отдельные формы — восхитительной чистоты и грациозности. Некоторые из стройных, отчасти свободно стоящих колонн перед столбами хора, как и в соборе Солсбери, прикреплены к столбам посредством колец. Аттические базы снабжены угловыми листьями; стройные капители, орнаментированные лиственными почками, кроме того, украшены кое-где фигурами животных. «Переходный стиль, — писал Доме, — при своей несравненной роскоши отличается здесь удивительной выдержанностью». Это великолепное здание имело влияние на церковную архитектуру значительной части Гессена. Недалеко от Гельнгаузена находятся красивые развалины монастыря Арнсбург (1180—1215), в котором слияние цистерцианского и переходного стилей видно еще яснее, чем в церкви Гейстербахского аббатства. В этой сводчатой, уставленной столбами базилике с крестообразным планом, с прямоуглольно срезанным хором и низким хорovým обходом, кубовидные капители чередуются с чашевидными, украшенными почками, а циркульные арки — со стрельчатыми; все здание отличается благородной простотой.

Особое место среди рейнских сооружений занимают *капеллы* при замках, которые и здесь, как правило, строились в два этажа. К числу древнейших построек этого рода принадлежат капелла св. Годегарда при Майнцском соборе (1137) и двойная церковь в Шварцрейндорфе (1149—1151), на правом берегу Рейна, напротив Бонна. Обе они — чисто романского стиля и впервые в этой местности наделены галереями

на колонках. Из одного этажа состоит капелла замка в Коберне, близ Кобленца, в которой переходный стиль является во всем блеске своей фантастичности. Шестиугольная средняя часть этой капеллы, поддерживаемая пучками стройных свободно стоящих колонн, окружена обходом, также шестиугольным, к которому на востоке примыкает абсида. Отдельные формы здесь в высшей степени прихотливы и разнообразны.

На *Верхнем Рейне*, в Эльзасе, мы видим своеобразное развитие романско-церковного зодчества. Церковь центрального типа в Оттмарсгейме, план которой представляет восьмиугольник, вставленный в другой, больший восьмиугольник, занимает место еще на рубеже каролингской эпохи. К числу особенностей строгой, тяжелой романской архитектуры Эльзаса принадлежит наделение западного фасада церкви двумя четырехугольными башнями и заключенным между ними притвором, который имеет треугольный фронтон; к этим особенностям относятся, кроме того, часто встречающееся прямолинейное окончание хора и несколько дикая фантастичность орнаментации, с ее фигурами людей и животных. Здесь образцом базилики с колоннами может служить небольшая церковь св. Георгия в Гагенау (1149—1184). Правильное чередование колонн со столбами мы находим в возобновленной в XII столетии церкви Росгейма, фасад которой увенчан фронтоном и украшен большими циркульными арками, образующими ряд галерей, и фантастическими скульптурами. Прочие эльзасские церкви в большинстве случаев — базилики крестообразного плана, с одними только столбами. Притвор собора в Андлау, перекрытый крестовыми сводами, снабжен эмпорой, обращенной вовнутрь церкви, портал же аббатской церкви в Маурсмюнстере живописно открывается наружу тремя арками, отделенными одна от другой роскошно орнаментированными колоннами с кубовидными капителями. От церкви в Мурбахе, построенной в 1216 г., сохранились только прямолинейно срезанный восточный хор, с циркульно-арочными окнами и аркатурными фризами, и средокрестие, над которым между двумя четырехгранными башнями на ветвях трансепта возвышается двускатная крыша. В церкви св. Легерия в Гебвейлере, заложенной в 1082 г., уже выказывается переходный стиль. Старая главная часть этой церкви — связной системы; над ней высятся две западные башни и башня над средокрестием. Выстроенный позже хор состоит из пяти сторон восьмиугольника. Внутри этого храма еще преобладает, несмотря на стрельчатость аркад и подпружин, кубовидная капитель. Большой известностью пользуется фасад этой церкви с заключающимся в нем

характерно эльзасским открытым притвором, который занимает собой не только его середину, но и пространство под башнями.

Не останавливаемся на таких эльзасских постройках переходного стиля, как церкви в Зигольсгейме, Альтдорфе и Шлеттштадте. Выше по течению Рейна — Базель, в своем соборе, живописно расположенном на самом берегу реки, обладает одним из прекраснейших произведений переходного стиля. Воздвигнутое в 1185 г. новое здание собора представляет собой крестообразную в плане сводчатую базилику связной системы, с пятью нефами, хорovým обходом и двумя западными башнями. Полуколонны столбов среднего нефа имеют угловые листки на базах и кубовидные капители, тогда как капители столбов украшены листвой. Нижние арки, отделяющие нефы один от другого, — стрельчатые, но аркады эмпор — циркульные. Оконченный позже хор — уже готического стиля. Трансепт и восточные башни величественного Фрейбургского собора (мы рассмотрим его ниже, в числе других шедевров немецкой готики), производящие впечатление еще совершенно романских, характеризуют собой переходный стиль первой половины XIII столетия.

В заключение своего обзора верхнерейнских сооружений переходного стиля останавливаемся на главном произведении эльзасского зодчества — Страсбургском соборе, восточная часть которого принадлежит еще вполне романской эпохе и переходному стилю (рис. 213). Первоначальный собор, сооруженный епископом Вернером Габсбургским в первой половине XI столетия, был трехнефной, плоскокрытой Т-образной базиликой, план которой здание сохранило до наших дней. Нынешняя восточная часть собора построена позже, в 1179 г.; хоровая ниша собора — полукруглая только внутри, а снаружи, будучи втиснута в само здание, срезана прямолинейно. Толстые столбы средокрестия, расчлененные попеременно полуколоннами и прямоугольными выступами, украшены на базах сильно изогнутыми угловыми листками. Эти столбы, соединенные один с другим стрельчатыми арками, поддерживают собой стрельчато-арочные пандантивы и над ними — высокий, расчлененный нервюрами купол. Очень красивы и роскошны оба фасада трансепта, снабженные еще циркульно-арочными порталами. Из них более чистый и спокойный по формам и вообще более романский — северный фасад; южный фасад сооружен в раннеготическом, более жив-

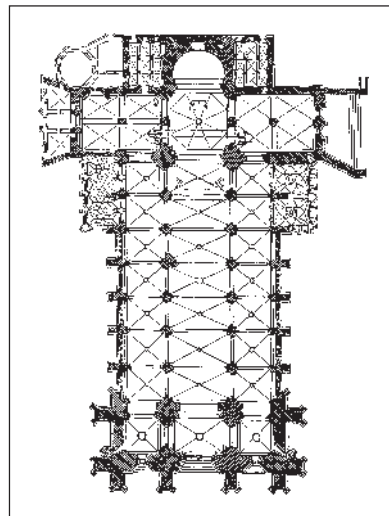


Рис. 213.
План Страсбургского собора.
По Вольтману

ленном стиле и выказывает французское влияние; тем не менее его строитель, как выражался Вольтман, «наложил на него такую яркую печать индивидуальности, какой редко бывают отмечены создания зрелой готики». Восточная часть Страсбургского собора была вполне закончена только в середине XIII столетия. До того времени существовал его старый плоскокрытый продольный корпус, перестроенный после наступления нового творческого готического века для немецкой архитектуры.

В прирейнских странах сохранилось немало остатков также *светских* романских *сооружений*. Части романских жилых домов с циркульно-арочными окнами, лопатками, аркатурными фризами, иногда с колонками, имеющими кубовидные капители, в области Рейна уцелели главным образом в Трире, но встречаются также в Кельне, Кобленце, Меце, Боппарде, Ахене и Кайзерсверте. В Гельнгаузене находится здание, сооруженное около 1170 г. и некогда служившее ратушей. Перед нижним этажом этого здания возвышается терраса, на которую ведет открытая лестница; портал украшен трехлиственными арками; зал верхнего этажа освещают три сложных окна. Прирейнские стены богаты также развалинами более или менее значительных императорских дворцов (пфальцов). Самые замечательные из них — замки Фридриха Барбароссы в Гагенау, Кайзерслаутерне, Трифельсе, Кайзерсверте и Нимвегене. Развалины императорского дворца в Гельнгаузене (1170) могут, в отношении величия и красоты, соперничать с вартбургским замком и брауншвейгским герцогским дворцом. В нем двойные арки окон поддерживаются парными колоннами с роскошными листовидными капителями; огромный камин обставлен восьмигранными колоннами, украшенными зигзагами, а вделанные в стену квадратные плиты по обеим его сторонам покрыты мотивами плетенки, которые с равным правом могут считаться и древнегерманскими, или ломбардскими, и восточными.

Если в заключение, как было сделано нами в области церковной архитектуры, мы бросим взгляд на соседние *Нидерланды*, то наше внимание остановит на себе прежде всего величественный графский замок в Генте, окруженный 27 полукруглыми зубчатыми башнями. При суровом виде замка нельзя предполагать, какими грациозными романскими галереями на колоннах украшен его интерьер, расчищенный только в 1900 г.

Великолепные княжеские замки составляли особенность германских стран именно в романскую эпоху. В готическое время, вследствие изменившихся политических и экономических условий, их место заняли городские ратуши.

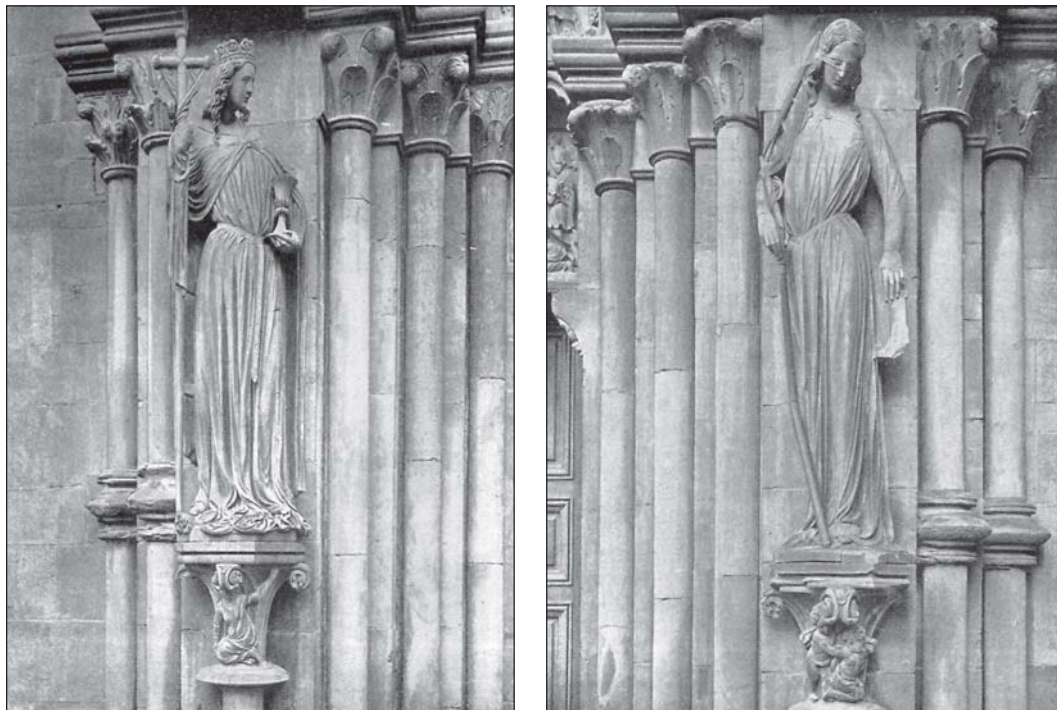
Пластика

Прирейнские земли благодаря многочисленности существовавших в них монастырей и расцвету городской жизни в течение двух романских столетий Германии (1050—1250) стали главной ареной ее религиозного и художественного развития. Подобно тому как романские соборы рейнского побережья являются классическими созданиями средневековой немецкой архитектуры, высоко стояли здесь также изобразительные искусства, в особенности живопись и прикладная пластика. Одна только *монументальная* каменная *пластика* не получила здесь такого сильного движения вперед, как в Саксонии.

Интересны две пары изваяний на столбах решетчатых ворот перед собором в Куре (Швейцария), перенесенные сюда из другой местности. Они изображают апостолов, стоящих на львах. Фёге и Линднер указывали на прованское происхождение этих скульптур. Действительно, две из этих фигур очень похожи на фигуры апостолов в церкви св. Трофима в Арле; но сходство это такое же, как между кропотливыми подражаниями варварских мастеров и созданиями самостоятельных художников.

Французское влияние менее заметно в известном портале св. Галла в Базельском соборе, принадлежащем XII столетию (1176). Ран искал прототипов скульптур этого портала в Бургундии, Линднер — в Провансе. На самом деле это произведения много путешествовавшего мастера, впитавшего в себя различные влияния. Портал (циркульно-арочный) украшен на боковых стенках статуями четырех евангелистов, на его архитраве изображены мудрые и неразумные девы, в тимпане — Христос, сидящий на троне, с предстоящими ему апостолами Петром и Павлом и коленопреклоненными в углах тимпана основателями собора. К этому portalу пристроено высокое четырехугольное крыльцо с плоской крышей, пять открытых ярусов которого роскошно декорированы скульптурами библейского содержания. В верхней лоджии изображены ангелы, возвещающие Страшный Суд гласом трубным, рядом с ними на гладкой стене — Воскресение мертвых. Взятые в отдельности, эти фигуры нескладны и малоподвижны; вообще, по стилю своего исполнения они кажутся более древними, чем они есть в действительности. Образцами для них служили мелкие изделия византийской пластики, использованные, однако, самостоятельно; в целом же портал св. Галла — вполне своеобразное создание рейнского искусства.

Самые великолепные произведения прирейнской, мало того, всей немецкой пластики первой половины XIII столетия находятся в Страсбургском соборе, как на его фасаде, так и в его южном, романском поперечном нефе. Вместе с Мейером-Альтоной мы признаем, что эти скульптуры исполнены раньше 1250 г. Что касается влияний, определивших их стиль, мы вместе с Франком и Фёге полагаем, что работавший над ними мастер был знаком со скульптурами южного и северного порталов Шартрского собора (см. рис. 171 и 173), и соглашаемся с Фёге в том, что кроме французского влияния в них сказывается изучение византийского прикладного искусства цветущей поры, но вместе с тем для объяснения большей внешней и внутренней подвижности этих скульптур по сравнению с их шартрскими прототипами мы склонны ценить в них самобытное немецкое художественное чувство выше, чем это делал Франк. Поэтому подписываемся, не колеблясь, под следующими словами Фёге: «Если страсбургский мастер и заимствовал из Шартра некоторые основные черты своего стиля и своей техники, а отчасти и мотивы композиций, то все-таки его искусство — местное, страсбургское». Портал этого южного поперечного нефа — двойной; в одном из его тимпанов изображено «Успение» Богородицы, в другом — Ее небесное коронование. Фигуры, головы и телодвижения в композиции Успения — почти античной чистоты и изящества. Двенадцать апостолов, украшавшие прежде четыре боковые стенки обеих дверей, по три на каждой, погибли; но зато на крайней левой и на крайней правой сторонах портала сохранились две пользующиеся всемирной известностью женские фигуры — «Церковь» и «Синагога», олицетворение христианства и иудейства, изваянные с теми чертами и атрибутами, какими они сопровождалась в мистериях (рис. 214). «Церковь» в короне, с крестом и чашей в руках взирает победоносно на свою противницу, изображенную с завязанными глазами, с поникшей головой и со сломанным копьём в правой руке. Обе эти фигуры в высшей степени благородны и стройны; узкие одежды облегают их тела, образуя натуральные, изящно стилизованные складки. Фёге говорил об этих фигурах: «Мастера Шартрского собора стремятся достигнуть должного впечатления строгой красотой формы и широкими линиями; мастер, изваявший «Церковь» и «Синагогу», хотя они и полны новой красоты, больше заботится о глубине и мягкости экспрессии. Он вкладывает в лица духовную жизнь, и эта жизнь, передаваясь дальше игрой рук и членов, как бы проникает все тело». В трансепте — так называемая Колонна ангелов, окруженная в три ряда



двенадцатью колоссальными, исполненными еще довольно жестко фигурами, по четыре в каждом ряду: в нижнем ряду стоят четыре евангелиста, в среднем — четыре ангела с трубами в руках, в верхнем — Христос-Судья и еще три ангела: все вместе представляет сокращенное изображение Искупления и Суда. Все эти скульптуры южного поперечного нефа — уже полуготические; но независимо от их принадлежности к той или иной школе это высокие, вечно прекрасные произведения искусства.

С этими верхнерейнскими мастерскими скульптурами не может выдержать сравнения ни одно произведение средне- и нижнерейнской монументальной пластики. Ни статуи апостолов в Трирском соборе, ни рельефы Вормского собора, ни скульптурное украшение порталов Майнцкого собора, ни тимпаны церквей Андернаха, Ремагена и Браувейлера не представляют особенного интереса. Заслуживают быть упомянутыми разве лишь рельефы в тимпане портала южного бокового нефа в Трирском соборе, с их внутренне спокойными, торжественно-величавыми фигурами, некоторые капители

Рис. 214.
«Церковь» и
«Синагога».
Статуи при
южном
портале
Страсбургского
собора.
С фотографии



Рис. 215.
Капитель
с кентаврами
на одном
из столбов
Майнского
собора.
С фотографии
Кроста

столбов в Майнцском соборе, орнаментированные языческими мотивами, в особенности капитель с кентаврами (рис. 215), и изданная Клеменом алтарная загородка из приходской церкви в Густорфе, близ Нейса, замечательная не только тщательным выполнением ее рельефов библейского содержания, но и своей раскраской. Даже в Кёльне — центре романского архитектурного стиля, мы не находим в церквях того времени сколько-нибудь выдающихся каменных скульптур. Как несладен по формам, например, рельеф, изображающий св. Цецилию между двумя святыми, в тимпане северного портала кёльской церкви во имя этой святой и как неудачно размещены там фигуры в пространстве! Ближайшего рассмотрения достойны только деревянные двери северного входа церкви св. Марии в Капитолии. Правда, эти двери, изготовленные, вероятно, вскоре после 1050 г., принадлежат самому началу романской эпохи. Они напоминают двери церкви св. Сабины в Риме лишь своим общим характером. Каждая из их двух створок, резанных из крепкого дуба и первоначально сплошь раскрашенных, разделена на три больших и десять малых роскошно обрамленных панно. Эти 26 панно заполнены композициями на новозаветные темы, выполненными высоким рельефом (в них особенно сильно выдаются вперед головы) и довольно ясными по содержанию, хотя и грубыми в отдельных формах;

фигуры в них коротки, а головы непропорционально велики. Красивые обрамления придают этим рельефам недостающую общую связь.

Спустившись вниз по Рейну и заглянув еще раз в соседние *Нидерланды*, мы найдем в них несколько церквей с более роскошным, хотя едва ли более высоким по выполнению скульптурным убранством. В соборе в Турне следует отметить относящееся к XII столетию грубоватое, но не лишенное экспрессии изображение победы добродетелей над пороками на портале северного крыла трансепта. Обильно украшенный скульптурами уже стрельчато-арочный южный портал церкви св. Сервация в Маастрихте, принадлежащий концу первой четверти XIII в., характерен для этой же ступени художественного развития, как и вышеописанный разобранный на части портал Магдебургского собора, примыкающий к французским образцам.

Надгробные памятники романских церквей рейнской области не выдерживают никакого сравнения с саксонскими памятниками того же рода. XII столетию принадлежат: неуклюжая женская фигура на исследованном Швейцером «памятнике Нотбурги» в сельской церкви Гохгаузена-на-Неккаре, слабое в техническом отношении надгробное изваяние архиепископа Эпштейнского Зигфрида в Майнцском соборе и — лучшая из относящихся сюда скульптур — стройная, облеченная в одежду с тугими складками и обрамленная роскошным листовидным фризом рельефная фигура св. Плектруды на ее гробнице в крипте церкви св. Марии в Капитолии в Кёльне.

Гораздо свободнее, чем монументальная скульптура, развивалась в рейнских странах в романскую пору *мелкая пластика*. Из ее круглопластических произведений достойны внимания главным образом бронзовые распятия, полную эволюцию которых, как мы сделали это для монументальной пластики Италии и Саксонии (см. рис. 200), можно проследить лучше всего по небольшим вещам коллекции соборного каноника Шнютгена в Кёльне. Кёльн стоял во главе художественного движения благодаря преимущественно своим золотых дел мастерам, наиболее ценными продуктами которых были мощехранительницы. На одном из древнейших произведений этого рода, на небольшом переносном алтаре (принадлежащем герцогу Кемберлендскому), имеется надпись, свидетельствующая о его кёльнском происхождении: «Eilbertus Coloniensis me fecit». В Рейнской провинции сохранились также самые замечательные из *мощехранительниц*, родиной которых можно считать, кроме Нижнего Рейна, еще только область Мааса. Общая их форма — архитектурная, а с точки зрения истории искусства на них можно смотреть как на новые,

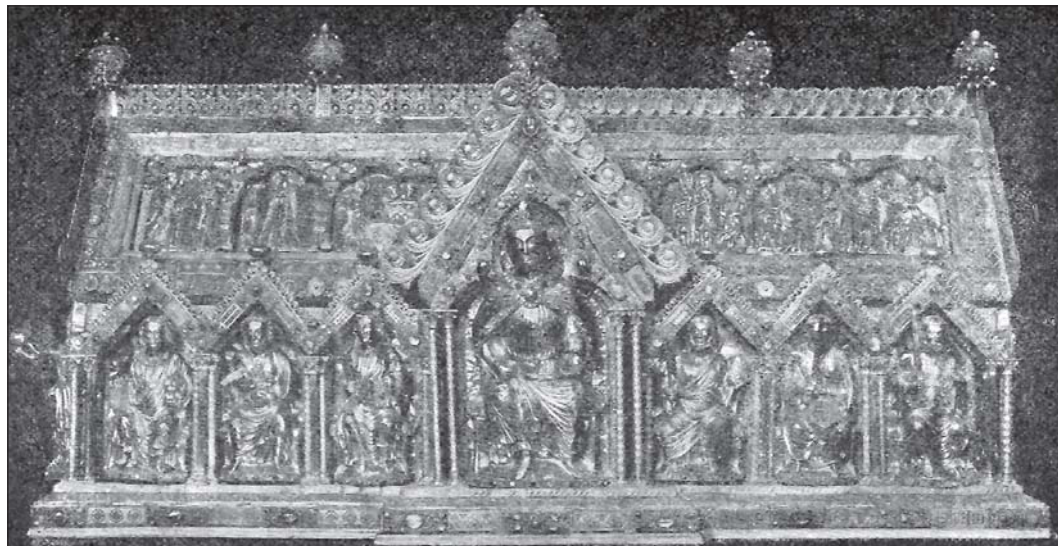


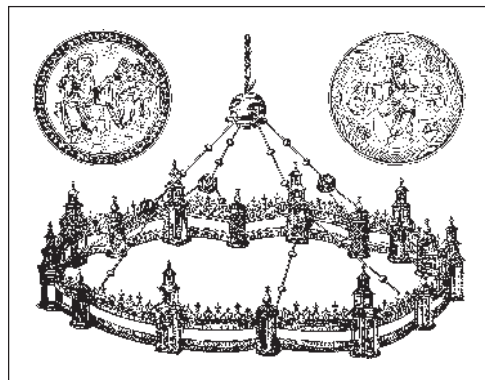
Рис. 216.
 Мошехранительница
 «Ковчег
 Богородицы»
 в Ахенском
 соборе.
 С фотографии Нёринга

изящные и одухотворенные видоизменения доисторических «урн в виде жилищ» (см. т. 1, рис. 29, 30 и 465). Подобная мошехранительница, как правило, имеет вид маленькой церкви с фронтонами; ее боковые стороны снабжены пилястрами и аркадами на колоннах, а по коньку двускатной крыши тянется роскошно орнаментированный гребень. В украшении таких ковчегів соперничали между собой скульптура, эмалевая живопись и ювелирное искусство. Но их пластические фигурные украшения в редких случаях вполне сохранились. К числу древнейших мошехранительниц принадлежит оконченная в 1129 г. рака св. Виктора в Ксантенском соборе. На длинных сторонах этой раки были помещены еще очень неуклюжие фигуры апостолов, из которых на каждой стороне сохранилось только по три; на передней, короткой стороне изображен Христос. Все фигуры, выбитые из серебряных листов, изображены наклоненными вперед. Не более чем двумя десятками лет позже изготовлена роскошная рака св. Гериберта, находящаяся в церкви во имя этого святого в Дейце; на ее стенках прекрасно сохранились длинные подвижные сидячие фигуры Богоматери, св. Гериберта и двенадцати апостолов. Важнее для истории мелкой пластики, чем для истории эмалевой живописи, реликварии конца XII столетия: рака св. Альбина в приходской церкви Богоматери в Кёльне, на Шнургасе, и рака св. Аннона (начатая работой в 1183 г.) в католической приходской церкви в Зигбурге. Фигуры апостолов на этой раке, поме-

щенные между арками, показывают рейнскую пластику, как выразался Ренар, «стоящей около 1200 г. на совершенно неожиданной высоте индивидуализации типов». Уже в XIII столетии окончены три большие раки, обозначающие собой наивысшую точку, достигнутую развитием этой отрасли прикладной пластики. На раке Карла Великого, в Ахенском соборе (1165—1215), широкие прямоугольные поверхности двускатной крыши заполнены многофигурными, но неоживленными рельефами, изображающими эпизоды из жизни великого императора; на одной из увенчанных фронтоном стенок помещено круглопластическое изображение Богоматери, сидящей на престоле, с двумя архангелами, на другой стороне изображен сам Карл Великий между папой Львом III и архиепископом Турпином; под полуциркульными аркадами боковых стенок помещены тщательно исполненные фигуры шестнадцати немецких императоров, сидящих в торжественных позах. «Ковчег во имя Святой Троицы» в Кёльнском соборе (1165—1225) имеет, как исключение из общего правила, форму трехнефной романской базилики; посередине его передней стороны представлен Спаситель во славе между изображениями Святой Троицы и Крещения Господня; прочие боковые стороны ковчега роскошно украшены скульптурами строго развитого, но все еще спокойного и тяжеловатого романского стиля, в ряду пластических изделий которого, исполненных из благородных металлов, они являются произведениями самыми блестящими. Но в рельефах третьей мощехранительности (рис. 216), «Ковчег Богородицы» в Ахенском соборе (1200—1258), фронтонами всех четырех сторон этого ковчега изображены Христос, Богоматерь, Карл Великий и Лев III; под аркадами длинных сторон сидят в торжественных позах двенадцать апостолов. Две другие мощехранительности, изготовленные около 1200 г., из которых одна принадлежит герцогу Кемберлендскому, а другая Соут-Кенсингтонскому музею в Лондоне, имеют форму даже крестообразных купольных церквей с фронтоном на каждой из четырех сторон. Украшающие их фигуры, помещенные в нишах, резаны из слоновой кости.

Наконец, Рейнская провинция владеет самым изящным из кругообразных паникадил, символически представляющих собой небесный Иерусалим. Это паникадило находится в Ахенском соборе (рис. 217). Нижняя сторона 16 окружающих его башенок

Рис. 217.
Паникадило и
нижние
стороны двух
украшающих
его башенок
в Ахенском
соборе.
По Фальке



украшена священными изображениями. Так как эти пластинки могут давать отпечатки, подобно гравированным медным доскам, то на них можно смотреть, хотя они и не предназначались для печатания с них, как на зачатки гравюры на меди. Так одно открытие ведет за собой другое и предваряет дальнейшие успехи искусства.

Живопись

Переход от оттоновской *стенной живописи* к романской особенно ясно выказывается в тех благословенных верхненемецких землях, где еще видны вдали снежные вершины Альп. Любопытны прежде всего успехи *рейхенауской школы* (см. рис. 101). Сделанный ею шаг вперед весьма заметен в стенных фресках небольшой церкви Бургфельдена в Швабской Юре, на высоком берегу пенистого Эйаха. Эти фрески выражают собой, как отметили Краус и другие, переход от оглядывающегося назад стиля раннего средневековья к смотрящему вперед стилю зрелого средневековья. Эти бургфельденские памятники живописи, изданные П. Вебером, принадлежат второй половине XI столетия. На восточной стене представлен Страшный Суд. Тогда как в подобном изображении в Оберцелле (см. рис. 102) еще не воспроизведены последствия Суда, здесь, по правую руку безбородого Спасителя, восседающего на радуге, видны ангелы, ведущие праведников в Царство Небесное, а по левую руку — бесы, ввергающие грешников в геенну огненную. В обеих группах позы длинных, малоголовых фигур хорошо передают их душевное состояние. Фрески северной и южной стен отчасти погибли. На южной стене в числе других изображений можно различить смерть богача, которого дьявол стаскивает с его ложа, и смерть бедняка, которого ангелы отводят в обитель праведных. На северной стене мы находим притчу о милосердном самаритянине, представленную в двух эпизодах: отъезд путника в дорогу и нападение на него разбойников в лесу. На стеблевидных ветвях деревьев вместо листьев помещено по несколько стилизованных цветков; последние — больше, чем головы движущихся между ними людей. Фигуры на всех этих фресках хотя тощи и длинные, однако менее схематичны, чем фигуры оберцелльских фресок, их движения естественнее и живее, композиция сюжетов более драматична. Широкая двойная полоса меандра, тянущаяся над всеми этими изображениями, явственно приближает их к оберцелльским фрескам. Однако то, что возвышает их над этими послед-

ними, было отчасти утрачено романским стилем XII столетия, хотя и улучшившим пропорции тела.

После бургфельденских фресок следует указать на фрески церкви в Нидерцелле, на острове Рейзенау. Мы приписываем их — самое раннее — концу XI столетия, хотя их издатели, Кюнстле и Бейерле, считали их более древними. Всего замечательнее фрески восточной абсиды. В раковине абсиды, внутри разноцветной (желтой, красной и снова желтой) мандорлы, восседает на радуге уже бородатый Спаситель между символами евангелистов с большими, очень сильно расправленными крыльями в углах изображения. Подле мандорлы стоят апостолы Петр и Павел; рядом с ними — два рослых серафима с высокими крыльями и колесами под ногами; ниже, в нарисованных полуциркульных аркадах, в верхнем ряду сидят апостолы, в нижнем стоят пророки в остроконечных шапках и со свитками в руках. В колорите господствуют красный цвет одежд и синий цвет фона. Вся композиция прекрасно размещена в пространстве.

Вполне принадлежат XII столетию в долине Верхнего Рейна потолочные фрески церкви в Циллисе, в Граубюндене, по своему общему характеру, правда, более близкие к нерейнской живописи Южной Германии, чем к рейнским росписям. Средние поля этих фресок заняты изображениями событий из земной жизни Спасителя, до Его распятия; по краям изображены борющиеся между собой и с людьми отчасти существующие в действительности, отчасти фантастические чудовища, как представители темных сил природы; обрамления орнаментированы чисто романскими зигзагами, волнистыми полосами и листовыми завитками.

На Среднем Рейне старых стеновых росписей сохранилось сравнительно немного; тем не менее следует отметить изображения апостолов и пророков в хоре церкви св. Мартина в Вормсе, написанные под циркульными аркадами, в обрамлении, орнаментированном ковровыми узорами, на синем фоне, — спокойные, чисто очерченные фигуры, которые хотя и исполнены, вероятно, после середины XIII столетия, однако еще не имеют готического характера.

Произведениями этого рода гораздо богаче *Нижний Рейн*, где благодаря преимущественно трудам Клемена постоянно открывались и публиковались новые стеновые росписи романского времени. XII столетию принадлежат фрески в западном хоре аббатской церкви в Кнехтштедтене, в хоре церкви св. Гереона и в крипте церкви св. Марии в Капитолии в Кёльне, в двойной церкви в Шварцрейндорфе, близ Бонна, и в зале капитула прежнего бенедиктинского аббатства в Браувейлере.

Рис. 218. Распятие.
Фреска в Нижней
церкви Шварц-
рейндорфа,
близ Бонна.
С копии Вейсгари





В Кнехтштедтене в фигуре Спасителя, восседающего на радуге, любопытна сильная укороченность нижней части тела. Остановимся на циклах изображений в Шварцрейндорфе и Браувейлере, изданных Эрнстом аусм-Веертом. В Шварцрейндорфе расписная как Верхняя церковь, так и Нижняя. Наиболее важен обширный цикл фресок Нижней церкви. В полукуполе хора представлен Христос на троне, окруженный апостолами. Его правильное, обрамленное бородой лицо, с дугообразными, почти каллиграфически написанными бровями, типично для той ступени развития искусства, к которой относятся эти произведения. Ниже, на стенах ниши, четыре евангелиста с символами над головами сидят у своих аналогов; позы этих фигур оживленные, но положение тел неправильное. Из трех остальных полукуполов этой крестообразной в плане церкви, все четыре крыла которой заканчиваются полукруглыми абсидами, в южном полукуполе изображено Преподобие Господне, в западном — изгнание торговцев из иерусалимского храма, в северном — Распятие (см. рис. 218). Воин пронзает копьем бок Спасителя, а другой воин подносит к Его устам губку на трости; внизу, справа, воины мечут жребий об одежде Распятого; слева Пилат умывает свои руки; в позе помещенного вверху, налево, апостола Иоанна, обнимающего Богородицу, много теплоты и сердечности. Все лопасти крестовых сводов украшены фресками на сюжет «Видение Иезекииля». Везде господствует контурный стиль с ничтожной, в нагих частях тела едва приметной моделировкой, следы которой окончательно уничтожены реставрацией; одежды, облегающие безжизненно трактованное тело, драпируются еще спокойно; отдельные сюжеты, помещенные на синем фоне, скомпонованы хотя и по-детски, но с достаточной ясностью. Родственна по стилю с этой росписью живопись на потолке браувейлерского зала. Четыре лопасти каждого из шести крестовых сводов этого потолка украшены фресками. Над входом изображен Спаситель по грудь, в золотом узорчатом нимбе. Его сопровождают, на других лопастях того же крестового свода, Богоматерь, Иоанн Креститель, пророки и святые. Фрески прочих двадцати лопастей служат иллюстрациями одиннадцатой главы «Послания к евреям». Примеры торжества веры, взятые из Ветхого и Нового Заветов и жития святых, переданы здесь в жизненных образах, с точностью воспроизводящих выражения апостола. Размещены эти вновь изобретенные сюжеты на сферических треугольных полях крестовых сводов еще не так удачно, как в Шварцрейндорфе.

Перемену в стиле первой половины XIII столетия мы видим в изданных Илло остатках фресок в зале капитула ордена храмовников в Меце,

в сильно «восстановленных», к сожалению, фресках, изображающих житие св. Севера, в церкви его имени в Боппарде, в монументальных фигурах святых на столбах церкви св. Куниберта в Кёльне и особенно во фресках на тимпане притвора, на сводах крипты и на стенах крестильной капеллы в кёльнской церкви св. Гереона. Наиболее замечательны из этих фресок последние. Под нарисованными циркульными аркадами стоят, изображенные в натуральную величину и *en face*, благородные фигуры святых и епископов. На своде над алтарем изображен Спаситель между Богородицею и Иоанном Крестителем; их фигуры свободнее и подвижнее, чем в Шварцрейндорфе и Браувейлере, но контурный стиль еще и тут отличается своей обычной каллиграфичностью, например в рисунке сильно изогнутых бровей; при беспокойной изломанности складок этот стиль здесь очень оживлен. Эта крестильная капелла прекрасно сохранила то впечатление, какое получалось от общего живописного украшения позднероманских помещений.

Со стенной живописью очень рано вступила в соперничество *живопись на стекле*. Из памятников IX столетия, изданных Нордгоффом, явствует, что еще около 800 г. окна старой бенедиктинской церкви в Вердене-на-Руре были расписаны фигурными изображениями. С 1050 г. в рейнской области живопись на стекле переходит в руки мирян. Придерживаясь сочинений Янича и Брука, мы можем проследить ее в Эльзасе с XII столетия, века шварцлотовой техники. На одном раннем расписном стекле из церкви апостолов Петра и Павла в Нейвейлере, находящемся теперь в музее Клюни в Париже, изображен св. Тимофей, фигура которого эффектно выделяется на ярко-красном фоне. О дальнейшем развитии живописи на стекле мы можем составить себе ясное понятие по романским, хотя уже и стрельчатым, окнам древнейших частей Страсбургского собора. Второй половине XII столетия принадлежит окно над порталом северного крыла транспта (рис. 219); главные изображения на нем помещены в круглых медальонах, рисующихся на узорчатом, как бы ковровом фоне. В трех нижних медальонах представлен суд Соломона, в четвертом, верхнем, — ангел в зеленой одежде. При сравнении этого окна с французскими расписными стеклами того же времени замечаешь уже более значительное употребление желтой и зеленой красок наряду с красной и синей. К концу XII столетия относятся окна южного крыла

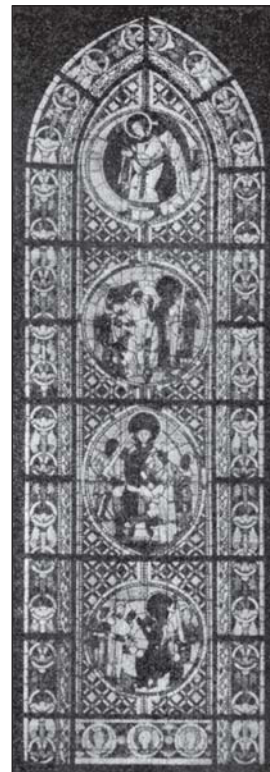


Рис. 219.
Соломоново
окно. Витраж
в северном
трансепте
Страсбургского
собора.
По Бруку

трансепта, из которых на одном изображены св. Маврикий и над ним св. Кандид, на другом — св. Эксуперий и Виктор — хорошо нарисованные фигуры воинов в шлемах и кольчугах; вследствие шварцлотовой техники как будто бы они в очках. Переходному времени от XII к XIII столетию принадлежат восточные окна южного крыла трансепта, из которых на одном изображены вверху св. Матфей, а внизу св. Варфоломей, тогда как другое окно все заполнено гигантской фигурой св. Христофора. Техническое исполнение лиц и здесь сделалось лучше и мягче, а драпировки стали шире, оживленнее и изысканнее. Затем следует указать на семь первых из знаменитых окон с фигурами немецких королей в северном боковом нефе продольного корпуса, уцелевших при перестройке собора (закончена в 1275 г.) из более древнего, романского, в готический и получивших при этом готические украшения. Эти фигуры королей сочинены совершенно в романском духе; они изображены в коронах и ниспадающих тяжелыми складками мантиях, надетых поверх жестких, словно накрахмаленных, туник. И здесь зеленый и желтый цвета играют наряду с красным и синим тонами более видную роль, чем во французских расписных стеклах.

Если не считать обломков в коллекции Шнютгена в Кёльне, то надо сказать, что из среднерейнских и нижнерейнских расписных стекол до нас дошли только те, которые относятся не раньше как ко второй четверти XIII столетия. Для примера укажем на восемь знаменитых цветных витражей в хоре церкви св. Куниберта в Кёльне. На пяти из них изображены только отдельные фигуры в роскошно орнаментированных обрамлениях; три средних окна представляют сложные композиции, очень оживленные и колоритные, с преобладающими красным и зеленым цветами.

Не можем расстаться с монументальным романским искусством Кёльна, не возвратившись в крипту церкви св. Гереона и не бросив в ней взгляда на раннероманский *мозаичный пол* XI столетия, украшенный изображениями ветхозаветных сюжетов, из которых пять взяты из истории Самсона, три — из жизни Давида и одно — из рассказов об Иосифе и Пентефрии. Угловатые и жесткие по рисунку, эти изображения не могут считаться блестящими образцами средневекового мозаичного украшения полов, но при редкости подобного рода произведений они пополняют наше представление об общем живописном эффекте внутреннего убранства романских церквей.

Тогда как рейнская *миниатюрная живопись* раннего средневековья довольно хорошо исследована (см. рис. 104—110), ее фазы раз-

вития в эпоху зрелого средневековья изучены еще неудовлетворительно. Первое место среди верхнерейнских рукописей этой эпохи принадлежит «Увеселительному саду» (*Hortus Deliciarum*), написанному между 1165 и 1175 гг. эльзасской аббатисой Геррадой фон Ландсберг и ею же обильно иллюстрированному. Эта знаменитая рукопись, к сожалению уничтоженная пожаром в 1870 г. во время осады Страсбура, но сохраненная для нас старинными рисунками Шарля Шмидта, в своем тексте и иллюстрациях содержала свод всего церковного и мирского знания и верования зрелой поры средневековья в той мере, в какой считала это полезным и нужным сообщить монахиням ученая и талантливая аббатиса. Число рисунков было здесь чересчур велико для того, чтобы все они могли быть выполнены густо кроющими красками, работа которыми требовала большой усидчивости. Поэтому рядом с очень колоритными и тщательно исполненными миниатюрами в «Увеселительном саду» встречались рисунки слабо раскрашенные или почти совсем не раскрашенные. Из красок преобладали красная, синяя и светло-зеленая. Листового золота было употреблено здесь сравнительно мало. Что касается образцов, то художница брала их отовсюду, где только находила, поэтому нет ничего удивительного в том, что в ее работе отразилось влияние и византийских, и западных оригиналов. Гораздо важнее то обстоятельство, что во многих случаях она прямо обращалась к природе и жизни, стараясь передавать действительность, как она ее воспринимала, своей собственной, правда еще неловкой, манерой. Какое впечатление эти рисунки производили на современников, видно уже из заимствований, сделанных из них страсбургской живописью на стекле. «*Hortus Deliciarum*» — блестящее свидетельство художественности зрелого средневековья. Около 1200 г. написаны два Евангелия Великогерцогской библиотеки в Карлсруэ, из которых одно поступило в нее из церкви св. Петра в Шварцвальде, а другое — из Брухзалея, резиденции Шпейерских епископов. Последнее выше первого в художественном отношении. В рисунке миниатюр и этой рукописи заметно стремление оживить старые традиционные изображения; техника живописи — тщательная, краски наложены легким слоем; на щеки и губы наложена красная краска. Концу рассматриваемой эпохи принадлежит красивое майнцское Евангелие в библиотеке ашаффенбургского замка. Священные фигуры здесь еще торжественны и сурово-величавы, но драпировки становятся уже более беспокойными. Листья орнаментов нарисованы очень натурально. К некоторым библейским сюжетам уже примешиваются мотивы повседневной жизни. Сколько



Рис. 220.
Стоящий ангел.
 Эмалевая
 фигура на раке
 св. Маврина
 в церкви
 св. Марии
 в Кёльне.
По Ренару

жизни, например, в изображении народа, прислушивающегося к словам Спасителя, в миниатюре, которая иллюстрирует Нагорную Проповедь, или в фигурах шутов в сцене «Пляска Соломеи», а вместе с тем, как неправилен ракурс фигуры ангела, слетающего с неба, в композиции «Вознесение Господне»! Богаче византийскими мотивами Евангелие Брюссельской Королевской библиотеки, написанное в Кёльне около 1250 г.; напротив, в относящейся к тому же времени и хранящейся в той же библиотеке рукописи Хроникона Скабина (портреты императоров и их родословное древо), написанной в Ахене, византийские элементы переработаны скорее в духе саксонско-тиюрингской школы.

С художественно-промышленной живописью этой эпохи знакомят нас романские выемчатые эмали. Главным пунктом их производства во всей Германии был, по-видимому, Кёльн и наряду с ним Зигбург. Также и тут наше внимание привлекают к себе преимущественно рейнские мощехранительницы. Для истории эмалевой живописи в особенности интересны рака св. Гериберта в церкви его имени в Дейце, принадлежащая середине XII столетия, и рака св. Маврина в церкви Богоматери в Кёльне, на Шнургассе, относимая к концу XII столетия. На первой пластически исполненные сидячие фигуры украшены 14 большими, выполненными эмалью на золотом фоне фигурами апостолов; раку св. Маврина украшают по углам четыре большие фигуры ангелов, стоящих на страже (рис. 220). Обе раки представляют собой высшую точку развития романской эмалевой живописи в Германии. Ренар говорил о них: «Эти фигуры отличаются широтой концепции, уверенностью и свободой моделировки, которую, если принять в соображение все технические трудности, в особенности же сильные изменения во время обжига, надо признать такими, какие впоследствии едва ли были когда-либо еще раз достигнуты». Более поздней, но не более высокой по мастерству ступени развития принадлежат 12 больших, богатых фигурами медальонов со сценами из жития св. Гериберта, украшающих крышку его раки. К той же школе близки такие произведения, как, например, пластинка с изображениями ангелов в Гогенцоллернском музее в Берлине, происходящая из Стабло. Характерная особенность всех этих немецких выемчатых эмалей — свежая, прекрасно гармонирующая с золотым фоном гамма пяти цветов: голубого, синего, зеленого, желтого и белого.

3. Искусство Южной Германии и Австрии

Архитектура

Южная Германия, за исключением верхнерейнских областей, с архитектурой которых мы уже ознакомились, в эпоху зрелого средневековья не внесла в историю зодчества таких оригинальных художественных идей, как Средняя и Западная Германия. Движение, способствовавшее выработке новых форм, шло здесь с запада на восток. В Австрию проникало непосредственно и ломбардское влияние. Очень важную роль во всей эволюции южнонемецкого зодчества играла школа Гирсау. Но прежде, чем охарактеризовать эту школу, мы должны бросить взгляд на развитие, совершавшееся вне гирсауской традиции. Здесь следует отметить тенденцию к упущению трансепта, устройству рядом с главным хором двух побочных хоров, удержанию плоских потолков и перемещению башен на восточную сторону здания.

Аугсбургский собор, имевший первоначально двойной хор (см. кн. 2, II, 3), в своем нынешнем виде представляет смесь архитектурных стилей различного времени. Сохранившийся хор и трансепт лежат на западной стороне, а башни возвышаются на восточной; тем не менее еще можно угадать первоначальный план собора как романской базилики со столбами, относящейся к первой половине XI столетия. Фрейзингский собор (1160—1205) был плоскокрытой базиликой со столбами, без трансепта, с эмпорами, двумя западными башнями и криптой, знаменитой фантастическими скульптурами своих колонн. Церковь св. Эммерана в Регенсбурге, с ее двойным хором и двумя криптами, принадлежит к числу построек еще не вполне сложившегося романского стиля. Портал северного бокового нефа этой церкви, построенный между 1049 и 1060 гг., состоит из двух ниш, обрамленных еще строго антикизирующими пилястрами. Вообще, Регенсбург наряду с Кёльном — город Германии, наиболее богатый романскими церквями. Регенсбургские Верхний и Нижний соборы и Шотландская церковь, к которым мы еще вернемся, принадлежат к числу важнейших архитектурных памятников Германии.

В Тироле мы встречаем выступающие наружу порталы с колоннами, которые стоят на львах, заимствованные из Ломбардии; таков, например, портал церкви замка Тироле. Дальше на восток, в горах Зальцбурга, распространяются богато расчлененные, украшенные колоннами порталы без передней пристройки, но с покоящимися на львах

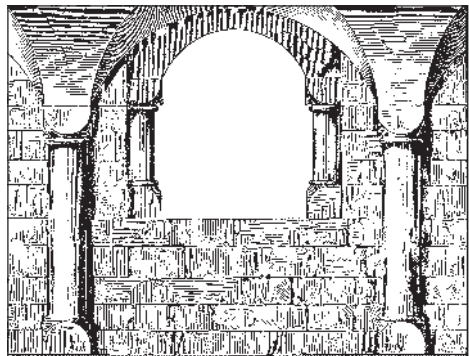


Рис. 221.
Часть галереи
клуатра
на Горе
Монахинь близ
Зальцбурга.
По Любке

передними колоннами. Любопытен древнейший немецкий клуатр в женском монастыре на Горе Монахинь (Nonnberg) в Зальцбурге (рис. 221). Полуколонны, подпирающие лишённые нервюр крестовые своды галереи этого клуатра, имеют кубовидные базы, которые представляют собой как бы перевернутые верхом вниз кубовидные капители. По-видимому, саксонское влияние сказывается в чередовании подпор (две колонны через один столб) в церкви св. Петра в Зальцбурге (1127—1131), перестроенной впоследствии в стиле барокко, и в монастырской церкви в Зеккау (1142—1195). Важнейшая в Австрии чисто романская базилика со столбами — собор в Гурке (1170—1218). На его западной стороне между двумя башнями находится наружный притвор, в глубине которого устроен роскошный, обставленный колоннами портал, а внутри, сверх того, имеются западные эмпоры. Капители колонн украшены листвой, а базы по углам — грифами причудливой формы. Большой известностью пользуется столонная крипта этого собора.

Обратимся теперь к *гирсауской* архитектурной школе, подробно изученной Баером. Бенедиктинский монастырь Гирсау близ Кальва, в Вюртемберге, был распространителем клюнийского направления в Германии. Церкви этого монастыря, ныне превратившиеся в груды развалин, отражали в себе переработанные в немецком духе архитектурные формы второй, построенной в виде плоскокрытой базилики с колоннами и освященной в 981 г. церкви клюнийского аббатства. По повелению папы Льва IX в Гирсау была воздвигнута церковь св. Аврелия (1059—1071) — трехнефная базилика с колоннами, восточным трансептом и тремя абсидами, до которых вскоре были продолжены малые нефы, и в результате образовались боковые хоры по сторонам главного хора. Западный притвор, открывавшийся вовнутрь церкви эмпорами, заключался между двумя четырехугольными башнями. Средний неф имел плоский потолок; боковые нефы и притвор были перекрыты простыми крестовыми сводами. Колонны имели строгие кубовидные капители без кольца и крутые аттические базы без угловых листов. После церкви св. Аврелия в Гирсау сооружена церковь св. Петра (1082—1091) — трехнефная базилика с колоннами и восточным трансептом, имевшая везде плоское покрытие. Над ее средокрестием возвышалась восьмиугольная колокольня. Прямо срезанный

восточный хор только внутри, в толще стены, имел три ниши; настоящие же абсиды находились на восточной стороне ветвей трансепта.

Гирсауские монахи распространили свои принципы церковного зодчества по всей Германии, главным образом по Южной. Их церкви почти все одного и того же типа. Вообще, это плоскокрытые трехнефные базилики с колоннами, без крипт, но с восточным трансептом, трехнефным устройством хора, имеющего часто прямоугольное окончание, и с притвором между западными башнями, вместо которых иногда высится башня над средокрестием, сопровождаемая восточными башнями. Циркульная арка царила безраздельно, колонны увенчивались кубовидными капителями; базы, первоначально лишённые угловых листков, потом мало-помалу получили их. Внешняя отделка церквей — благородно суровая. Лопатки и аркатурные фризы редки, но по соседству с порталами иногда появляются фантастические уродливые скульптурные фигуры. Большинство построек гирсауского стиля возникло между 1082 и 1150 гг.; только немногие из них относятся к началу XIII столетия.

Типичными сооружениями в этом стиле являются монастырские церкви в Диссибоденберге, Генгенбахе и Шварцахе, церковь св. Гильгена в Клейн-Комбурге и церковь в Штейне-на-Рейне. Бенедиктинские церкви в Альпирсбахе и Эльвангене, оставаясь постройками гирсауского типа, уже не свободны от влияния Маульбронна (см. ниже). Эльвангенская церковь, оконченная в 1233 г., — первая большая базилика Швабии, перекрытая сводами во всех своих частях. Очень близок к ней Констанцкий собор с его прямоугольно оканчивающимся хором, в том виде, какой он получил в 1054—1089 гг. Его романская крипта — древнее; напротив, его западные башни воздвигнуты позже. Своды этого собора — позднеготические. Шаффгаузенский собор, плоскокрытая базилика с колоннами, с прямым окончанием хора, охватывающим все три нефа, — характерное сооружение гирсауского стиля.

В Баварии, Франконии и соседних частях Австрии гирсауский архитектурный стиль равным образом проявился во всем своем блеске. Например, в Бамберге построенная на горе церковь св. Михаила (освящена в 1026 г.) хотя и была не с колоннами, а со столбами, однако в остальном являлась образцовой постройкой гирсауской школы. В Регенсбурге церковь св. Иакова, известная под названием Шотландской церкви, о замечательных скульптурах которой мы станем говорить впоследствии, будучи плоскокрытой, лишённой трансепта базиликой с колоннами, западными эмпорами и восточными башнями, наделена главными признаками гирсауской школы. В Вюрцбурге этой

школе принадлежит церковь св. Бурхарда, колонны которой стоят на тяжелых базах, еще не имеющих угловых листков.

В Австрии некоторые особенности гирсауской школы видны, например, в Зеккауском соборе. В Саксонию и Тюрингию, как доказывают церкви в Паулинцелле и Гамерслебене, также проникли следы влияния этого гирсауского искусства бенедиктинцев, которое хотя почти и не породило новых архитектурных идей, однако же сыграло видную роль в истории немецкого зодчества.

Вслед за клюнийцами (бенедиктинцами) явились в Германию *цистерциане*. Они также принесли сюда свой собственный архитектурный стиль, который, как ни был прост и незатейлив, оставил во всемирной истории зодчества еще более глубокий след, чем клюнийский стиль. Как повсюду, этот стиль и в Южной Германии знаменует собой переход к готике. Во Франконии цистерцианская церковь в Эбрахе, близ Бамберга (заложена в 1126 г.), имеет такое устройство хора, какое мы видели в несколько более поздней церкви Риддагсгаузена, близ Брауншвейга. Броннбах, близ Вертгейма, обладает в своей основанной в 1151 г. цистерцианской монастырской церкви первой немецкой постройкой, в которой, при ее романских отдельных формах, мы находим повсюду стрельчатые своды. Образцовое сооружение цистерцианского стиля и вместе с тем лучший его памятник в Швабии и даже во всей Южной Германии — цистерцианское аббатство Маульбронн в Вюртемберге, правда, по своему великолепию уже выходящее из рамок скромных правил ордена; воздвигнутое в 1146—1178 гг. в романском стиле, это аббатство после 1210 г., как доказал П. Шмидт, было расширено и перестроено в переходном стиле. Маульброннская церковь представляет собой крестообразную в плане, имевшую первоначально плоский потолок базилику с просторным сводчатым хором, позади прямолинейного окончания которого, с обеих сторон средней капеллы, устроено по три боковые капеллы. Здание украшено еще довольно просто, в романском роде, лопатками и аркатурными фризами; внутри встречаются колонны с кубовидными капителями, циркульно-арочные и круглые окна, но также и окна, оканчивающиеся сверху стрельчатой аркой. Строитель восточных частей церкви, с которых началось ее сооружение, оставил постройку в 1171 г., чтобы приступить к сооружению восточных частей Вормского собора (см. рис. 205). Но наибольшее влияние на южнонемецкую архитектуру приобрели послероманские части аббатства, строитель которых, Боненсак, вне Маульбронна исполнил «епископский хор» в хоре Магдебургского собора. Превосходнейшее

произведение этого высокодаровитого мастера — западный притвор Маульброннской церкви, так называемый парадиз, с его трехлиственными арками окон, колоннами, которые опоясаны кольцами и увенчаны чашевидными капителями, циркульно-арочными сводами, диагональные оригинальной формы ребра которых свешиваются ниже подпружных арок. Прелестна галерея клуатра, в особенности ее южное крыло, выдержанное еще в переходном стиле; очень красивы и, как примеры двухнефных помещений, интересны монастырские залы: трапезная для братии, трапезная для мирян, зала капитула и пр. Все детали отличаются большой свежестью и изяществом. Тихий, строгий монастырский мир незаметно превращается здесь в роскошный, светлый мир красоты.

Замечательные цистерцианские церкви есть и в Австрии; три важнейшие из них — церковь в Гейлигенкрейце, Лиленфельде и Цветтле, подобно Маульброннской церкви, наделены живописными галереями клуатров переходного стиля.

Впрочем, этот стиль как в Южной Германии, так и в Австрии не был достоянием исключительно цистерцианских монастырей. Переходному стилю первой половины XIII столетия принадлежат древнейшие части величественной церкви св. Зебальда в Нюрнберге. Отголоски рейнской школы и в то же время следы французского влияния выказываются в Бамбергском соборе; хотя его отдельные формы, за исключением превосходных скульптур, не блещут свежестью и изяществом, а его четыре угловые башни слишком симметричны и монотонны, однако он в целом — самое красивое из архитектурных созданий зрелого средневековья, сохранившихся в Германии. Бамбергский собор, заложенный при Генрихе II, в 1012 г., с двумя хорами, двумя криптами и западным трансептом, был в 1081 г. уничтожен пожаром. Сохранившаяся его постройка, третья по счету, принадлежащая переходному стилю, — сводчатая, но еще удержавшая два хора базилика со столбами и западным трансептом — была начата в 1192 г. и освящена в 1237 г. Небольшие башенки, которыми обставлены по углам оконченные только в 1274 г. западные башни, напоминают Ланский собор. Великолепные порталы и окна восточной части собора — еще циркульно-арочные; окна в западной части и верхние окна башен — стрельчатые. Внутри (рис. 222) полуколонны столбов несут на себе стрельчатые подпружные арки и стрельчатые крестовые своды, причем эти последние снабжены нервюрами. Общее впечатление здания — снаружи скорее романское, внутри — преимущественно готическое. Большой известностью пользуется галерея клуатра при церкви св. Эммерама в Регенсбурге со сравнительно



Рис. 222.
Интерьер
Бамбергского
собора.
С фотографии
Гафа

новице представляют еще романские формы наряду с готическими; тем не менее именно в этих местностях, где переходному стилю не предшествовал чисто романский, церковное зодчество приобретает характер устанавливающейся готики.

Гражданскими постройками романского времени Южная Германия не так богата, как Средняя. Даже нюрнбергский замок и замок Тироль представляют для истории архитектуры мало любопытного. В Регенсбурге сохранилось несколько романских домов. Самые красивые романские ворота, увенчанные двумя башнями над циркульно-арочной галереей, находятся в Комбурге, близ швабского Галля. Здесь мы встречаем те же отдельные формы, как и в церковном зодчестве: аркатурные фризы, лопатки, колонны с кубовидными капителями

редко встречающимся в эту пору в Германии орнаментом в виде зигзага на северном входном портале.

Рассмотрение переходного стиля в Австрии приводит нас в Вену, к собору св. Стефана, романский предшественник которого был освящен в 1141 г. С середины XIII столетия воздвигался нынешний великолепный собор, древнейшие части которого еще могут быть названы романскими. На внутренней поверхности циркульных арок «Гигантских врат» (портала западного фасада) повторяются зигзаги регенбургской церкви св. Эммерама.

Весьма значительное развитие переходный стиль получил в Богемии и Моравии. Сравнительно простая бенедиктинская церковь в Требиче и более роскошная церковь монастыря в Тиш-

и аттическими базами. Однако многочисленные романские архитектурные памятники этих местностей все-таки позволяют судить о том, как равномерно закончен и вместе с тем как разнообразен в применении был мир форм, охватывающий в те дни не только церкви и монастыри, но и ратуши, жилые дома, ворота и мосты.

Пластика

Несколько иначе, чем в саксонских землях и в области Рейна, развивалась скульптура зрелого средневековья в Южной Германии и Австрии. О французском влиянии, за исключением Франконии, воды которой текут к Рейну, здесь не может быть речи, равно как и о влиянии ломбардском. Вообще, южнонемецкая пластика этой эпохи, поскольку она была свободна от византийского влияния, которое может быть отмечено лишь в отдельных случаях, развивалась довольно самостоятельно, конечно, не сходя с основы раннесредневекового искусства.

В Аугсбурге и Регенсбурге мы находим некоторые произведения, принадлежащие еще середине XI столетия. Прежде всего достойны внимания рельефные изображения на бронзовых досках, которыми обложены двери Аугсбургского собора, навешенные теперь в его южном портале (рис. 223). На некоторых из этих 35 досок повторяется один и тот



Рис. 223.
Часть дверей
Аугсбургского
собора.
С фотографии
Гёфле

же сюжет дважды. Многие содержат в себе всего одну фигуру на гладком фоне, но и более оживленные композиции заключают в себе небольшое число фигур, почти без аксессуаров. Языческие сюжеты, как, например, кентавр, стреляющий во льва, чередуются с библейскими: сотворение Евы, борьба Самсона со львом. В своей совокупности эти рельефы изображают, придерживаясь средневековой символики, — Грехопадение и Искупление. Женщина, бросающая корм курам, очевидно, означает собой Церковь. Фигуры довольно пропорциональны, выказывают некоторое понимание форм и не лишены экспрессии, но насколько архаичен их стиль, видно, например, в изображении глаза en face при профильном повороте головы, совсем как в начальную пору греческого искусства. Одежды поразительно спокойны, почти без складок. Неуклюжесть повсюду своеобразно соединяется со стремлением к передаче свободного движения.

В Регенсбурге к рассматриваемому времени относятся деревянные раскрашенные фигуры в притворе церкви св. Эммерама: на среднем столбе, между дверями, Христос в красной одежде и у Его ног, в круглом медальоне, погрудное изображение основателя церкви; на боковых столбах, подле дверей, на одной стороне — св. Эммерам, на другой — св. Дионисий, фигуры, полные достоинства и спокойствия, но малооживленные и малоподвижные, со схематически разделенными прямыми прядями волос и глазами навывкате. Столетием моложе каменные скульптуры Шотландской церкви (церкви св. Иакова) в Регенсбурге. Капители и базы колонн внутри церкви украшены изображениями всевозможных животных; снаружи, над северными дверями и по сторонам их, мы находим целый животный мир, фантастический и причудливый, напоминающий скульптурное убранство фасада церкви Сан-Пьетро в Сполето. В тимпане изваян Христос на троне, между апостолами Иаковом и Иоанном Крестителем, а на прилежащих к порталу частях стены — строгие, полные достоинства фигуры апостолов и отцов церкви. Но далее следуют женщина с тремя рыбьими хвостами рядом с шотландскими миссионерами, две мужские фигуры и возле них — десять львов, драконы и снова львы в различных положениях подле изображений Спасителя и Богоматери. Все эти рельефы выполнены в довольно неуклюжих формах, и многие из них очень загадочны; однако ясно, что ключ к их объяснению надо искать не в северных сказаниях о «сумерках богов», как это думал Зигарт, но, согласно мнению Гольдшмидта, в псалмах.

Такой же характер имеют скульптуры крипты Фрейзингского собора, принадлежащие второй половине XII столетия. На базах и ка-

пителях 24 колонн и 21 полуколонны этого собора помещены разнообразнейшие мотивы животного и человеческого тел. Особенно любопытна чрезвычайно обильная животными элементами средняя колонна (рис. 224); она окружена со всех сторон рельефным, выполненным в грубых, но жизненных формах изображением борьбы людей с драконами. Спасение человека из пасти дракона и здесь играет роль; вместе с тем именно для этих рельефов почти непосредственными образцами представляются фигурные инициалы Псалтыри Альбани (см. рис. 182). Здесь в грубоватых художественных формах проявляется подлинный немецкий дух; недаром на одной из капителей в этой крипте мы встречаем такое немецкое имя изготовившего ее мастера, как Лиутпрыхт.

Предшественницами этих регенбургских и фрейзингских произведений могут считаться фантастические скульптуры монастырских церквей в Мюнхсмонстере (теперь на ограде кладбища в Ландсгуте) и Биберге, относящиеся к середине XII столетия. Но, по-видимому, уже под влиянием портала Шотландской церкви изваяна группа в тимпане портала Моосбургского собора (конец XII столетия), изображающая Христа среди святых и коленопреклоненных основателей собора.

Как на «запоздалый продукт» фрейзингского направления Риль смотрел на фантастические скульптуры построенной около 1250 г. галереи клуатра при монастырской церкви в Берхтесгадене, тогда как в более свободных и чище сработанных скульптурах монастыря св. Зенона, близ Рейхенгалля, относящихся к тому же времени, видел только отдельные черты этого дико фантастического направления.

Еще свободнее и мягче по стилю скульптуры некоторых местностей Западной Баварии. Середина XIII столетия принадлежат сидячие фигуры величиной почти в натуру Спасителя, Богоматери и апостолов, украсившие собой алтарные загородки в монастырской церкви в Вессобрунне, хранящиеся теперь в Мюнхенском Национальном музее. Черты лиц у этих фигур правильны и не лишены выражения, фактура драпировок — свободная, но жесткая. Риль прав, отрицая здесь влияние северного и южного порталов Шартрского собора, следы которого старались отыскать некоторые другие исследователи. Сравнительно с современными им скульптурами Вексельбурга и Фрейбурга, эти фигуры грубы и безжизненны. Тому же времени принадлежат



Рис. 224.
«Зверинная
колонна»
в крипте
Фрейзингского
собора.
По Зиггарту

скульптуры двухэтажной капеллы в замке Траусниц в Ландсгуте. Здесь на столбах справа и слева от ниши хора нижнего этажа изваяны св. Варвара и Екатерина. На стене слева помещен рельеф с изображением Благовещения. Но особенно интересны большие сидячие фигуры на верхней балюстраде хора: Христос, Богоматерь и Иоанн среди двенадцати апостолов — изваяния, занимающие всю ширину капеллы и задуманные, вероятно, как главные фигуры Страшного Суда. Довольно свободные формы этих фигур придают им уже раннеготический характер. Их крупные, полные жизни, улыбающиеся лица выражают неземное блаженство. Раскраска этих фигур хорошо сохранилась, хотя местами и подновлена.

Менее любопытны раскрашенные *надгробные фигуры* того же времени в капелле св. Афры в Ландсгуте. Вообще, южнонемецкие надгробные памятники не выдерживают сравнения с саксонскими. Фигура Оттона Земозера (ум. в 1231 г.) на его надгробном камне в Фрейзингском соборе очень неуклюжа; древнейшие, возникшие около 1200 г., надгробные изваяния епископов в Вюрцбургском соборе также еще жестки и безжизненны.

В Баварии нет недостатка в больших *деревянных Распятых*. Коллекции таких произведений находятся в Германском музее, в Нюрнберге, и Мюнхенском Национальном музее. На них по большей части сохранилась старая раскраска. Особенно хорошо можно проследить уже знакомый нам ход развития по Распятых Мюнхенского музея. И в них видно, как постепенно смыкаются глаза Распятого, поникает Его голова, перекрещиваются Его ноги. Интересны некоторые деревянные фигуры сидящей Богоматери, в тех же собраниях, свидетельствующие о постепенном росте в эту эпоху чувства пластической формы.

Теперь обратим свои взоры на запад, восток и север Южной Германии. На западе к числу произведений, которые надо рассматривать в связи не с рейнскими, а с южнонемецкими памятниками пластики, принадлежат скульптуры цюрихского Большого собора: вокруг северного портала, частью безжизненно застывшие, частью неуклюжие, фантастические изваяния XII столетия; в галерее клуатра, частью дико фантастического, частью шуточного содержания, скульптуры начала XIII столетия. На востоке, в венском соборе св. Стефана, следует отметить жесткое, лишенное экспрессии изображение Спасителя, несомое ангелами, в тимпане «Гигантских врат»; ему соответствуют безжизненные полуфигуры святых на архитраве. На южном портале церкви св. Магдалины в Бреславле (около 1226 г.) наряду с библей-

скими и фантастическими варварски исполненными изображениями встречаются грациозные орнаменты. Чище и благороднее исполненное позже 1238 г. скульптурное убранство портала монастырской церкви в Тишновице, в Моравии, и родственные с ним по стилю скульптуры портала церкви в Сент-Як, в Венгрии. Об орнаментах, которыми в Тишновице окружены фигуры (Христос в тимпане, двенадцать апостолов на боковых стенках), Любке говорил: «С гибкими арабесками романского стиля талантливо комбинированы натуралистические листовые и цветочные орнаменты юной готики; таким образом, здесь перемешаны между собой осенняя флора более ранней эпохи и весенние цветы нового времени».

К северу от старой Баварии, во Франконии, мы находим самую значительную во всей Южной Германии школу монументальной пластики. Главный ее центр — Бамберг. Со строительной мастерской Бамбергского собора, была связана значительная скульптурная мастерская, в течение жизни многих поколений проявлявшая обширную и разностороннюю деятельность. Относительно скульптур Бамбергского собора после выхода в свет сочинения Вэзе, составила обширная литература, в которую Гольдшмидт, Франк и Фёге внесли каждый свой вклад. В Бамберге, так же как в Магдебурге и Страсбурге, мы должны резко отличать более раннюю школу первых десятилетий XIII столетия от позднейшей, действовавшей уже во второй половине этого столетия. Из скульптур наружного убранства Бамбергского собора первой школе принадлежат изображение Богоматери в тимпане над северными дверями восточного хора (над Дверями Благодати) и фигуры на левой боковой стенке главного портала (Княжеских дверей), выходящего на площадь Каролины. Скульптуры тимпана (Страшный Суд) и правой стенки этого портала представляют собой уже переход к позднему стилю, наилучшими произведениями которого надо признать женские фигуры «Церковь» и «Синагога», справа и слева подле тимпана, вверху. Упомянутые фигуры боковых стенок главного портала, из которых только левые носят на себе печать неподдельного старого бамбергского стиля, изображают апостолов, стоящих на плечах у пророков, — не совсем удачный перевод метафоры на язык форм. Но главные произведения ранней бамбергской школы находятся внутри собора. Они украшают собой северную и южную стороны загородок восточного хора, известного под названием Георгиевского. Самый передний рельеф северной стороны изображает Благовещение, а такой же рельеф на южной стороне — Михаила Архангела. Затем следуют с каждой стороны

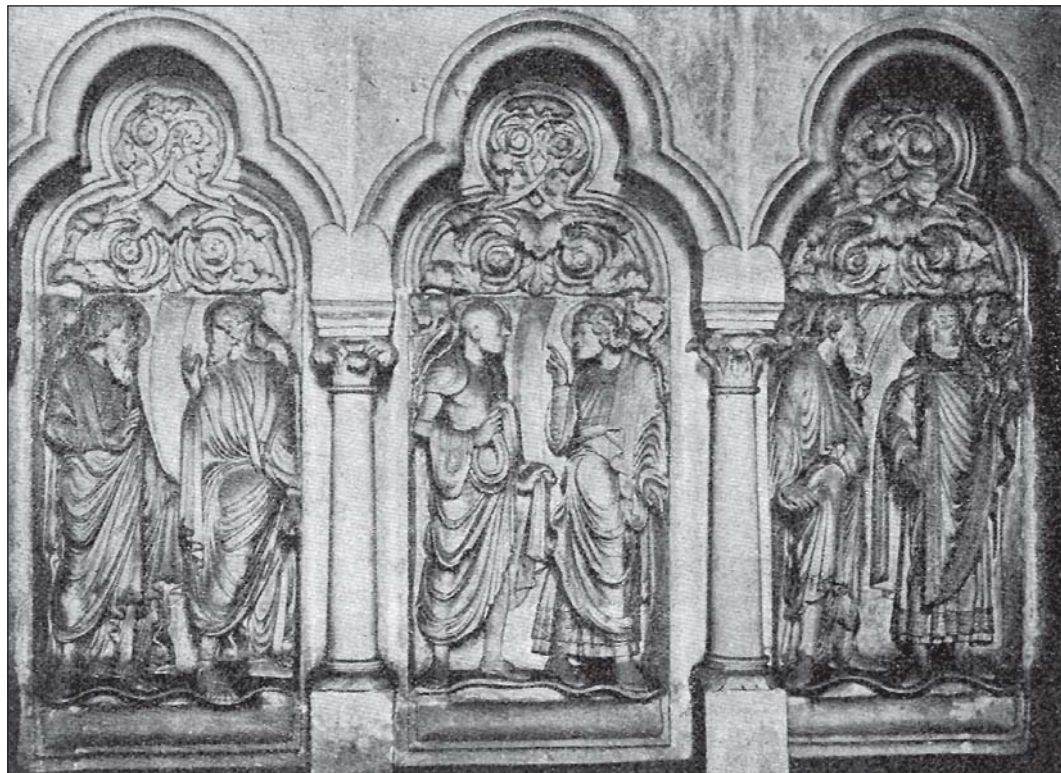


Рис. 225.
Группы
пророков
из Георгиев-
ского хора
в Бамбергском
соборе.
С фотогра-
фии Гафа

по шесть пар апостолов и пророков, помещенных в фальшивых аркадах (рис. 225). Под каждой аркой изображен один апостол и один пророк, оживленно беседующие между собой. Здесь ясно отражается влияние мистерий, в которых действующими лицами нередко являлись пророки. Лица фигур полны индивидуальной экспрессии, жесты очень натуральны и драматичны, хотя и грубоваты; одни лишь драпировки, по обычаю, условны. Несмотря на угловатость и жесткость своего стиля, эти группы принадлежат к числу величайших созданий начала XIII столетия. Наличие французского влияния, которое пробовали отыскать здесь, едва ли может быть признано; византийское влияние можно допустить только в отдельных мотивах, заимствованных из прикладного искусства, главным образом в драпировках. Вообще тенденция в науке объяснять каждое своеобразное художественное творение обуславливающими его влияниями должна быть значительно ослаблена. Вместе с Франком мы признаем в старей-

шей бамбергской мастерской (произведения которой находятся также в соседних местностях, например в Эрингене) местную в существенных чертах франконскую школу первой половины XIII столетия, и в ее созданиях нас поражают прежде всего немецкая суровость, немецкая сила и немецкая свежесть.

В Южной Германии встречаются также художественно-промышленные *литые бронзовые изделия*, хотя по отношению к этим легко переносимым произведениям часто остается не решенным вопрос о том, в какой местности Германии они исполнены. Церковь бенедиктинского аббатства Комбург, близ швабского Галля, обладает большим, обильно украшенным скульптурой, висячим паникадиллом вроде хильдесхаймского и ахенского (см. рис. 217), относящихся к середине XII столетия. В Пражском соборе хранится самый знаменитый канделябр этой эпохи: львы и многоголовые крылатые драконы угрожают нагим мужским фигурам, сидящим на них верхом, и хватают за ноги одетых мужчин, которые спокойно сидят между ними, расставив руки. Эти изображения мы уже много раз видели в романском искусстве Германии: они символизируют собой борьбу между силами света и тьмы. В Вильтенском монастыре, близ Инсбрука, хранятся дискос (рис. 226) и потир, принадлежащие к числу превосходнейших немецких изделий XII столетия из благородных металлов. Дискос украшен выполненным высоким рельефом изображением Спасителя на кресте, окруженном Богородицей, апостолом Иоанном и символами четырех евангелистов. Потир покрыт многочисленными гравированными и ниеллированными изображениями, напоминающими те, на которые нами уже было указано как на зачатки гравюры на меди.



Рис. 226.
Дискос
Вильтенского
монастыря,
близ Инсбрука.
По Фальке

Живопись

В нерейнских областях Южной Германии стенные росписи романской эпохи, имеющие историко-художественное значение, сохранились почти исключительно в альпийских странах. Из церковных фресок к северу от Альп, упоминаемых Яничеком, — регенсбургские фрески теперь погибли; библейские изображения в капелле форхгеймского



Рис. 227.
Богоматерь
во славе.
Часть фресок
на западных
эмпорах
собора в Гурке.
По Боррманну

замка, близ Бамберга, и в церкви соседнего Дорнштадта хотя и принадлежат уже XIII столетию, однако все еще отличаются малой подвижностью и безжизненностью, а 12 плохо сохранившихся фресок из галереи клуатра монастыря Ребдорф, близ Эйхштадта, находящиеся в Мюнхенском Национальном музее и изображающие историю Даниила и трех отроков, скомпонованы с такими манерными движениями, что их следует отнести к концу XIII столетия. Зато в приальпийских провинциях Австрии сохранилось несколько выдающихся романских церковных росписей. Продвигаясь с севера на юг, мы встречаем в звоннице при церкви в Ламбахе библейские изображения, которые по своему спокойному, малооживленному стилю должны быть приписаны еще XII столетию. На это же время указывают изображения юных святых в зале башни на Горе Монахинь (Nonnberg), близ Зальцбурга, — полуфигуры, хорошо задуманные, но схематичные, неподвижные и лишенные выражения. Оживленнее и привлекательнее фрески конца XII столетия в церкви св. Иоанна в Пюрге, близ Аузее: на стенах продольного корпуса, внизу, — нарисованные ковры, над ними — библейские сцены, а вверху, возле окон, — мудрые и неразумные девы; в хоре — фигуры святых, величиной больше чем в натуре, а выше них, в середине свода, — Агнец Божий. Дальше на юг, в Каринтии, славится позднероманскими фресками своих западных эмпор собор в Гурке — произведениями, которые хотя исполнены между 1251 и 1279 гг. и потому, строго говоря, принадлежат уже следующей эпохе, однако в отношении стиля не могут быть отделены от памятников конца романского периода. Эти фрески, имеющие синий фон, свободно размещены в нарисованных полуциркульных арках. На западном компартименте свода, в его четырех лопастях, изображены Земной Рай и Грехопадение, на восточном — Небесный Иерусалим с Агнцем Божиим в центре. На подпружных арках западного свода представлены события из Нового Завета. Но главное изображение здесь — написанная в арке восточной стены Богородица во славе, сидящая на престоле между пророками и аллегориями добродетелей (рис. 227). Стройные и подвижные фигуры, даже совершенно нагие фигуры Адама и Евы, по формам тела почти не отличающиеся друг от друга, нарисованы довольно чисто. Беспokoйно уложенная драпировка с ломающимися

под углом складками, подходит к внутренней оживленности целого. Эти ломаные контуры одетых фигур везде характеризуют конец немецко-романского стиля. В Тироле, в католической капелле замка Гохенпан, мы находим несколько фресок, впервые описанных Дальке, в чисто романских обрамлениях; из них по крайней мере Мадонна абсиды, спокойная и величаво подвижная, принадлежит еще середине XII столетия. В более оживленном стиле второй половины XII столетия написано изображение восседающего на радуге юного Христа во славе, находящееся в церкви аббатства Мариенберг, в горах Винчгау. В чуждой немецкой живописи манере выполнены принадлежащие, быть может, кисти итальянского мастера фрески второй половины XIII столетия в капелле св. Иоанна в Бриксене, изображающие св. Христофора, Поклонение волхвов и Распятие, тогда как фантастические чудовища в хоре церкви св. Иакова в Трамине, которые в противоположность написанным тут же величественным фигурам апостолов олицетворяют греховность, являются теперь перед нами как старые знакомые.

В истории живописи на стекле считался игравшим выдающуюся роль бенедиктинский монастырь Тегернзее в Южной Баварии обладавший около 1000 г., как свидетельствуют письменные источники, витражами с фигурными изображениями; но потом, на основании других источников, были указаны еще более ранние витражи в Цюрихе и, с большей достоверностью, в Вердене-на-Руре. Во всяком случае, установлено, что аббат монастыря Тегернзее Гоцберт около 1000 г. хвалился цветными расписными стеклами (*picturae*) своей церкви, сознавая, что они исполнены не в Тегернзее, а в другом месте (быть может, в Регенсбурге); не менее твердо установлено, что вскоре за тем были призваны в Тегернзее мастера витражей и что здесь в первой половине XI столетия существовала школа живописи на стекле, произведения которой не дошли до нас. Древнейшими сохранившимися цветными витражами с фигурными изображениями мы, несмотря на все возражения, продолжаем считать пять относящихся ко второй половине XI столетия стекол в окнах продольного корпуса Аугсбургского собора. На этих стеклах, вделанных в позднейшие неокрашенные стекла большей величины, изображены, с применением шварцлотовой техники, в изящных спокойных обрамлениях, отдельные фигуры Моисея, Давида (рис. 228) и пророков Ионы, Даниила и Осии. У всех у них головные уборы и плащи окрашены в различные яркие цвета, и каждый из них держит в руке развернутый свиток. Колорит этих витражей — светлый, праздничный; в нем преобладают красный, зеленый и желтый

Рис. 228.
Давид.
Витраж
Аугсбургского
собора.
По Бухеру



цвета, а синий не играет никакой роли. Не менее замечательны в своем роде исполненные в серо-зеленых тонах витражи приблизительно 1200 г. в галерее клуатра и в южном крыле церкви цистерцианского монастыря Гейлигенкрейц в Венском Лесу. Соответственно со строгими правилами цистерцианского ордена, эти стекла лишены фигурных изображений и не блещут пестрыми красками, но их ленты, арабески, простые узоры, в которых лишь изредка встречаются довольно яркие краски, выказывают перед нами романское орнаментальное искусство в высшей степени благородным и спокойным.

Зачатки *станковой живописи* представлены в Южной Германии алтарным образом середины XIII столетия, происходящим из Розенгейма в Баварии и хранящимся в Мюнхенском Национальном музее. На черном фоне изображено Небесное коронование Богородицы; Христос, возлагающий венец на Ее главу, сидит среди двенадцати апостолов. Контуры черны, моделировку заменяют красные пятна на щеках и губах. С алтарным образом из Зёста (см. рис. 201 и 202) это произведение не выдерживает никакого сравнения. Образцами южно-немецкой *выемчатой эмали* XII столетия служат четыре пластинки, хранящиеся в ризнице Венского собора. Из них одна изображает благословение Иаковом Ефрема и Манасии. При хорошей технике рисунков в этом изображении беспокоен и неправилен; немецкий сине-зеленый колорит господствует и здесь. Лучшие из немецко-романских художественных вышивок, сохранившихся в Южной Германии, мы находим на великолепных священнических облачениях из церкви св. Власия в Санкт-Пауле, в Каринтии, и на полном алтарном и священническом облачениях в женском монастыре в Госсе, в Штирии.

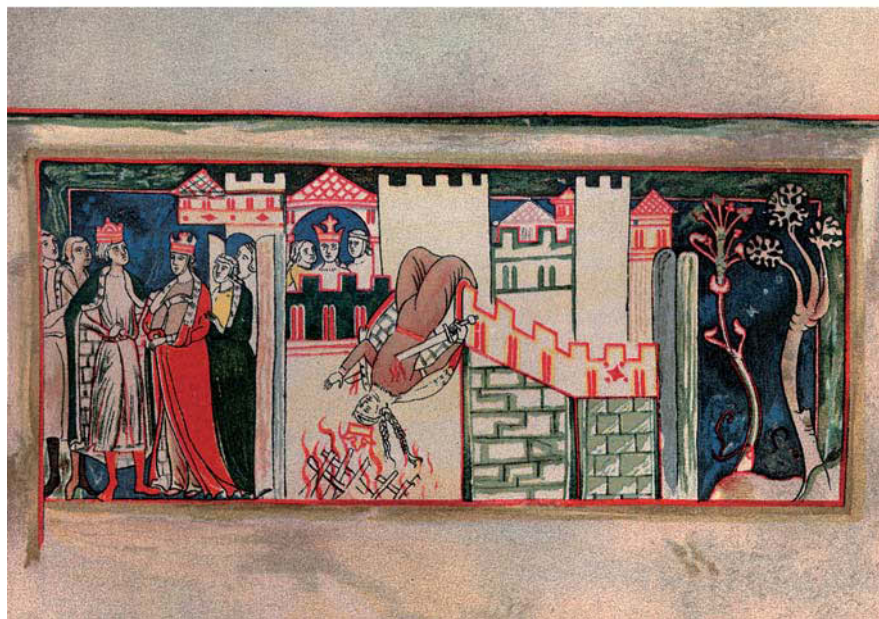
Миниатюрная книжная живопись представляет нам в Южной Германии более значительные циклы связанных между собой изображений. В ней наряду с произведениями религиозного характера мы уже встречаем произведения светской живописи. Рукописи верхненемецких поэтов (XII—XIII вв.), изготовлявшиеся преимущественно в Южной Германии, украшены многочисленными рисунками, в исполнении которых западные художники, предоставленные самим себе, обнаружили значительное мастерство. Но для экономии в красках и ради большей быстроты в работе — как мы думаем вместе с Газеллоффом вопреки мнению Яничека — они не прибегали к тщательной технике густо красящих красок, а довольствовались контурным рисунком на цветном фоне, причем предварительно оставляли на последнем пробелы для

фигур и потом подцвечивали красной краской щеки и губы, а также нередко слегка раскрашивали одежды; с целью сделать цветным и сам контурный рисунок, они прибегали к довольно шаблонному приему, а именно к чередованию черных, красных, фиолетовых и зеленых линий. Одна из древнейших рукописей этого рода — «Песнь о Роланде», произведение священника Конрада, в Гейдельбергской университетской библиотеке. Каллиграфический рисовальный стиль ее иллюстраций еще обходится без малейшей примеси красок, довольствуясь простыми, толстыми черными контурами. Как на одну из лучших подобных рукописей можно указать на «Liet von der Maget» Вернгера из Тегернзее, в Берлинской Королевской библиотеке, написанную около 1175 г. Иллюстрации к 85 песням этой поэмы исполнены на цветном фоне черными и красными контурными линиями. Как ни слабо было в частности знание форм у исполнившего их художника, экспрессивность, которую он смог сообщить жестам и даже лицам своих фигур, почти не имеет равной себе во всем искусстве его времени. На эти рисунки похожи по технике, но грубее их и неповоротливее по формам иллюстрации «Энеиды» Генриха Фельдекского, в той же библиотеке, «Иноземного гостя» Томазина фон Цирклария, в Гейдельбергской библиотеке, и «Песен странствующих студентов» (*Vaganten lieder*), в Мюнхенской Национальной библиотеке, изображающих очень милыми изображениями бытового содержания. Здесь чередуются между собой черные, красные и зеленые контуры на синем по большей части фоне, и только кое-где одежды пройдены красками (рис. 229).

Наконец, в мюнхенской рукописи «Тристана и Изольды», написанной приблизительно в середине XIII столетия, подобные контурные изображения помещены попеременно на красном, сером, синем, а иногда и на зеленом или желтом фонах. Женские лица имеют здесь изящные округлые очертания, и в некоторых фигурах отчасти уже выказывается готическое «стремление вверх»; но рисунок, нередко иллюминированный красками, несмотря на свою беглость, еще несвободен и угловат.

Из южногерманских рукописей религиозного содержания сборники житий святых и другие книги, рассчитанные на широкий круг читателей, довольствовались применением такой же поверхностной техники, хотя в некоторых случаях пространство между контурами более обильно заполнялось красками; иногда встречаются даже миниатюры, исполненные густо кроющими красками. Это последнее направление выразилось с ясностью в «Диалоге о Кресте Господнем», рукописи конца XII столетия, изготовленной в монастыре св. Эммерама в Регенсбурге и хранящейся в Мюнхенской Национальной библиотеке,

Рис. 229.
Миниатюры
из кодекса
«Vaganten
lieder»:
вверху —
«Игра»,
внизу —
«Смерть
Дидоны».
С копии
Кронбергера



а также в несколько более поздней «Жизни Генриха и Кунигунды», хранящейся в Бамбергской городской библиотеке. В последней из этих рукописей только посвяtitельный лист, принадлежащий еще XII столетию, расписан по золотому фону густо кроющими красками. Как на особые ветви этого направления надо смотреть, с одной стороны, на рукописи, изготовленные в Цвифальтенском монастыре и хранящиеся в Штутгартской Королевской библиотеке, а с другой — на рукописи Мюнхенской Национальной библиотеки, написанные в первой половине XII столетия в Шейернском монастыре монахом Конрадом. Из рукописей Конрада пять наиболее замечательных содержат в себе не только рисунки пером на зеленом и синем фонах, выполненные в черных и цветных контурах обычной манерой, но и несколько миниатюр, исполненных сплошь кроющими красками, в них, как, например, в изображении Богоматери в рукописи «*Mater Verborum*», фон еще не золотой, а синий.

С третьей, более поздней ветвью этого направления знакомят нас многочисленные манускрипты библиотеки Энгельбергского монастыря, в которых Роберт Дуррер указал на особенности, свойственные исключительно местной, энгельбергской, школе миниатюристов.

Напротив, главные церковные книги — Евангелия, Псалтыри и служебники — в романскую эпоху украшались и в Южной Германии миниатюрами, исполненными густо кроющими красками, и в них все больше употреблялся золотой фон. Еще второй половине XI столетия принадлежат работы богемской школы миниатюристов, исследованные и изданные Ленером. Самая замечательная рукопись этой школы — «Вышеградский кодекс», Евангелие короля Вратислава, изготовленное ко дню его коронации и хранящееся в библиотеке Пражского университета. Тип Христа, являющегося в иллюстрациях этой рукописи постоянно юным и безбородым, отзывается еще дороманской стариной. Волосы у всех фигур закручены в тугие кольца, но сами фигуры, при всей схематичности своих очертаний, поразительно стройны, подвижны и экспрессивны. Другие произведения той же школы — Евангелие собора св. Вита в Праге и Евангелия в Кракове и Гнезене. Концу XII и первой половине XIII столетия принадлежат некоторые южнонемецкие рукописи Мюнхенской Национальной библиотеки, выдающиеся романский стиль Южной Германии в полном его развитии. По времени написания на первом месте стоит breviарий из монастыря Михаэльсбейрен. В нем главные миниатюры, как, например, изображение Благовещения, нарисованное так же жестко и неумело, как и прочие, имеют гладкий золотой фон. Такому фону остаются верны и более поздние рукописи, например пассауское и зальцбургское Евангелия.

Франконские рукописи середины XIII столетия близки к саксонско-тюрингской школе (см. рис. 203). Как на типичный их образец следует указать на Псалтырь Бамбергской городской библиотеки. Изображения месяцев в этой рукописи нарисованы в обычном южнонемецком каллиграфическом стиле; большинство прочих изображений исполнено в беспокойно-подвижной византийствующей манере саксонско-тюрингской школы, но при этом в них заметно стремление к большей плавности этой манеры. Однако последняя миниатюра, изображающая Страшный Суд, исполнена уже иным стилем. Здесь мы находим беспорядочно измятую драпировку со складками, ломающимися под острыми углами, которая поражает нас не только в саксонских рукописях, но и в позднейшем из зёстских алтарных образов (см. рис. 201 и 202) — во фреске церкви св. Герона в Кёльне и в соборе в Гурке (см. рис. 227). Готика не развивает эти стилистические особенности дальше, а отбрасывает их. Это, как выражался Гезелофф, «предсмертная битва романского стиля».

4. Искусство стран в Северо-Германской низменности и Скандинавии

Архитектура

Что архитектурные формы в значительной степени зависят от строительных материалов, есть истина, которая сопровождала нас от месопотамской кирпичной постройки до египетского каменного сооружения, от древнегреческого мраморного здания, первоначально подражавшего деревянному, до кирпичных сооружений Рима и Верхнеитальянской низменности. Северо-Германская низменность, простирающаяся от нидерландского побережья Северного моря до песчаных отмелей и бухт Балтийского моря и до северной оконечности Ютландии, была, подобно месопотамской и ломбардской равнинам, страной кирпичных построек, и здесь удалось сохранить за кирпичным зданием, стены которого ничем не облицовывались и штукатурились только в некоторых местах, предназначенных для живописи, его собственную архитектурно-законмерность.

Искусство обжигать кирпич стало известно, однако, в Северо-Германской низменности позже, чем можно было бы предполагать. Древнейшие церкви в этой местности, например церковь монастыря Лейцкау недалеко от р. Эльба (1147—1155) и собор в Гавельберге (1135—1170), соору-

жены еще из привозного песчаника; построенная приблизительно в 1000 г. любопытная центральная церковь св. Михаила в Шлезвиге, покоящаяся на двенадцати концентрически расположенных столбах, сложена из туфа. Только в середине XII столетия одновременно явилось из Голландии искусство обжигать кирпич, а из Верхней Италии — знание художественных форм кирпичного зодчества. Особенности северной кирпичной архитектуры составляют слабое развитие выступов всякого рода, пересекающиеся аркатурные фризы (рис. 230) и так называемые трапециевидные, или конусовидные, капители (рис. 231), заменяющие собой кубовидные. В этих капителях полуконусы, обращенные вершиной вверх, заполняют углы между сторонами трапеций, поставленных на их узкое основание. Из других орнаментальных мотивов встречаются зигзаги, зубцы и ряды наискось поставленных кирпичей. Кое-где в качестве строительного материала употреблялся валунный гранит, как мы видим это, например, в сооруженной в 1157—1160 гг. отчасти сводчатой церкви Крезезе. Но гранит слишком тверд для того, чтобы из него удобно было высекать орнаментальные мотивы. Романский антикизирующий лиственный орнамент и другие побочные украшения, кроме тех случаев, когда они были уже вырублены на привозных плитах песчаника, могли быть получены только посредством их выдавливания в глине, которая затем подвергалась обжигу.

Главной областью распространения новой, кирпичной архитектуры была Бранденбургская Марка. Ближайшим знакомством с этой архитектурой мы обязаны Адлеру. Ее важнейший памятник — сооруженная в 1147—1152 гг. церковь премонстрантского ордена. Вместе с тем это наиболее значительная плоскокрытая церковь этого стиля. Кроме саксонского влияния в ней заметно также влияние гирсауской архитектурной школы. Это крестообразная трехнефная базилика с колоннами, двумя западными башнями, трехнефным хором, оканчивающимся тремя абсидами, но еще с одной криптой, которая, как это нередко встречается в Северо-Германской низменности, устроена вровень с землей. Колонны сложены из формованных кирпичей, но их абак, украшенные пальметтами, а также трапециевидные капители вырублены из песчаника.

Дальше к северу, в Лауенбурге, находится значительнейшая из сводчатых кирпичных романских церквей Германии,

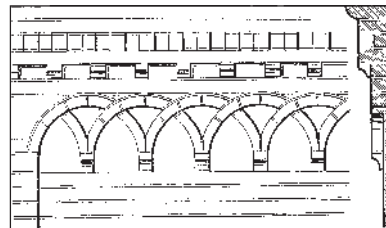
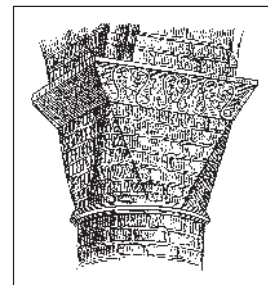


Рис. 230.
Фриз,
образуемый
двумя взаимно
переплетающи-
мися аркатура-
ми, в Бранден-
бургской
Марке.
По Любке

Рис. 231.
Трапециевид-
ная капитель
в Бранденбург-
ской Марке.
*По Мюллеру
и Мотесу*



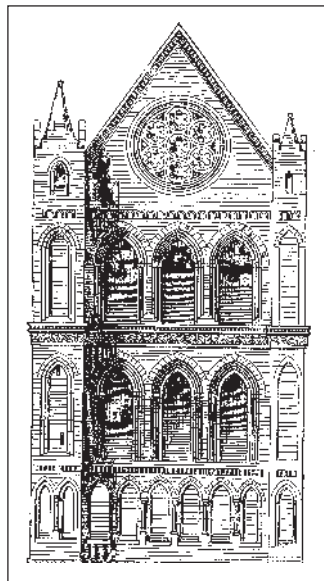


Рис. 232.
Фасад церкви
в Линине.
По Адлеру

Ратцебургский собор — базилика связанной системы со столбами, представляющая собой точный перевод Брауншвейгского собора в кирпичный стиль. На Ратцебургский собор похож великолепный Любекский собор, а к этому последнему близок по стилю собор в Риббе.

Переходный стиль в Северо-Германской низменности представлен опять-таки главным образом цистерцианскими церквами. Аббатская церковь в Добрилуге имеет стрельчатые своды, но освещается циркульно-арочными окнами. Церковь аббатства в Цинне (1170—1216), в Бранденбурге, построена из валунного гранита с кирпичными сводами; ее аркады — стрельчатые, кронштейны, от которых поднимаются подпружные арки боковых нефов, украшены изящным орнаментом из обожженной глины. К числу красивейших кирпичных построек переходного стиля в Бранденбурге принадлежат монастырские церкви в Хорине и Линине (рис. 232), в Померании, — церкви Кольба и Эльдены. В монастырских церквах в Гуде, в Ольденбурге, и Пельплина, в Западной Пруссии, боковые нефы продолжены до прямолинейного окончания хора. Расчлененные стрельчатыми арками фасады церкви в Линине и развалины церкви в Гуде проектированы в свободных пропорциях и имеют очень изящные детали. Кирпичные церкви этого рода, производящие впечатление уже раннеготических, отличаются какой-то целомудренной суровостью.

Скандинавские страны, в которых христианское церковное устройство было закончено лишь во второй половине XII столетия, получили свое церковное зодчество — мы оставляем пока в стороне деревянные постройки — с юга и запада. Немецкий архитектурный стиль, переходя из Шлезвига в Ютландию и на датские острова, постепенно превращался в скандинавский. Собор в Риббе, на самом юге Ютландии, начатый постройкой в 1176 г., сложен из андернахского камня и, соответственно этому, снабжен эмпорами рейнского стиля. Старый королевский собор в Рёскильде, на острове Зеландия (рис. 233), заложенный в нынешнем виде в 1191 г., напоминает собой не столько Брауншвейгский и Ратцебургский соборы, как полагали Шназе и Любке, сколько бельгийские церкви типа собора в Турне. Его хор, снабженный обходом без венца капелл и освещаемый циркульно-арочными окнами, подпирают снаружи сильные контрфорсы, которые уже одни указывают на его принадлежность переходному стилю. Церковь в Вестервиге, на северо-западном берегу

Ютландии, оконченная постройкой в 1197 г., представляет собой циркульно-арочную базилику, в которой, по-саксонски, за каждым столбом следуют две колонны; впрочем, тяжелые колонны этой церкви напоминают собой больше английско-романские, чем немецко-романские образцы.

На юге *Швеции* старый датский архиепископский собор в Лунде можно с большим правом, чем Рёскильдский собор, рассматривать как типичную романскую сводчатую базилику немецкого типа. Капители его полуколонн отчасти кубовидные, отчасти орнаментированные листьями. Особенной роскошью отличается архитектура заложенной около 1150 г., но оконченной, несомненно, не раньше 1200 г., монастырской церкви в Варнгеме: ее сложные столбы, крестовые реберные своды и полукруглый хоровой обход без венца капелл могут быть рассматриваемы как продукты непосредственного французского влияния.

Своеобразное развитие получила архитектура на острове *Готланд*, главный город которого, Висби, был важнейшим торговым пунктом Балтийского моря. Наряду с однефными и двунефными постройками здесь уже довольно рано появляются — быть может, под влиянием вестфальской архитектуры — трехнефные церкви зальной системы, какова церковь в Дальгеме, освященная в 1209 г. В ней совсем нет трансепта. Высокие и узкие циркульно-арочные окна были распространены в церквях Готланда еще в XIII столетии, и проникновение сюда стрельчатой арки не привело к готической конструкции. Опорные арки и реберные своды здесь почти неизвестны. Особенно богато украшены порталы, а именно оригинальными вырезанными на камне узорами. Церкви св. Дроттена и св. Климента в Висби имеют классическое зальное устройство с четырьмя столбами в середине, разбивающими все помещение на девять компартиментов; напротив, освященный в 1225 г. собор этого города представляет собой трехнефную зальную церковь с несколько возвышенным средним нефом. Один этот собор открыт для богослужения, все другие здания Висби, обнесенного кругом толстыми стенами с башнями, превратились в развалины, что дает повод называть его северной Помпеей.

В *Норвегии* романское зодчество находилось, без всякого сомнения, под англо-норманнским влиянием. Это ясно видно на примере собора Ставангера (построен, вероятно, между 1128 и 1150 гг.) с его тяжелыми округленными столбами, со складчатой формой капителей и украшенными зигзагом порталными арками. Наряду с этим

Рис. 233.
Часть
продольного
корпуса
Рёскильдского
собора.
По Дегио и
Бецольду



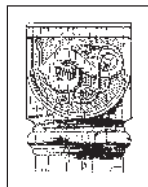
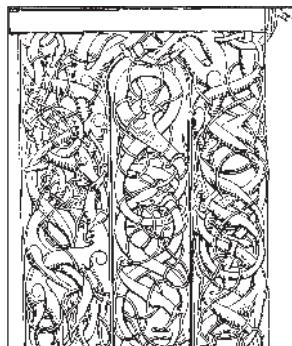


Рис. 234.
Деревянная
капитель
церкви в Урнё,
в Норвегии.
По Руприх-
Роберту

церковь в Рингсакере, несмотря на свои массивные круглые столбы, имеет коробовый свод над средним нефом и полукоробовые своды над боковыми нефами, как мы это видели во французских церквях, тогда как церковь Богоматери в Бергене, основанная ганзейцами, напоминает собой опять-таки немецкие прототипы. Необходимо упомянуть о национальной святыне Норвегии, о Дронтгеймском соборе, восторженное описание которого сделано Дитрихсоном. В этом храме от романского каменного сооружения (1161—1178) сохранилось немного, а от раннеготического (1183—1230) — несколько больше; как в том, так и в другом ясно выразилось английское влияние. Только в 1248 г. началось сооружение нового готического здания, к которому мы вернемся позже.

Таким образом, мы видим, что ни в одной из Скандинавских стран не существовало сколько-нибудь самостоятельного каменного архитектурного стиля. Почти каждая из романских церквей в этих странах — продукт какого-либо другого, континентального, направления. Тем самобытнее представляется норвежская *деревянная архитектура*, с которой в XIX столетии познакомили нас труды Далья и Дитрихсона. В деревянной архитектуре различают три конструкции стен: вязку бревен горизонтальными рядами (сруб), постройку из стояков, то есть из вертикально поставленных столбов, и фахверковую постройку, или постройку «в клетку», представляющую собой комбинацию двух первых систем. Деревянное зодчество почти везде предшествовало каменному, но в христианское время это было только в тех странах, в которых искусство стало воздвигаться одновременно с появлением христианства. В славянских странах и в большинстве германских все древнейшие церкви, дворцы и жилые дома строились из дерева. Еще Витрувий утверждал, что «колхидцы искусны в постройке срубов, галлы — в клеточной постройке»; с этим согласуется тот факт, что сохранившиеся донныне в

Рис. 235.
Украшение
портала церкви
в Урнё,
в Норвегии.
По Дально



Восточной Европе деревянные церкви построены по большей части из горизонтально положенных бревен, тогда как в Западной преобладают постройки из вертикальных стоек. В Восточной Европе существует значительное количество сельских деревянных церквей, принадлежащих, впрочем, преимущественно позднейшим столетиям. Можно проследить, как шло деревянное храмостроительство из России, Венгрии, Моравии и Галиции через Силезию в Германию. В Англии от англосаксонского времени сохранилась всего лишь одна, притом очень простая, деревянная церковь, построенная из стояков, а именно церковь св. Андрея в Гринстеде (графство Эссекс), которая тем не менее доказывает,

что постройки из вертикальных стоек были занесены в Норвегию вместе с христианством с британских островов. Но затем постройки этого рода развились в Норвегии самостоятельно. Сразу видно, что здесь за сооружение деревянных церквей принялся народ-кораблестроитель. Крыши большинства таких церквей имеют килевидную форму и напоминают собой опрокинутый корабль; из корабельной архитектуры заимствованы также особенности всего норвежского плотничного мастерства, например соединение посредством шпунтов, шипов («в зуб») и подкосов. При всем том стиль норвежских деревянных церквей первоначально

подражал каменной архитектуре, что доказывается формами колонн (рис. 234) и связывающих их циркульных арок в древнейшей, построенной около 1090 г., деревянной церкви в Урнё, на Зогнефьорде. Особенности, свойственные принципам деревянного зодчества, вырабатывались лишь постепенно. Основная форма этих церквей — базиликальная, но принципам деревянной архитектуры более соответствует в них то, что не только средний неф отделяется колоннами от боковых, но ряды колонн повторяются и в поперечном направлении, перед хором и перед входной стороной; деревянной архитектуре, а также холодному и дождливому климату Норвегии соответствуют крытые высокие крыши и устраиваемые вокруг всего здания вровень с землей галереи на столбах, которые покрыты, как и боковые нефы, односкатной крышей и придают церквам этого рода вид трехэтажных построек. Драконы на фронтонах напоминают головы драконов на форштевнях (наклонных брусках на носу) кораблей викингов. Древнее ирландско-саксонское животное и ленточное плетение (см. рис. 82) повторяется в орнаментах порталов; примером может служить орнаментация портала древней церкви в Урнё (рис. 235). Но после 1150 г. эти украшения принимают характер скорее англо-романских листованных гирлянд с крылатыми драконами. Фантастические маски, украшающие капители колонн, свойственны почти всей области распространения романского стиля. Норвежскую деревянную архитектуру прекрасно характеризует хорошо реставрированная церковь XII столетия в Боргунде (в Лёрдале), на стенах которой имеются еще рунические письмена; на нее походит не вполне стилизованно реставрированная церковь в Гиттердале, в Телемаркене (рис. 236). Обе эти церкви увенчаны над продольным корпусом небольшим бельведером, который придает им пирамидальную форму, обе имеют над абсидой,

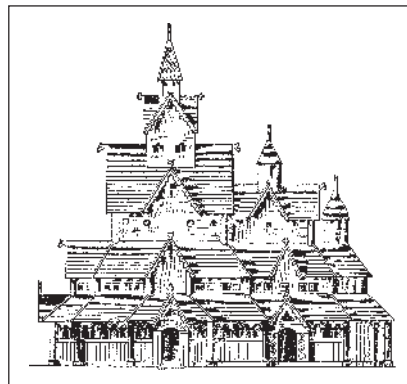


Рис. 236.
Церковь
в Гиттердале,
в Норвегии.
По Далю

а гиттердальская церковь также и над хором, круглую башенку. Некоторые из этих небольших церквей были перенесены в другие места; так, например, церковь, находившаяся в Ванге (в Фальдресе), в 1844 г. перенесена в Силезию, в Исполинские горы, где она служит теперь приходской церковью деревни Брюкенберг, которая сама состоит по большей части из деревянных домов. Эта церковь также увенчана бельведером, обнесена крытой галереей и украшена характерной затейливой резьбой в стиле времени, следовавшего за 1150 г. Благодаря именно этим деталям норвежские деревянные церкви имеют характер художественно-законченных произведений.

Изобразительные искусства севера Европы

Общий обзор романского искусства

Христианская *скульптура и живопись* стран Северо-Германской низменности и Скандинавии развивались очень медленно. Из скульптурных памятников даже середины XIII столетия заслуживает упоминания едва лишь не один тимпан северного портала Любекского собора. В нем изображен Христос, сидящий на троне, с нимбом в виде мандорлы; нимб держат два ангела, фигурам которых дано сильное, беспокойное движение; одежды Спасителя драпируются красиво, но формы тела неподвижны и безжизненны. Как далеко от этой скульптуры ушло в то же самое время искусство Хильдесхайма и Магдебурга, Фрейберга и Вексельбурга! Область северной живописи в рассматриваемую эпоху представляется совершенной пустыней. Древний языческий скандинавский стиль пережил самого себя, а христианские формы юга Европы еще не нашли себе доступа на север.

Еще раз окидывая взором искусство двух веков, названных нами эпохой зрелого средневековья, мы останавливаемся в благоговейном удивлении перед рядом художественных произведений, принадлежащих к числу замечательнейших во всем мире. Архитектура в эту эпоху господствовала над прочими отраслями искусства и руководила ими. Романские соборы, величественный вид которых гармонировал с их внутренней архитектурой, представляли собой спокойные, строго замкнутые в себе сооружения. Между тем постепенное увеличение их размеров выдвигало на первый план задачу разгрузки больших масс при помощи подпор. И эта конструктивная потребность

вскоре породила на севере Франции новый, так называемый готический стиль, развитие которого в большинстве прочих стран в эту эпоху ограничивалось выработкой более легких переходных форм и даже во Франции не ушло намного дальше того, что не претило основному духу романского зодчества. Живопись и скульптура, тесно связанные с архитектурой, в сознании своей декоративной силы и глубокого символического значения хотя еще и не обладали пониманием действительности, однако стремились все к большей монументальности, причем скульптура, утратившая к началу романской эпохи монументальные размеры, не гнушалась, по части исполнения деталей, учиться у прикладной пластики.

Основанием для форм оставалась во всех странах классическая древность, с одной стороны, напоенная азиатскими течениями и переработанная византийской традицией, с другой — проникнутая германскими элементами и преобразованная западной традицией; при этом, по крайней мере, архитектура и орнаментика были непосредственно затронуты влиянием художественных форм древнехристианского Востока. Преднамеренно и сознательно архитекторы, живописцы и скульпторы почти не удалялись от античной основы, которая ясно видна в зодчестве Византийской империи, Нижней Италии, Рима, Тосканы и Южной Италии, тогда как в Верхней Италии, Германии, Северной Франции и Англии эта основа нередко почти совсем пропадала. Здесь, естественно, на первый план выступали преобразования и новые формы, обусловленные потребностями и художественным вкусом времени и приведшие при дальнейшем ходе развития к готике. Умышленно и сознательно образные искусства Запада почти не делали различия между византийскими и позднеримскими формами. Художники брали образцы, какие были у них под рукой; а так как Запад, особенно в начале XIII столетия, был наводнен мелкими византийскими художественными изделиями, то от этих последних нередко заимствовались те детали, для которых не находилось лучших образцов. Но самостоятельная манера, в которой в главных странах Европы перерабатывались чуждые элементы, сообщает более или менее ясно выраженный западный характер произведениям, даже не свободным от восточных влияний. По отношению к византийскому вопросу, уже не имеющему для последующего периода такого значения, мы можем ограничиться этим выводом.

Искусство и религия в романскую пору находились еще в самом тесном взаимодействии. То обстоятельство, что рядом с церковным искусством мало-помалу расцветало искусство светское, о блеске

которого мы можем скорее догадываться, чем судить положительно, и что художественной деятельностью начали заниматься кроме духовных корпораций и братств также и светские, нисколько не умаляло основного религиозного характера искусства того времени. Интерес к самому искусству был тогда сильнее, чем интерес к художникам. Как и в более раннее время, в эпоху зрелого средневековья искусство было скорее продуктом коллективного творчества, чем делом рук отдельных художников. Их имена мерцают в истории кое-где, как звезды на небе; раньше всего они появляются в Италии, где интерес к индивидуальности пробудился прежде, чем на севере; но и тогда, когда художник появляется, мы, как правило, ничего не узнаем о нем, кроме того, как его звали. Только в последующем периоде история искусства постепенно снова становится историей художников, ходом которой, видимо, управляют Богом одаренные мастера.





КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ



ИСКУССТВО
ПОЗДНЕГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(1250 – 1400 гг.)

I. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

1. Искусство Северной Франции

Введение. Архитектура

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

Действительно, около середины XIII столетия как на севере, так и на юге Европы одновременно с полным развитием всех средневековых сил начинается реакция против них, совершающаяся повсюду на основе народного языка и национальной самобытности. Поэтому такие исследователи, как Тоде, Краус и Маньи, причисляли весь данный период, по крайней мере для Италии, где новое движение проявилось всего сильнее (Данте, Петрарка), уже к эпохе Возрождения, Ренессанса, начало которой историки искусства прежде относили лишь к XV столетию. Тем не менее постепенный рост в течение этого периода правильного воззрения на природу и индивидуальную духовную

жизнь, шедший рука об руку с пробуждавшимся самосознанием народов, следует рассматривать не как возрождение, а как последствие средневековых начал. Весь этот дух времени, постепенно обнаруживавшийся на протяжении полутора столетий (1250 — 1400), оказывается не чем иным, как наивысшим развитием средневекового духа, и если можно говорить о возвращении к античным формам, то мимоходом и в тесных рамках.

Только после крестовых походов Европа стала жить своими интересами, и если первое время национальные тенденции не находили себе ясного выражения, то это было прямым следствием смешения народов, произведенного крестовыми походами. Общей связью западноевропейских народов оставались римская церковная догматика, связанная с ней схоластическая философия и старый феодальный строй. Монашество и рыцарство находились еще в полном расцвете, но везде постепенно наступало освобождение народной души, причем обособление народностей шло параллельно с развитием индивидуализма.

Из старых средневековых сил монашество по-прежнему оказывало громадное влияние на искусство. Но в противоположность бенедиктинским орденам и их ответвлениям занявшие их место нищенствующие ордена доминиканцев и францисканцев, которые сами вышли из народной среды, стояли ближе к народу и говорили понятным для него языком. Пламенное религиозное воодушевление эпохи крестовых походов сменялось сосредоточенной, соединенной с созерцанием природы, религиозностью, которую проповедовали францисканские монахи.

Философская система схоластики в середине XIII столетия получила свое развитие в трудах доминиканца Фомы Аквинского и францисканца Дунса Скотта и вместе с тем была впервые поколеблена изнутри. Роджер Бэкон в Англии и Альберт Великий в Париже и Германии одновременно указали на необходимость наблюдения природы как на основу эмпирического знания.

Наконец, в государственной жизни наряду со старыми династиями возвысились многочисленные новые владетельные дома, обязанные своим правом собственной силе и воле горожан, а вместе с церковью и феодальным государством равное с ними значение получили города, которые, особенно в Италии, Нидерландах и Германии, становились все более самостоятельными, богатыми, цветущими и нередко достигали даже полной независимости от какой бы то ни было посторонней политической власти. Как раз в середине XIII столетия возникли в Германии такие могущественные объединения городов, как

Ганза и Рейнский союз, в которых население пользовалось благосостоянием и пышно расцветала духовная и художественная жизнь.

Строителями и основателями храмов и заказчиками художественных произведений все еще являются по большей части духовные сановники в епископских резиденциях и монастырях, равно как и немногие светские властители, оставившие благодарную память о себе в истории искусства; но иногда в этой роли выступают уже и городские власти или отдельные знатные граждане. Исполнение художественных произведений, находившееся в предшествовавшую эпоху главным образом в руках монахов, теперь переходит к профессиональным художникам-мирянам. Во Франции в 1250 г., а в Германии около 1300 г. уже почти не было других архитекторов и каменщиков, кроме светских. В Италии, по крайней мере, доминиканские монастыри оставались довольно долгое время официальными распространителями искусства, хотя именно в Италии появляется целый ряд великих светских мастеров, имена которых и поныне на устах у друзей искусства.

Вся художественная жизнь сосредоточилась в городах с их грандиозными кафедральными соборами, францисканскими и доминиканскими монастырями, которые в противоположность старым бенедиктинским монастырям с самого начала строились в черте города. Население городов в значительной своей части состояло из ремесленников и художников, и именно в эту эпоху приобрели большое значение профессиональные корпорации — цехи и гильдии, объединившие отдельных представителей различных ремесел и искусств. Рядом с цехами в первое время существовали еще вольные строительные товарищества, но они постепенно поглощались гильдиями каменотесов, каменщиков и плотников. Долгие архитектуры и скульптуры уделом монастырей оставалась живопись, в особенности живопись миниатюр. Впрочем, в течение рассматриваемого периода также появляются гильдии и живописцев; их покровителем считался евангелист Лука, который, по преданию, сам был живописцем. Гильдии св. Луки в Генте, Брюгге и Париже были древнее общества св. Луки во Флоренции (основано в 1349 г.). Как на севере, так и на юге Европы соревнование отдельных мастеров цеха способствовало яркому проявлению их индивидуальности и сохранению для потомства их имен.

Великие художественные создания возникали в течение полутора столетий готической эпохи во всех западных странах и во всех областях искусства, но величайшие из них относятся к *архитектуре*, в которой лучшие произведения скульптуры и живописи все еще играли

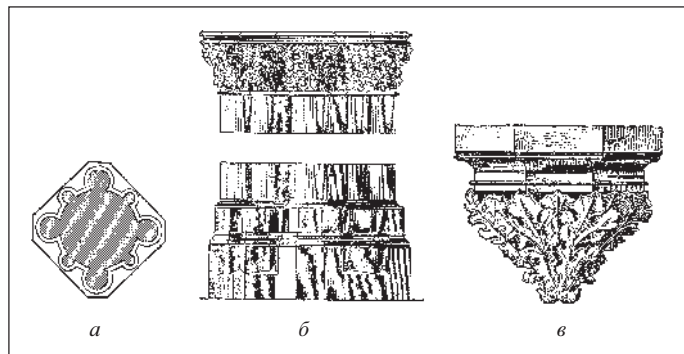


Рис. 237.
Готические
сложные
столбы:
а — разрез;
б — вертикальная
проекция;
в — готическая
консоль
с листовым
украшением.
По Любке

прежде, принадлежала церковному зодчеству. Едва ли когда-либо до или после того воздвигались храмы такой головокружительной высоты, как готические соборы рассматриваемой эпохи, и то обстоятельство, что строители этих соборов, принимаясь за их сооружение, не смущались при мысли, что ни им, ни их ближайшим потомкам не дожить до окончания постройки, свидетельствует о воодушевлявших их религиозном рвении и бескорыстии. Лишь немногие соборы были начаты постройкой и окончены в течение этого готического периода. Некоторые из них никогда не были достроены, другие закончены только в XIX столетии. Именно эти постройки, как сами по себе, так и своим роскошным пластическим и живописным убранством, свидетельствуют не только о мощи художественного творчества, но и — в своем полном отступлении от обычных форм — о глубокой оригинальности этого творчества, печатью которой отмечены все произведения того времени.

Франция, прекрасная столица которой оставалась светочем интеллектуальной жизни Европы, пока ее не затмила своим блеском новая жизнь, начавшаяся в Италии в XIV столетии, принадлежала к числу тех стран, где государи в течение всей готической эпохи соперничали с церковными властями в заботах об искусстве. На пороге этой эпохи стоит Людовик Святой (1226—1270), «французский Перикл», а в конце ее — Карл Мудрый (1364—1380) и его братья, правившие государством вместо своего несчастного племянника, Карла VI, — исторические лица, достойные названия меценатов французского искусства.

На севере Франции архитектура оставалась носителем и образовательницей всей высшей художественной жизни, потому что это родина готического архитектурного стиля. Однако нельзя утверж-

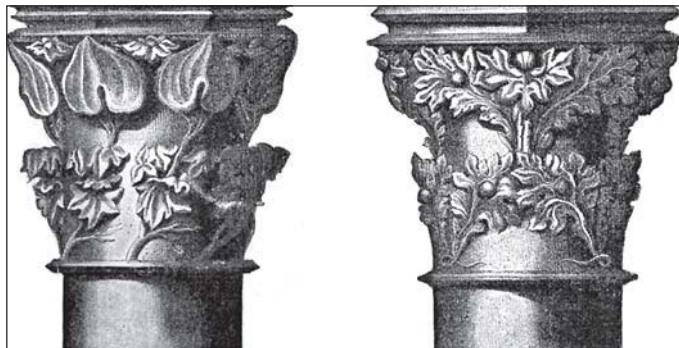
вспомогательную роль. Хотя теперь, соответственно развитию городской жизни, наряду с княжескими замками, монастырями и церквями чаще сооружались роскошные ратуши, судебные здания и жилые дома, однако руководящая роль в выработке стиля и изобретении новых форм еще в большей мере, чем

дать, что готический стиль по сути стиль французский. Бесспорно, Дегио прав, указывая на то, что готика, хотя и выросла на французской почве, есть стиль скорее интернациональный для всей той эпохи, чем только французский стиль. Тем не менее северу Франции принадлежит та заслуга, что именно здесь дух времени вылился в готический стиль, логически развитый как «крестово-реберный, стрельчатый и контрфорсный стиль», полный живого художественного содержания.

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

В церквях зрелого готического стиля сложные столбы (рис. 237 и 238) обычно имеют круглый центральный стержень, обставленный трех-четвертными служебными колоннами, на которые опираются своды. Четыре более толстые (старшие) служебные колонны подпирают продольные и поперечные подпружные арки; от четырех более тонких (младших) служебных колонн поднимаются вверх ребра крестовых сводов. С увеличением числа ребер, которые при дальнейшем развитии стиля, умножаясь и ветвясь, образуют звездовидные и сетчатые своды, увеличивается и число служебных

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



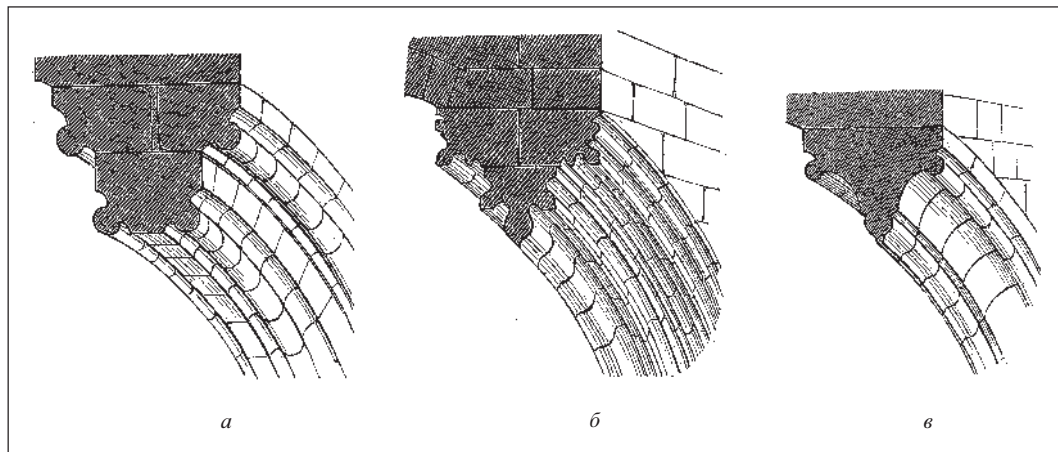


Рис. 239.
Профили
готических
арок:
а — собора
Парижской
Богородицы;
б — Нарбонн-
ского собора;
в — церкви
св. Северина
в Париже.
По Любке

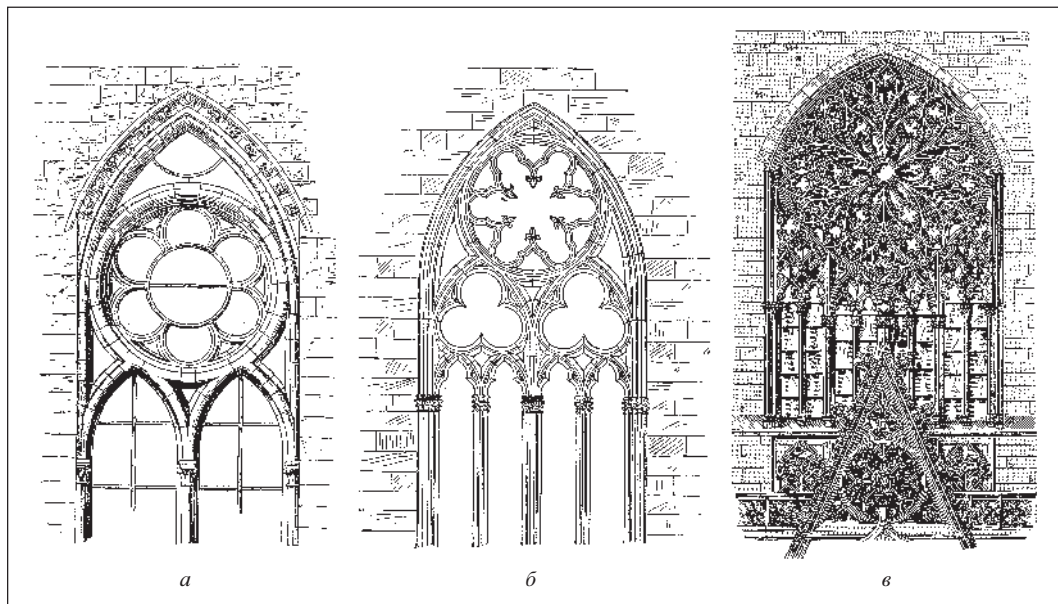
колонок. Базы этих сложных столбов, как правило, многоугольные; в них только нежные горизонтальные желобки и полочки напоминают еще аттическую базу романского стиля. Капитель, ограниченная снизу, у шейки, кольцом, а сверху абакой, образована лишь легким чашевидным выгибом отдельных служебных колонок. Широкая и низкая, она уже не похожа на настоящую капитель, а скорее производит впечатление легкого, орнаментированного пучка листьев пояса, прерывающего вертикальную линию. Это чисто готическое листовое украшение, имеющее вполне декоративный характер и уже не скрадывающее, подобно коринфской корзинке, конструктивной цели (поддержки антаблемента), также и по форме несколько не подражает мотивам коринфской капители, хотя в нем порой и встречаются листья, похожие на аканфовые. В выборе местных растительных мотивов сказывается пробудившийся интерес к наблюдению природы; особенно часто встречаются листья дуба, клена, винограда, розы, репейника и плюща, воспроизведенные согласно натуре, хотя и со строго пластической стилизацией. Общая форма сложных столбов лучшей поры готического стиля — чистая, девственно-целомудренная. Позже эти столбы становятся отчасти обремененными, отчасти недостаточно расчлененными и в некоторых местностях снова превращаются в простые округленные или восьмигранные.

Поднимающиеся от сложных столбов подпружины и ребра сводов, которые в романское время имели простой четырехугольный профиль или, самое большее, были украшены круглыми валиками, в го-

тическом стиле с самого начала расчленены более богато. При этом в ранней готике это расчленение производится посредством выкружек и круглых валиков, тогда как в высшей готике валики получают грушеобразно-заостренный профиль, а в более позднюю пору выкружки становятся плоскими и пологими. Это постепенное изменение формы подпружных арок и ребер станет ясным для нас, коль скоро мы сравним подпружные арки древнейших частей собора Парижской Богоматери (1200—1230), Нарбоннского собора (около 1340 г.) и церкви св. Северина (около 1400 г.) в Париже (рис. 239). Профили периода расцвета готического стиля в своем роде не менее изящны, чем древнегреческие.

Расчленение стенных поверхностей производится преимущественно посредством гигантских окон, нередко занимающих всю высоту и ширину отдельных пролетов. Только главные окна среднего нефа иногда не доходят до низа стены, которая в таком случае разделяется галереями трифориев; трифории могут сами переходить в окна, и их отверстия тогда украшаются, подобно настоящим окнам, узорчатыми переплетами и ажурной резьбой. Горбыли оконного переплета развиваются в вертикальном направлении, деля поверхность огромных стрельчато-арочных окон на несколько частей; они состоят из тонких

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



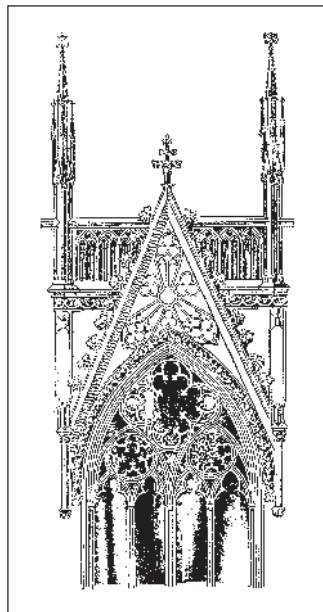


Рис. 241.
Готический
вимперг и
фиалы.
С рисунка

каменных столбиков, вначале округлых, в виде колонок, но уже вскоре получающих готический профиль, с выкружками и острореберными валиками. Такие горбыли часто также покрывают своими филигранными решетками стены фасадов и столбы. *Ажурная резьба* по камню (*Masswerk*), которая заполняет не только стрельчатую арочную верх окон, но нередко и другие поверхности, образует геометрические фигуры, составленные из различных отрезков дуги круга, расположенных в виде листочков клевера. Эти фигуры по числу их дугообразных сторон называются трилистниками, четырехлистниками и т. д. и первое время вставляются по большей части в круглые рамы, но вскоре их сменяют разнообразные, очень причудливые, хотя всегда сводящиеся к простым геометрическим формам изображения. Фантазии, основывавшейся здесь, как и в арабской орнаментике, на геометрических заданиях, предоставлялся большой простор. Только во время, переходное к следующей эпохе, геометрические формы резного орнамента превращаются в формы, на-

поминающие собой пламя свечи или рыбий пузырь и характеризующие собой собственно позднюю готику. Если сравнить окна Реймского, Амьенского и Турского соборов (рис. 240), то можно получить приблизительное понятие об этом развитии.

Что касается наружных частей здания, то порталы удержали срезанные уступами боковые стенки и наличники арок (архивольты) романского времени; но в готическую эпоху они обычно, как позже и окна, увенчивались высокими крутыми фронтонами, *вимпергами*, украшенными ажурной резьбой (рис. 241). Фигуры в нишах боковых стенок портала ставились уже не на колонны, а на консоли, и над ними устраивались балдахины. Готические профили, разумеется, и здесь находили себе применение повсюду.

Балдахины с высокими шпилями в изобилии употреблялись готическим стилем в других местах для украшения наружных частей здания, особенно же — для увенчания контрфорсов; но при этом они часто превращались в глухие, только снаружи украшенные ложными горбылями остроконечные башенки — *фиалы* (см. рис. 241), в огромном количестве окружающие готические церкви. К небу тянутся все части здания. Карнизы также имеют срезанные углы, а по скошенному верхнему краю опорных арок, вимпергов и фронтонов лепятся,

следуя один за другим, фигурные крючки, так называемые краббы, или кроссы (рис. 242), довершающие впечатление неутомимого стремления ввысь. Верхушки башен, вимпергов и фиалов увенчиваются флёронами, или крестоцветами (рис. 243), которые, будучи стилизованы в характере украшений, гармонично заканчивают собой элементы здания. Крыши всегда очень высоки. Односкатные крыши над боковыми нефами постепенно заменяются двускатными. Вдоль кровельных желобов тянутся балюстрады, украшенные узорчатыми горбылями и ажурной резьбой; водосточные трубы идут по верхнему краю опорных арок, над крышами боковых нефов, и оканчиваются у контрфорсов водометами, гаргулями, сделанными в виде фигур людей и животных, нередко крайне фантастичных.

Интерьер готического собора представляет собой полное, последовательное развитие принципов древнехристианской базилики. Три или пять нефов, к которым впоследствии иногда присоединялись, в виде шестого или седьмого нефа, открытые вовнутрь ряды капелл, не изменили своего основного плана. Но устройство хора с обходом, теперь нередко удвоенным, в котором продолжают боковые нефы, и венцом капелл, тесно придвинутых одна к другой, производит совершенно иное впечатление, чем устройство романского хора. Абсида отсутствует в готике, равно как и крипта под алтарем. В развитии готического плана хор имеет многоугольный план и представляется как бы половиной центральной постройки; в таком виде, приподнятый на несколько ступенек над полом трансепта, он только теперь срастается с продольным корпусом и трансептом в одно вполне органическое целое. Помещением для священнослужителей служит лишь внутренняя, соответствующая среднему нефу часть хора, отделенная от обхода посредством загорода, а на западной стороне отгороженная от остальной части церкви, предназначенной для мирян, богато расчлененным и разукрашенным леттнером, или лекторием. Украшение окон витражами начинается с хора, но часто распространяется и на продольный и поперечный корпуса. Все окна предназначались для цветных стекол; именно им готические соборы обязаны своим теплым колоритом, смягчающим иногда несколько рассудочную сухость строго рассчитанной архитектуры и сообщающим внутреннему пространству мистическую таинственность; кроме того, эти огромные цветные витражи, будучи составлены из пропускающих свет, но не прозрачных кусочков, до некоторой степени заменяют собой отсутствующие в готической архитектуре сплошные стальные поверхности.



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



Рис. 243.
Готический
крестоцвет.
С рисунка

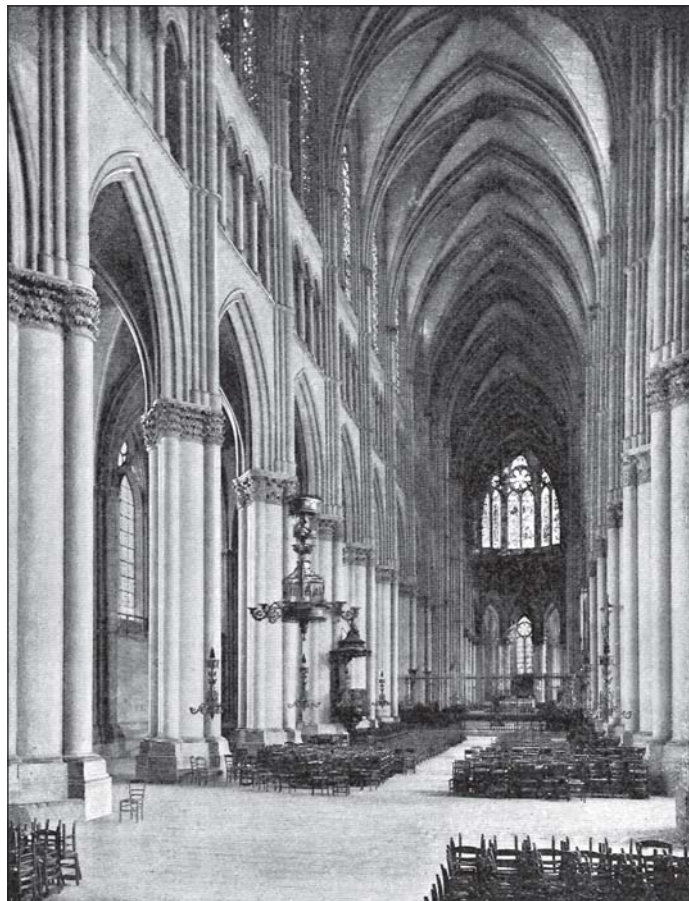


Рис. 244.
Интерьер
Реймского
собора.
С фотографии
Нёрдей-
нов

главные башни, к которым и теперь еще вначале присоединяются башни меньшего размера, лишь в крайне редких случаях окончены так, как были проектированы, вследствие чего западные фасады церквей высокой готики редко производят вполне гармоничное впечатление. Но каждый раз, когда мы входим в один из таких соборов, погруженных в таинственный цветной сумрак, то останавливаемся в восторженном удивлении перед величием замысла и необычайным искусством строителей, которые на такой головокружительной высоте столь легко соединяли эти каменные ребра, и с восхищением любуемся массой нежных и изящных деталей. Даже Восток не создал сооружений, которые по своему сказочному великолепию интерьера, равнялись бы искусным готичес-

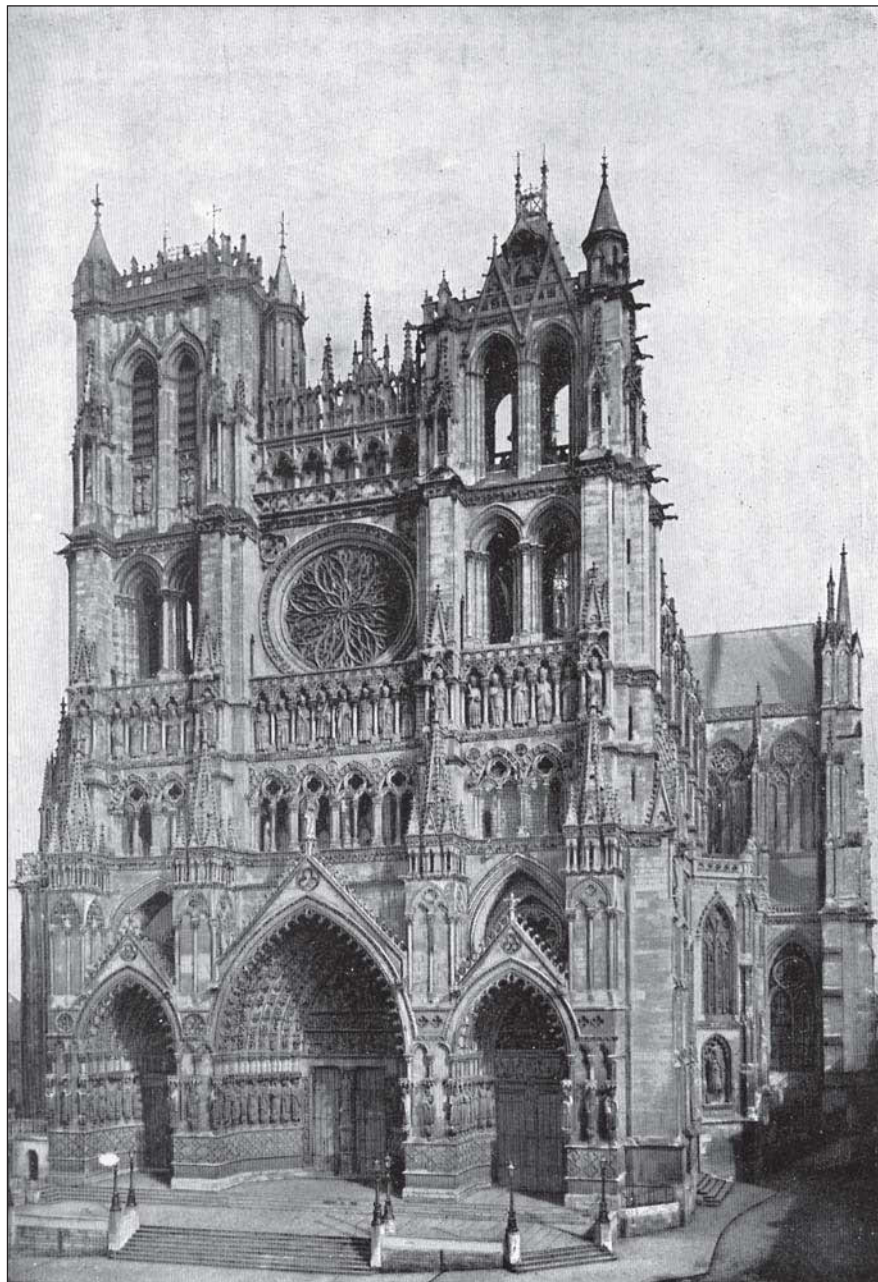
В церквах высокой готики северная, южная и восточная стороны всецело заняты рядом контрфорсов и опорных арок, который при всей своей неспокойности производит впечатление лишь сухой последовательности, хотя смелость, с какой здесь вместо плоти и крови является скелет, не может не действовать на воображение. Но в западном фасаде, снабженном в больших соборах двумя огромными башнями, средним порталом, над которым часто красуется огромная «роза», и одиночными или двойными боковыми дверями, вертикальные, стремящиеся вверх линии уравновешены горизонтальными линиями галерей и карнизов, чтобы над последовательностью стремления вверх преобладали органичность расчленения и внутренняя оживленность. Обе

ким постройкам. Среди сооружений всемирного зодчества есть памятники более-менее интересно выполненные, но никогда и нигде оно не создало ничего более возвышенного, чем готические соборы.

Во главе церкви *французской высокой готики* должен быть поставлен Шартрский собор. От его здания, сгоревшего в 1194 г., уцелел только западный фасад (см. рис. 170). С необыкновенным воодушевлением духовенство и горожане принялись за восстановление собора. Ко времени вступления на престол Людовика Святого (1226) были уже готовы хор и продольный корпус, но все здание освятили только в 1260 г. Здесь впервые при трехнефном продольном корпусе и трехнефном в направлении от севера к югу трансепте хор, очень обширный, состоит из пяти нефов. Круглые столбы украшены каждый всего четырьмя служебными колоннами; окна — только двухлопастные, со слабыми намеками на узорчатые переплеты, но занимают уже всю ширину продольных (стенных) подпружных арок; три опорные арки, одна над другой, очень характерной формы, уже подпирают это великолепное сооружение. Главное преимущество Шартрского собора — полный ряд окон с витражами. По крайней мере, в данном отношении эта церковь-родоначальница высокой готики вполне сохранила за собой до нашего времени то впечатление, какое производил интерьер готического храма.

Гонс причислял к чудесам готики Парижский (см. рис. 170), Шартрский, Реймский и Амьенский соборы. Реймский собор, восстановленный после пожара 1210 г., был в 1241 г. уже настолько отстроен, что в него мог перейти соборный капитул. Но его великолепный, необычно роскошный фасад был окончен по проекту второй половины XIII столетия только в конце XIV в. Продольный корпус и этого храма — трехнефный; пятинефное устройство начинается только с трансепта, переходящего в хор. Простой (не двойной) хоровой обход, представляющий в плане половину десятиугольника, образует эффектный контраст с пятью капеллами, окружающими его в виде венца. Средний неф более чем вдвое выше боковых (рис. 244). Массивные столбы и здесь снабжены только четырьмя старшими служебными колоннами. Младшие колонны как в Шартрском, так и в Амьенском соборах начинаются только над капителями, которые богато украшены реалистичными лиственными мотивами. В сооруженных уже в 1215 г. капеллах хора переплеты окон впервые получили настоящую узорчатую отделку, правда очень незатейливого вида. Внутри этого собора сила и изящество соединены со строгим величием. Внешний вид находится, насколько это вообще допускалось готикой, в удивительном согласии с благородной

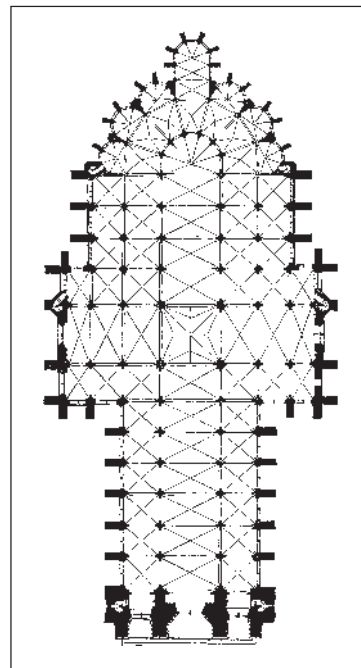
Рис. 245.
Амьенский
собор.
С фотографии
Нёрдей-
нов



соразмерностью внутренних частей. Даже система контрфорсов и опорных арок производит спокойное впечатление благородством и строго соразмеренной мощностью своих форм, а трехэтажный, роскошнейшим образом украшенный скульптурами западный фасад принадлежит вершине готики. Высокие стрельчатые тимпаны трех его порталов превращены в окна с узорчатыми горбылями, так что фронтонные скульптурные группы пришлось переместить в треугольные поля высоких вимпергов. Третий этаж, над которым поднимается пара недостроенных башен, отчасти пострадавших в XV столетии от пожара и оставшихся без шпилей, состоит из ряда установленных статуями балдахин, с вимпергами и фиалами. В этом фасаде ясный расчет, теплое чувство и любовь к пышности вступили в неразрывный союз между собой.

Новая постройка Амьенского собора (рис. 245) была начата после пожара 1218 г. Исполненные до 1240 г. древнейшие части западного фасада старше фасада Реймского собора, но достроен он только в XV — XVI столетиях. Амьенский собор, называемый готическим Парфеноном, превосходит своего старшего реймского собрата в последовательности и величественности архитектуры, но уступает ему в чистоте и прелести отдельных форм. Древние части фасада, от башен которого остались только обломки, производят низкими вимпергами своих порталов и тянущимися одна над другой горизонтальными галереями суровое впечатление. В Реймском соборе продольный корпус длиннее хора, а в Амьенском хор разросся настолько, что расстояние между средокрестием и западным главным порталом как раз равняется расстоянию от средокрестия до восточного окончания хора, которое образовано сильно выдающейся, как в норманнско-английских церквах, средней капеллой во имя Пресвятой Девы (рис. 246). И здесь продольный корпус трехнефный, а хор, примыкающий к семи-нефному трансепту, имеет пять нефов; в соответствии с семиугольным окончанием хора его простой обход снабжен венцом семи капелл, которые, будучи, конечно, менее обширны, чем пять капелл Реймского собора, кажутся поэтому выше, чем в действительности. Расчленение оконных переплетов более сложное. Здесь окна впервые разделены на части

Рис. 246.
План Амьенского собора.
По Дегио



четырьмя вертикальными горбылями; арки трифориев — шестью; богаче также узорчатая разделка переплетов в стрельчатой части окон. Как бы то ни было, Амьенский собор принадлежит к числу самых благородных архитектурных памятников во всем мире. Его влияние распространилось далеко от Франции.

Превзойти высотой и величием Амьенский собор стремился собор в Бове. Его крайне смелый по конструкции хор, план которого скопирован с амьенского хора, строился с 1225 по 1272 г.; но уже в конце XIII столетия он рухнул и затем был вновь отстроен с удвоенным числом аркад, пролеты которых стали сравнительно уже. Одним из следствий его необычайной высоты, впрочем не вредящим общему впечатлению, является то, что капеллы ниже обхода, в стенах которого поэтому могли быть проделаны над ними окна. Громадными размерами отличается также готический хор старого собора в Ле-Мане (1117—1254), с его сильно расчлененными сложными столбами, которые, по примеру столбов Буржского собора, уменьшили толщину служебных колонн, увеличив зато их число. Великолепные окна и удачная пропорция этого хора делают его одним из самых красивых и эффектных помещений в высокой готике. Роскошный вид в царствование Людовика Святого получила церковь аббатства Сен-Дени (перестроена в 1231 г.), от первоначальной, раннеготической постройки которой уцелели только западный притвор и нижняя часть хора. В новой постройке этой церкви галереи трифориев, благодаря тому что их задние стенки были пробиты и в образовавшиеся отверстия вставлены стекла, впервые слились с окнами; таким образом был сделан последний логический вывод из готической системы, нашедший потом себе применение во многих местностях. Подвергся в это время перестройке и собор Парижской Богоматери, трансепт которого получил (с 1257 г.) свои великолепные фасады — произведения Жана из Шеля. Но самое красивое парижское здание — знаменитая Сент-Шапель (Sainte Chapelle) при королевском дворце на острове Сите, сооруженная Пьером из Монрёйля (1243—1248). Подобно большинству замковых капелл, она состоит из двух этажей. Низкая, напоминающая собой крипту нижняя капелла имеет три нефа. Однонефная верхняя капелла с большими, во всю стену, витражами кажется сооружением из рубинов и сапфиров, вставленных в изящную каменную опрау. Удивительно деликатно исполнены все детали, в том числе и скульптурные, и все убранство капеллы приведено в полную гармонию с благородством архитектурных форм.

Подобными капеллами обладают замок в Сен-Жермен ан Ле, архиепископский дворец в Реймсе и аббатство Сен-Жерме, близ Бове.

К числу образцовых церквей высокого готического стиля, сооруженных в середине XIII столетия в Иль-де-Франсе, Пикардии и Шампани, относятся также соборы Труа, Шалона, Мо, Сен-Кантена и Туля. На правом берегу Луары архитектура Турского собора, фасад которого уже позднеготический, следует по стопам этой французской школы; как на изящное сооружение высокой готики можно указать также на церковь св. Юлиана в Туре. Вообще, к северу от Луары победа в это время всюду легко доставалась новому архитектурному стилю, сколь нельзя лучше соответствовавшему идеям и стремлениям эпохи.

Несколько иной облик, чем в средней и южной частях Северной Франции, получил высокий готический стиль в *Нормандии*, которая, как мы уже знаем, рано выработала самостоятельные формы, переходные к готике, а в рассматриваемую эпоху находилась под влиянием и Франции, и Англии. Готическая архитектура Нормандии хотя и приняла сильно расчлененные сложные столбы, однако сохранила в себе многие раннеготические особенности: окна, редко занимающие всю стену, не имеют узорчатых горбылей; как остатки эмпор тянутся под окнами галереи, устройство которых облегчено пустыми промежутками между двойными стенами; натуральный лиственный орнамент капителей приносится в жертву раннеготическим мотивам стилизованных почек; удерживаются башни над средокрестием, высотой нередко превосходящие стройные парные башни фасадов; средняя капелла хора во имя Богородицы, по образцу английских церквей, сильно выступает из венца капелл; нередко нишами для капелл снабжены также восточные стороны крыльев трансепта. Величественные норманнские церкви этого рода шпилями своих башен высоко вздымаются над городами. Из старых зданий перестроены трехнефный Руанский собор, имеющий богато расчлененное восточное окончание хора, благородный трехнефный собор в Лизье, хоровой обход которого украшен двойными столбами, и собор в Байё, с его элементарным, заключенным в половину десятиугольника хором. Известнейшие норманнские храмы, построенные в цветущую пору высокой готики, — это трехнефный собор в Се, с его неравными шпилями западных башен, и пятинефный собор в Кутансе, с внутренними столбами, двойным хоровым обходом и огромной башней над средокрестием, самой красивой и наилучше сохранившейся башней в Нормандии.

То, что XIII в. начал в Северной Франции в области готической архитектуры, влагая в свои создания теплое чувство и много остроумия, более холодно и рассудочно продолжал XIV в. Стилю этого века,

которому при всей бессодержательности его отдельных форм еще довольно часто удается сочетать чистоту и грациозность с простотой и величием, Дегио дал название «доктринарная поздняя готика». За это время в сердце Франции было сооружено или реставрировано немного церквей. Под натиском политических бурь (Столетняя война) за вспышкой художественной жизни последовало ее затишье; но тем не менее строительная деятельность не прекратилась: церковь аббатства Сен-Дени, Парижский, Ланский и Амьенский соборы получили новые добавления и пристройки. В Нормандии продолжали строиться соборы Руана и Се. Церковь св. Петра в Кане наделена самой красивой башней того времени (1308), если не всех времен; в XIV столетии сооружена великолепная церковь Сент-Уэн (S. Ouen) в Руане. Трехнефная в продольном корпусе и пятинефная благодаря боковым капеллам в хоре, церковь представляет собой не совсем удачную попытку закончить хор половиной восьмиугольника таким образом, чтобы из пяти его капелл обе крайние имели вдвое меньшую ширину, чем остальные. Сложные столбы здесь последовательно развиты, высокие трифории доведены до окон, в сквозной резьбе переплетов появляются уже позднеготические факелы, конструктивные части — строгих пропорций, просветы внутри здания — бесподобной ясности и прелесть. Подобной же «доктринарной» законченностью отличается собор в Труа. Церковь св. Урбана в Труа варьирует конструктивные идеи готического стиля более затейливо: при двойных стенах окна устроены то в наружной, то во внутренней стене и поэтому имеют и наружные, и внутренние переплеты. В поздней готике этого направления сила впечатления слишком часто вредит излишняя преднамеренность.

Готический стиль, развившийся в церковных постройках, вскоре вызвал полный переворот в формах и *светской архитектуры*. Правда, изменению подверглись в ней не столько конструктивные элементы, сколько орнаментальные формы. Первенство по части сооружения замков принадлежит Франции, но в архитектуре ратушей, этих созданий свободного духа горожан, она отставала от Германии, Нидерландов и Италии. Из дворцов, замков, госпиталей и монастырей роскошной архитектуры, сотнями выращавших в течение этого времени на французской почве, сохранились сравнительно немногие; но все-таки именно на севере Франции находится ряд образцовых зданий этого рода. Из епископских дворцов лучше других сохранился ланский, построенный в XIII столетии. Расцвет архитектуры замков относится к концу XIV столетия — к тому времени, когда герцог Иоанн Беррийский со-

перничал со своим царственным братом Карлом V в любви к роскоши и в покровительстве искусства. В качестве придворных архитекторов Карла V упоминаются Рамон де Тампль и его ученики Жан-Сен-Ромен и Гюи де Дамартен. Многобашенный средневековый замок Лувр в Париже, сооружение которого длилось в течение всех готических столетий, известен нам только по описаниям и рисункам. Без сомнения, это был самый величественный и роскошный королевский дворец Западной Европы. Его большая винтовая лестница ажурной работы считалась наилучшим произведением Рамона де Тампля. В Северной Франции готические жилые дома сохранились в Реймсе, Провэне, Лане, Анжере, Бове, Амьене и др. Замечателен, например, так называемый Дом музыкантов в Реймсе, стены которого, с четырьмя готическими окнами очень изящной формы, украшены сидячими фигурами музыкантов, помещенными в пяти красиво обрамленных стрельчато-арочных нишах (рис. 247). Из ратуш Северной Франции XIV столетия принадлежит простое и массивное здание в Клермоне-де-л'Узе. Но многие другие сооружения превосходит укрепленный монастырь Мон-Сан-Мишель, величественно возвышающийся на скалистом острове Ла-Манша. Его церковь — отчасти доготическая, отчасти позднеготическая. Монастырское здание la Merveille кажется почти что произведением природы. Оба нижних этажа, принадлежащие концу XII столетия, имеют раннеготический характер; верхний этаж построен в стиле, переходном к высокой готике XIII столетия. В среднем этаже находятся поддерживаемый колоннами великолепный рыцарский зал и двухнефная трапезная, освещенная 23 глубокими, близко придвинутыми друг к другу окнами; в арках этих окон мы неожиданно встречаем восточные сталактитовые ячейки (см. т. 1, рис. 641), данайский дар крестовых походов. В легких и благородных формах сооружены галерея клуатра и дортуар верхнего этажа. Своеобразно живописное впечатление производит диагональная расстановка колонн в двойных аркадах галереи клуатра; колонны одного ряда приходятся как раз против середины арок параллельного ряда. Грандиозное впечатление от всего монастыря, который французы называют восьмым чудом света, обязано в равной мере и природе, и искусству. Из укрепленных замков Северной Франции, относящихся к цветущей поре XIV столетия, замечателен замок в Венсенне, сохранившаяся сторожевая башня которого, четырехгранная



Рис. 247.
Статуя
скрипача
в Доме
музыкантов
в Реймсе.
С фотогра-
фии
Жиронона

и сопровождаемая круглыми башенками, построена Рамоном де Тамп-лем. Восьмиугольные, богато расчлененные сложные столбы одного из жилых залов этого замка увенчаны затейливыми капителями, снабженными, под листьями, небольшими фронтонами. Укрепленный замок Пьерфон, реставрированный Виолле-ле-Дюком, был окончательно построен только в XV столетии. Эти замки, подобно мавританской Альгамбре (см. т. 1, рис. 653), снаружи походили на суровые крепости, между тем как их интерьер был роскошен; но по своему характеру они как снаружи, так и внутри вполне соответствовали потребностям и вкусам времени и создавшего их народа.

Скульптура

Французская скульптура XIII столетия представляется искусством еще более свободным, чем готическое зодчество, у которого она находилась на службе. Она лучше всего доказывает, что между средневековым искусством и искусством Ренессанса нет пропасти и что даже Ренессанс XVI столетия во многих отношениях лишь сделал общим достоянием то, чем уже обладала в своих лучших созданиях высокая готика XIII столетия. Рядом с французскими учеными (Гонс, Куражо, Ластейри и Витри) в разработке вопросов, относящихся к истории готической пластики во Франции, деятельное и плодотворное участие принимали немецкие исследователи (Фёге, Франк Оберспах и др.).

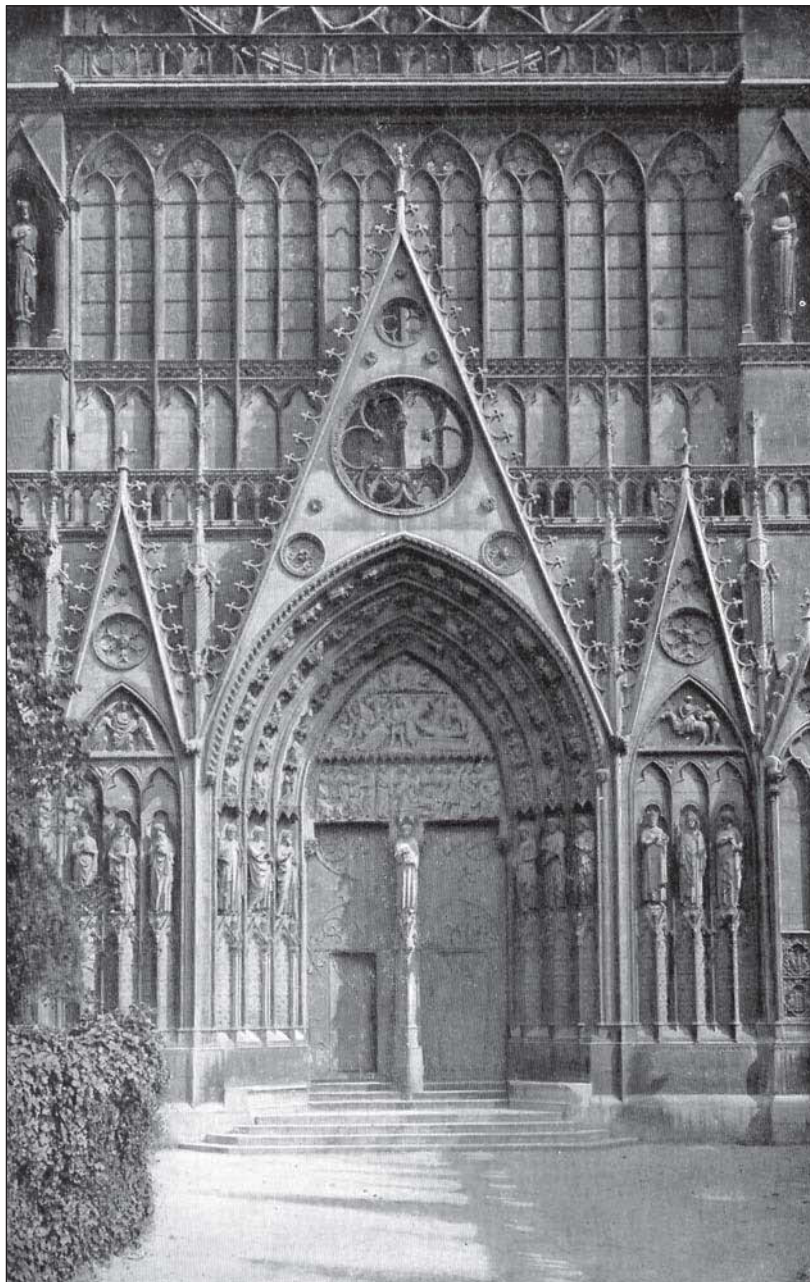
Переходы от стиля романской эпохи к строгому стилю раннеготической и к свободному, идеальному стилю высокой готической пластики лучше всего можно проследить по скульптурам Шартрского и Парижского соборов. В Шартрском соборе нам уже знакомы не только мощные скульптуры западных порталов, но и отразившее в себе, быть может, влияние пластики Ланского собора скульптурное украшение северных и южных порталов трансепта; в соборе Парижской Богородицы — как древнейшие, так и более поздние скульптуры западного фасада (см. рис. 171—173). В Шартре только скульптуры притворов северного и южного фасадов выказывают переход от раннеготического стиля через высокую готику к манерности XIV столетия. Уже в ранних статуях северного портала, как, например, в изваяниях Соломона, Богородицы и св. Елизаветы, складки одежды, с которых и начинается развитие готического стиля, получают (независимо от окутываемых ими тел) сильное движение, и затем этот оживленный и вместе с тем плавный стиль драпировок развивается, прогрессируя от

шартрских скульптур к реймским, придавая большую подвижность самим фигурам, которая прежде всего выражается в переносе тяжести тела на одну ногу (контрапост; см. т. 1, рис. 363). Даже в Париже позднейшие скульптуры западного фасада выполнены с жесткими и угловатыми складками, которые также можно наблюдать и в соборе Амьена; но зато скульптуры фасадов трансепта работы Жана из Шеля служат примерами наивысшей свободы и блеска, достигнутых французской пластикой во второй половине XIII столетия. Рельеф с сюжетом из жития св. Стефана на портале южного крыла трансепта (рис. 248), скомпонованный в высшей степени просто и ясно, в любую пору считался бы произведением классическим. Красивая Мадонна среднего портала северного крыла уже изображена в позе, обещающей вскоре сделаться манерной.

Готическое убранство фасадов больших французских соборов изваяниями представляло собой нечто грандиозное. В своих бесчисленных рельефах и статуях эти фасады отражали всю совокупность верований и знаний эпохи, опиравшихся на схоластическую философию. Скульптуры были огромными, высеченными из камня мировыми эпопеями, содержание которых охватывало собой всю христианскую историю человечества, от Грехопадения до Страшного Суда, давая также место изображениям покровителей церкви. Распределение столь богатого содержания производилось по декоративно-архитектоническим законам; в этом крылась опасность: отдельные формы, достигшие в первой половине XIII столетия свободы и чистоты, на службе у архитектуры постепенно делаются скучными и банальными. На самом деле этот стиль скоро стал грешить манерностью, но со второй половины XIV столетия начал все более приближаться к природе. Это натуралистическое направление, выказавшееся раньше в надгробных изваяниях, чем в скульптурах фронтонов, потом переходит в скульптурный стиль XV столетия, называемый — относительно северной пластики, по нашему мнению, неверно — ранним Ренессансом.

Среди произведений монументальной фасадной пластики XIII столетия выделяются полной изображений еще довольно суровые, исполненные под влиянием западного фасада собора Парижской Богоматери скульптуры Амьенского собора. Изваянная на среднем столбе главного портала монументальная фигура Спасителя (Beau Dieu d'Amiens, около 1240 г.), стильная и характерная, отличается суровым величием и благородной простотой. Но и стройная, полная экспрессии Мадонна, выполненная на среднем столбе Золотых ворот

Рис. 248.
Южный
портал собора
Парижской
Богоматери.
С фотогра-
фии
Жиродона



южного крыла трансепта, хотя и принадлежит второй половине XIII столетия, но не обнаруживает ни малейшего признака упадка. Особенно славится она своей улыбкой, которую сравнивают с улыбкой «Джоконды» Леонардо да Винчи и которая также повторяется и в других женских лицах. Высшей, классической простоты готическая скульптура достигает в благородном изваянии св. Филиппа, находящемся в середине северного портала.

Скульптурное убранство Реймского собора, отражающее в себе влияние шартрской школы, принадлежит к числу самых сильных произведений средневекового искусства, хотя изваяния верхних частей западного фасада исполнены в более позднее время и далеко не одинаковы по стилю. Место на среднем столбе главного портала, в Парижском и Амьенском соборах еще удерживаемое изваянием Спасителя, здесь уже занято изображением Мадонны, далеко не лучшим в своем роде; но фигуры на боковых стенках западных порталов (в особенности фигуры левого и среднего порталов) по благородству лиц, отличающихся яркой индивидуальностью, и по широте и классической простоте драпировок, по выразительности поз, внутреннее движение которых передано только при помощи контрапоста, предваряющего готический изгиб тела, принадлежат к числу наиболее совершенных художественных созданий во всем мире. Особенно хороши в среднем портале женские фигуры композиций «Сретение Господне» и «Посещение св. Елизаветы» (рис. 249). То обстоятельство, что Пресвятая Дева и св. Елизавета во второй группе облечены в римскую одежду, не может ввести нас в заблуждение относительно подлинности их средневекового происхождения.

Более характерной для готики, более строгой и в некоторых случаях более грандиозной, чем скульптуры Реймского собора, представляется нам парижская пластика — возникшие в середине XIII столетия большие фигуры апостолов на внутренних столбах Сент-Шапель. Они принадлежат к числу самых чистых и прекрасных созданий средневекового искусства; но некоторые из них — быть может, в первый раз изво всех мужских статуй — имеют тот самый готический изгиб (образуется искривлением корпуса в одну сторону и также распределением массы при обтесывании куска камня), который впоследствии оказался роковым для искусства.

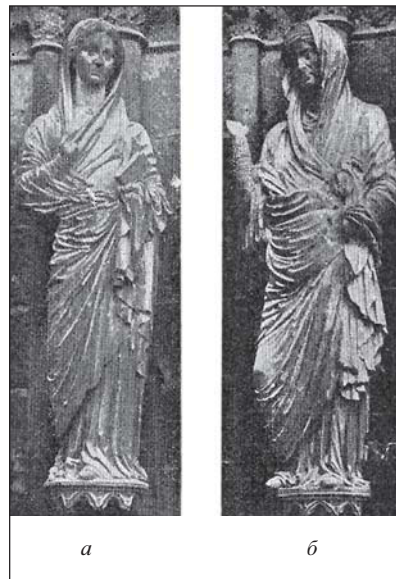


Рис. 249.
Статуи
Реймского
собора:
a — Пресвя-
тая Дева;
б —
св. Елизавета.
По Вэзе

Об изменениях стиля, происшедших в XIV столетии, свидетельствуют изображения из земной жизни Спасителя на загородках хора внутри собора Парижской Богоматери. Рельефы северной стороны, непрерывно следующие один за другим, выполнены в идеалистической манере высокой готики; рельефы южной стороны, помещенные внутри аркад, в своих более плотных фигурах уже выказывают то стремление к реализму, которое более явственно выступает в надгробных портретных изваяниях XIV столетия. С другой стороны, большие кафедральные соборы Амьена, Реймса и Руана в позднейших произведениях (в особенности церковь св. Урбана в Труа) дают достаточный материал для того, чтобы проследить далее манерное направление готической монументальной пластики XIV столетия.

Надгробная скульптура начинается великолепным рядом 16 статуй, поставленных Людовиком Святым в склепе церкви аббатства Сен-Дени (в 1264 г.) и изображающих французских королей и принцев, предков государя. Все статуи имеют один и тот же идеальный тип лица, свойственный высокой готике, отличаются одинаковой свободой трактовки волос и складок одежды, и все, или почти все, снабжены вместо пьедесталов изображениями символических животных, характерных для надгробных изваяний этой эпохи. По величавой простоте и благородству форм замечательна фигура Констанции Кастильской, а по глубокой одухотворенности выражения и роскошной расцветке — портретные статуи принцев Филиппа и Людовика, брата и сына короля Людовика Святого. В последней четверти XIII в. и в течение XIV столетия к этому ряду памятников прибавляется много новых, и вместе с ростом натуральности и индивидуализма в выполнении фигур увеличивается число имен художников, которым эти произведения могут принадлежать.

Самые знаменитые скульпторы, работавшие тогда в Париже, были родом из Нидерландов — правда, из их южной части, говорившей по-французски. Среди надгробных изваяний аббатства Сен-Дени находится статуя Филиппа III (окончена в 1307 г.) — первая французская статуя короля, наделенная индивидуальными чертами, хотя и выполненная еще просто и стильно, работа *Жана из Арраса*. *Жан Пепин* из Гюи изваял великолепную лежащую статую Роберта д'Артуа (ум. в 1317 г., всего 17 лет от роду) с лежащим у его ног львом; сотворил прекрасную беломраморную статую Маргариты д'Артуа (ум. в 1311 г.; рис. 250) с двумя собачками у ног; статую ее супруга, графа Эврё (ум. в 1319 г.), и, наконец, беломраморную статую графа д'Этампа (ум. в 1336 г.). Из-под резца *Андре Боневё* из Геннегау, одного из самых многосто-

ронных и плодовитых мастеров рассматриваемой эпохи, впервые упоминаемого в 1361 г. в Валансьенне, вышли исполненные по заказу Карла V (Мудрого, ум. в 1380 г.) статуи его предшественников из дома Валуа, Филиппа VI и Иоанна Доброго, а также, быть может, статуи самого Карла V и королевы Иоанны Бурбонской, первоначально стоявшие при входе в церковь целестинцев в Париже. Впрочем, некоторые французские исследователи отрицали принадлежность двух последних статуй Андре Боневё и сопоставляли их с французскими порталными скульптурами XIV столетия. В противоположность произведениям Жана Пепина, которые еще проникнуты тонким чувством стилизации, скульптуры Боневё отличаются сильным реализмом, прокладывая себе в течение XIV столетия путь в области надгробной пластики. К числу любимых скульпторов Карла Мудрого принадлежал также *Иоганн Люттихский*. Ему могут быть, хотя и не с полной уверенностью, приписаны некоторые надгробные изваяния в склепе церкви Сен-Дени. Наконец, *Ро бером Луазелем*, который считается учеником Пепина из Гюи, изваяна очень экспрессивная лежачая статуя победителя англичан Бертрана Дюгесклена, которая исполнена между 1389 и 1397 гг.

К ранней поре готики, после всех названных произведений каменной пластики, возвращают нас две благородные, трактованные в идеалистической манере, литые бронзовые фигуры Руанского собора, изображающие архиепископов Эврава де Фуалуа (ум. в 1223 г.) и Жофруа д'Е (ум. в 1237 г.). Первую из этих статуй Гонс называл прекраснейшей во всей Европе. В области *золотых дел мастерства*, которое стало усваивать отдельные формы готической архитектуры, с самого начала родственные ему по значению, может быть упомянута роскошно украшенная рака св. Таврина (1255) в церкви этого святого в Эврё — одна из немногих дошедших до нас французских мощехранилищ; она имеет вид готической церкви в миниатюре; ее рельефы и фигуры святых окружены изящным архитектурным обрамлением.

Немало других мелких скульптурных изделий сохранилось в различных коллекциях. Особенно процветала в то время *резьба из слоновой кости*. Луврское «Небесное коронование Пресвятой Девы», сохранившее свою гармоничную раскраску, исполнено в весьма чистом, одновременно индивидуальном и идеалистичном стиле середины XIII столетия; напротив, находящаяся в том же музее статуя Мадонны



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



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

из слоновой кости (около 1205 г.) имеет уже пресловутый готический изгиб (рис. 251). Процветало искусство *резьбы из дерева*, к числу самых ранних и грациозных, дошедших до нас образцов которого принадлежит резанная из грушевого дерева фигура Мадонны. Эта статуэтка исполнена в типично манерном стиле XIV в., в ней даже выражению материнской любви придана некоторая кокетливость. Серебряная, позолоченная и эмалированная *Мадонна-мощехранительница* (1340), в Луврском музее, отличается уже яркой индивидуальностью черт, с этого времени все более и более возрастающей в пластике.

Живопись

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

Какую роль в истории развития европейской живописи с 1250 по 1400 г. играла Франция, определить нелегко, так как в ней сохранилось еще меньше картин этой поры, чем в других странах. Влияние

итальянской живописи распространялось главным образом на юг Франции, за Авиньон; нидерландское течение сливалось в Париже — не без итальянской примеси — с сильным местным параллельным течением, выразившимся преимущественно в живописи миниатюр, а к концу рассматриваемой эпохи нидерландское течение охватило всю Францию и Бургундию. Научные исследования, особенно со времени художественно-исторических выставок в Брюгге (1902) и Париже (1904), породивших целый поток полемических сочинений, пояснили, что это нидерландское течение было усилено национальным французским. Однако нет основания признавать, что французская живопись стояла во главе движения, перерабатывающего средневековый стиль в стиль нового времени.

Чем последовательнее развивалась готическая архитектура, тем, конечно, безжалостнее вырывала она почву из-под ног *стенной живописи*. В типичной готической церкви могли быть расписаны только ребра сводов, части западной стены и загородки хора; но и эти места далеко не всегда были украшены фигурными изображениями, часто же, как, например, ребра и арки, украшались различными декоративными мотивами. Характерно, что и в сочинении Жели-Дидо о французских средневековых фресках из памятников Северной Франции изданы почти исключительно образцы орнаментальной живописи; для истории развития готической живописи любопытно то обстоятельство, что она, в противоположность пластике, предпочитавшей местную флору, все еще пользовалась для заполнения пространств, для фризов, бордюров и обрамлений всем старым запасом форм — меандром, волнообразными полосами, различным образом изогнутыми лентами, аканфовыми завитками, рядами пальметт и т. п., лишь немного варьируя эти формы. Из сохранившихся в Северной Франции фресок второй половины XIII столетия следует отметить только бытовые изображения сельских работ в различные месяцы года, находящиеся на одной из арок церкви Притца близ Лавала.

Зато в готических церквях Северной Франции можно по сохранившимся произведениям ясно проследить последовательный переход задач *стенной живописи* к задачам *живописи по стеклу*. В конце XIII столетия Амьенский, Оксеррский, Шартрский, Ланский, Леманский, Парижский, Реймский, Руанский и Суассонский соборы уже обладали множеством ярких, красочных витражей. Изображения отдельных окон соединялись здесь, как в *стенной живописи романской эпохи*, в большие циклы картин. В продолжение XIII столетия рисунок этих изображений оставался еще строгим и оживленным, и в их технике

неизменно употреблялись свинцовые скрепы и шварцлотовая краска. В течение всей своей истории искусство не произвело ничего, что могло бы выдержать в отношении декоративной эффектности сравнение с этими рядами витражей. Но от них сохранилось сравнительно немного. В наиболее полном виде дошли до нас витражи Шартрского собора, самые древние из подобных произведений высокой готики. Как прелестна, например, «Роза Франции» с изображенной Богоматерью в середине северного фасада, над порталом! Как эффектна «Королевская роза» с композицией «Страшный Суд» над западным порталом! В Реймском соборе кроме «розы» северного крыла трансепта сохранились только верхние окна хора и продольного корпуса; но какое сильное впечатление производит композиция «Распятие» в хоре! В соборе Парижской Богоматери о былом великолепии и красочном блеске его витражей свидетельствуют еще только три огромные главные «розы». В Оксерре и Ле-Мане сохранились все удивительно гармонирующие между собой окна хора.

В XIV столетии существенные стилистические изменения происходят также и в живописи по стеклу. Не только ее главные фигуры внутри отделений переплета получают преувеличенный готический изгиб, но и краски, равно как и техника, постепенно изменяются. Для золотых нимбов, частей одежды, архитектурных обрамлений и украшений наряду со старым шварцлотом уже употребляется так называемая художественная серебряно-желтая краска (*Kunstgelb, Silbergelb*), смесь сернокислого серебра с жженой охрой, накладываемая с задней стороны стекла; но другие краски, употребляемые в витражах, пускались в дело лишь мало-помалу, поэтому незначительно могли быть увеличиваемы размеры отдельных кусков стекла с той целью, чтобы было больше места для живописи и штриховки. В связи с этим сеть свинцовых скреп только постепенно могла расширять свои петли. Окна церкви св. Урбана в Труа и Сент-Уэн (*Ouen*) в Руане производят совсем другое впечатление, чем церковные окна XIII столетия.

Несколько иная картина истории французской живописи представится перед нами, если мы заглянем во французские архивы. Прежде всего следует назвать архитектора *Виллара де Гоннекура*, работавшего в середине XIII столетия над сооружением собора в Камбре, — художника, который имеет для нас значение как рисовальщик. Его альбом путевых набросков, изданный Ласси и Дарселем и хранящийся в Парижской Национальной библиотеке, содержит в себе помимо архитектурных снимков и чертежей сделанные пером рисунки с художественных произведений, этюды с натуры и начерченные геомет-

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

В XIV столетии имена отдельных художников встречаются часто, и некоторые из них, о которых мы узнаем из «Archives de l'art français», вероятно, были мастерами, оказавшими сильное влияние на дальнейшее развитие живописи. В первой половине XIV столетия *Эввар Орлеанский* исполнил ряд фресок и других художественных работ в королевских замках; одновременно с ним нидерландец *Петер Брюссельский* работал для графини Матильды д'Артуа и обязался в 1320 г. (согласно дошедшим до нас документам) написать масляными красками в одной из галерей ее Конфланского замка портреты рыцарей и морское сражение. Таким образом, уже тогда была известна масляная живопись, хотя в техническом отношении и отличная от современной. В середине XIV столетия упоминается *Жирар Орлеанский* как живописец больших станковых картин. Вместе с ним для короля Иоанна Доброго (1350—1364) работал *Жан Кост*, стенные картины которого на сюжеты из истории Юлия Цезаря и жития святых и охотничьи сцены были написаны масляными красками по золотому фону в замке Водрейль. В последней трети XIV столетия появляется в качестве придворного художника при мудром и любившем искусство Карле V третий мастер-орлеанец, *Жан*, деятельность которого продолжалась в XV столетии. В то же время занимался во Франции живописью уже знакомый нам скульптор, уроженец юга Нидерландов, *Андре Боневё*. Он известен в основном как миниатюрист. В качестве миниатюриста упоминается целый ряд других нидерландских мастеров того времени: *Ян ван Брюгге* (Jean, или Hennequin de Bruges), которого Б. Про (B. Prost) отождествлял с Жаном де Вандолем, — придворный живописец (pictor regis) Карла V.

О сохранившихся произведениях французской станковой живописи XIV столетия можно сказать очень немного. Заслуживает

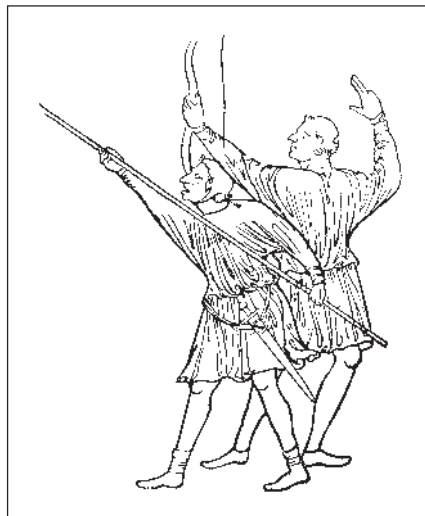


Рис. 252.
Исполненный
пером рисунок
Виллара
де Гоннекура.
По Ласси и
Дарсело



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

внимания портрет Иоанна Доброго (рис. 253), в Парижской Национальной библиотеке. На деревянную доску натянуто полотно, покрытое затем меловой грунтовкой. Погрудное изображение в профильном повороте резко выделяется на золотом фоне; но тонко схваченные черты лица, обрамленного рыжими кудрями, указывают уже на следующее столетие. Нет основания считать, что этот портрет написан Жираром Орлеанским, как это утверждали раньше. Из произведений, относящихся ко времени Карла V, следует упомянуть алтарную завесу Луврского музея, поступившую из Нарбоннского собора, но изготовленную в Париже. Это белый шелковый плат со слегка расцветченными рисунками, исполненными пером и изображающими под позднеготическими арками Страсти Господни. Карл V и его супруга Иоанна Бурбонская представлены коленапреклоненными — как обычно изображаются основатели церкви и жертвователи — по обеим сторонам Распятия, занимающего середину этого драгоценного плата.

В стиле, беглом и свободном, больше грации, чем силы, и притом грации чисто французской. В таком же роде мы можем представить себе стиль Жана Орлеанского, но, как уже было указано Манцем, нет никакого основания предполагать, что именно этот художник исполнил луврскую завесу, к которой близки по стилю и технике рисунки (изображения святых) на белой шелковой епископской митре, в музее Клуни. Из станковых картин, бывших на Парижской выставке (1904) и относимых, по сравнению их стиля со стилем только что названных произведений, к парижской школе конца XIV столетия, следует назвать прелестный небольшой складень из собрания Вебера, в Гамбурге, среднее изображение которого представляет Пресвятую Троицу; написано еще совершенно вне пространства, на золотом фоне, но уже со свежей красочной моделировкой.

Живопись миниатюр заставляет вернуться ко второй половине XIII столетия. Ее главное произведение — Псалтырь Людовика Святого, в Парижской Национальной библиотеке. В этой роскошной рукописи изображены в 78 миниатюрах, написанных на золотом фоне внутри готических архитектурных обрамлений, библейские события. В очень простых обрамлениях еще встречаются древние, привившиеся в Европе со времени микенской эпохи мотивы вьющегося растительного стебля. Пространства, занятые фигурными изображениями, как бы превращены в двойные готические церковные окна; стиль в контурах и движениях идеализированных фигур выказывает всю свежесть и оригиналь-

ность замысла, всю добросовестность и обдуманность выполнения, которые были свойственны XIII столетию во Франции.

До середины XIV в. во французской миниатюрной живописи удерживали за собой господство золотые или цветочные узорчатые фоны со слабыми намеками на пейзажный задний план. Карстаньен наглядно доказал, как орнаментация обрамлений приобретала новый, более живой и богатый деталями характер. Лиственные мотивы постепенно становились более натуральны; все более отчетливыми делались узоры в виде листьев терновника или дурмана; растительные арабески стали оживляться птицами, зверями и человеческими фигурами, из которых постепенно составлялись небольшие сценки шуточного содержания (*drôleries*). Во второй половине XIV столетия здания, деревья и другие части пейзажа, которые, как это показали Кеммерер и фон Шуберт-Зольдерн, постепенно становятся более натуральными и начинают вытеснять снизу золотой или шахматный фон; раскрашенный рисунок пером превращается в живопись кистью; в связи с этим часто резкое сочетание трех тонов, золотого, красного и синего, преобладавшее в миниатюрах высокой готики, сменяется более разнообразными и более мягко комбинированными цветными тонами.

Париж около 1300 г. был, бесспорно, главным центром каллиграфического искусства и миниатюрной живописи в Европе. В расписанном для Филиппа V (1316—1322) «Житии св. Дионисия», хранящемся в Парижской Национальной библиотеке, городские и сельские виды на золотом фоне и фигуры, взятые из повседневной жизни, свидетельствуют о новом направлении миниатюрной живописи. Но эти виды все еще состоят из отдельно обозначенных домов, деревьев и прочего, а лица и руки фигур все еще нарисованы, а не написаны. В оконченном в 1323 г. «Родословии Пресвятой Девы», принадлежащем Берлинскому кабинету эстампов, дубовые листья уже отличаются от листьев бука; но и тут еще нет речи о пейзажных планах. По показанию Делиля, три французских художника подписали своими именами и датой (1327) миниатюры двух красивых Библий Парижской Национальной библиотеки, в которых разработка пейзажа еще не обнаруживает никакого прогресса, а сильный изгиб фигур является данью готической манере того времени. Белльвийский бревиарий середины XIV столетия, в той же библиотеке, может служить примером роскошной орнаментации, избыточной грациозными шутивными сценками в обрамлениях.

Это натуралистическо-живописное направление делается более очевидным при Карле V Мудром (1364—1380), который соперничал со своими братьями, Филиппом Бургундским, Людовиком Анжуйским

и ревностным покровителем искусств Иоанном Беррийским, в заказах ценных рукописей у своих любимых французских и нидерландских живописцев. Из рукописей, изготовленных для Карла V, часто упоминается «Град Божий» («La Cité de Dieu») блаженного Августина, хранящаяся в Парижской Национальной библиотеке. Главная миниатюра этого манускрипта представляет Карла V в ту минуту, когда он, сидя, принимает из рук Рауля де Пресля написанную им книгу. Черта реализма выказывается здесь особенно в портретной трактовке главных лиц. В «Rational des divines offices», рукописи 1374 г., находящейся в Парижской Национальной библиотеке, изображены король и королева, которые что-то диктуют сидящему у их ног писцу. Фон еще цветной, узорчатый, но контуры, как обратил внимание Ваген, не нарисованы, а выведены кистью густо кроющими красками; заметны также попытки моделировки при помощи краски. Но самое значительное произведение — расписанная для Карла V фламандцем Яном ван Брюгге (Jean de Brugges), королевским живописцем, французская Библия 1371 г., хранящаяся в Museum Meermanno-Westreenianum, в Гааге. Здесь можно проследить все успехи, сделанные живописью в последующую эпоху, или, по крайней мере, их первые ступени. Миниатюра, в которой изображен жертвователь, протягивающий королю свою книгу, в отношении живописной техники значительно выше подобной миниатюры в вышеупомянутой парижской рукописи «Град Божий». Вероятно, для Людовика II Анжуйского был дописан в 1390 г. начатый еще раньше молитвенник Парижской Национальной библиотеки, который принадлежал герцогу Беррийскому. Во всяком случае, это одно из роскошнейших произведений своего рода. Некоторые миниатюры этой рукописи выполнены густо кроющими красками; последнюю из этих миниатюр, изображающую отъезд герцога Беррийского в Палестину, Гонс приписывал Боневё; другие принадлежат кисти Жакмара д'Эдена (Jasquemart de Hesdin), второго французского нидерландца переходного времени.

Стиль *Боневё* можно с уверенностью определить по одному из исследованных Делилем, многочисленных роскошных манускриптов, которые написаны и украшены миниатюрами по заказу герцога Беррийского, а именно — по Псалтыри Парижской Национальной библиотеки. Кисти знаменитого валансьенца принадлежат в этой рукописи первые 24 листа с изображениями апостолов и пророков. Эти фигуры, сидящие на готических мраморных стульях перед пестрым узорчатым фоном, дают повод полагать, что они исполнены рукой скульптора, но в своей уже довольно свободной моделировке и манере выражения, свойственной концу XIV столетия, выказывают — отчасти в зависимости от вли-

яния итальянского искусства — определенный прогресс. Титульный лист другой, изготовленной для герцога Беррийского рукописи молитвенника, принадлежащего Брюссельской Национальной библиотеке, Делиль и Дегэн приписывали тому же Боневё. Но библейские изображения этой необыкновенной, богато иллюстрированной рукописи, впрочем изготовленной уже позже XIV столетия, по-видимому, следует приписать *Жакмару д'Эдену*. Перспективное удаление задних планов и пропорции человеческих фигур по отношению к зданиям и пейзажу разработаны здесь еще слабо; пейзажи, в отдельных своих частях нарисованные натуралистично, отличаются серыми тонами; голубое небо, как бы распростертое над ними, выкрашено одним ровным тоном и производит впечатление голубого фона, занявшего место золотого; тем не менее в живописной моделировке кистью эти миниатюры обнаруживают уже заметный успех.

Жакмаром д'Эденом выполнена часть миниатюр оконченного только в 1409 г. самого большого и самого роскошного из молитвенников герцога Беррийского — рукописи, которая известна под названием «*Grandes Henres du Duc de Berry*» и составляет одно из лучших украшений Парижской Национальной библиотеки. К сожалению, утеряны самые большие миниатюры этого манускрипта. Из сохранившихся особенной известностью пользуется грациозное изображение Рождества Богородицы; замечателен также лист, на котором представлен герцог Беррийский со своим семейством, встречаемый апостолом Петром у дверей рая. В отношении стиля сохранившиеся миниатюры этого молитвенника, как они ни очаровательны, страдают недостатками еще больше, чем миниатюры брюссельского молитвенника. Но в орнаментации их обрамлений выказывается все разнообразие мотивов нового времени. В изящных арабесках листья терновника уже уступают место пестрым цветочкам, птицы и бабочки сидят на завитках стеблей или порхают между ними, забавные фигуры животных помещены в готических четырехлопастных рамках; везде проявляется натурализм нового времени, но тем не менее основной характер орнамента остается еще готическим.

Как многосторонни были французские и работавшие для Франции художники XIV столетия, видно из работ *Яна ван Брюгге*, который делал рисунки для самых знаменитых *тканых картин* — для ряда ковров с изображениями сюжетов из Апокалипсиса, принадлежащих Анжерскому собору. Главная, более древняя часть этого великолепного создания ткацкого искусства выполнена в Париже мастером *Николаем Батайлем* (работал между 1363—1402 гг.) с *Жаком Дурдэном* (ум. в 1407 г.), самым именитым из парижских ковровых фабрикантов.

В производстве тканых стенных ковров, историю развития которого исследовали Гифре, Мюнц и Пеншар, в течение всего XIV столетия выделялись Аррас и Париж. Из вышеупомянутых шерстяных ковров Анжерского собора, изображения на которых помещены попеременно на красном и синем фонах, дошло до нас одно французское мастерское произведение конца XIV столетия. Обо всей области живописных произведений того времени нельзя составить себе сколько-нибудь ясного понятия, если наряду с фресками и витражами, станковыми картинами и миниатюрами не остановить внимания на покрывавших стены церковных хоров и дворцов затканых фигурными изображениями коврах — очень разнообразных по содержанию картин и в художественном отношении отличавшихся живописностью и теплым колоритом.

Эмалевая живопись в XIV столетии достигла в Париже своеобразного расцвета. Неблагодарный металл рейнских и лиможских выемчатых эмалей снова стал уступать место золоту и серебру. Прозрачная цветная эмаль (*émail translucide*) легко накладывалась на барельефные скульптурные изделия. Украшенные таким образом золотые вещи, из которых лишь немногие чудом дошли до нас, были необычно эффектны. К сохранившимся шедеврам принадлежат рака св. Таврина в церкви Эврё и мощехранительница с алтаря церкви Святого Духа, хранящаяся в Луврском музее в Париже.

Готическое искусство XIV столетия по сравнению с искусством XIII в. во всех своих видах совершенствуется в Северной Франции в техническом отношении, становится более разнообразным по содержанию. Но прежнее, полное стильности величие форм утрачивается, между тем как новый стиль XV в. еще только зарождается.

2. Искусство Южной Франции

Архитектура

Во время расцвета северофранцузской готики в XIII столетии прекрасный юг Франции, поглощенный религиозными распрями и войнами, оставался вне художественного движения, которое исходило из сердца страны и захватывало весь мир. В южнофранцузской *церковной архитектуре* романский стиль, некогда гордость этого края, уже не создавал ничего замечательного, местами смешивался с плохо понятыми готическими деталями, но не превращался даже в сколько-нибудь цельный переходный стиль. Немногие действительно готические пост-

ройки, возникшие в течение XIII столетия на юге от Луары, каковы собор в Клермон-Ферране (начат в 1268 г.) и обширные хоры Тулузского и Нарбоннского соборов, произведены, по всей вероятности, северофранцузскими зодчими, и притом по большей части только во второй половине этого столетия. Исключение составляют заложенный в 1213 г. хор в соборе Байё и огромный собор в Бурже, новая постройка которого заимствовала свой план у собора Парижской Богоматери. Воспоминанием о более ранней поре, подобно его боковым порталам, служит полукруглый нижний хор, едва ли не единственная крипта во всей готике.

То, что в Южной Франции было упущено XIII столетием в зодчестве, быстрыми шагами наверстало XIV столетие с его стилем, представляющимся, так сказать, воплощенной логикой. Хор (1260—1310) и трансепт Бордосского собора, пристроенные к его более раннему однефному продольному корпусу, сооружены в чистейшем готическом стиле. Позднейшие части собора в Байё строги и грандиозны. Сильное впечатление производит восточная, соответствующая трансепту часть церкви св. Назария в Каркасоне, с ее образованным в виде 14-угольника выступом хора между широкими поверхностями, в которых проделаны гигантские окна, украшенные снаружи и внутри чрезвычайно роскошной сквозной каменной резьбой. Особому, часто повторяющемуся южнофранцузскому готическому типу принадлежит сооруженный между 1282 и 1390 гг. однефный, но снабженный эмпорами над боковыми капеллами собор Альби. Снаружи своими толстыми стенами, узкими окнами и круглыми башнями западного фасада он напоминает крепость, между тем как его интерьер — перекрытый двенадцатью крестовыми сводами с сильными подпружными арками зал — отличается богатыми, но трезвыми готическими формами. Похожая на крепость зальная постройка — как тип готической церкви!

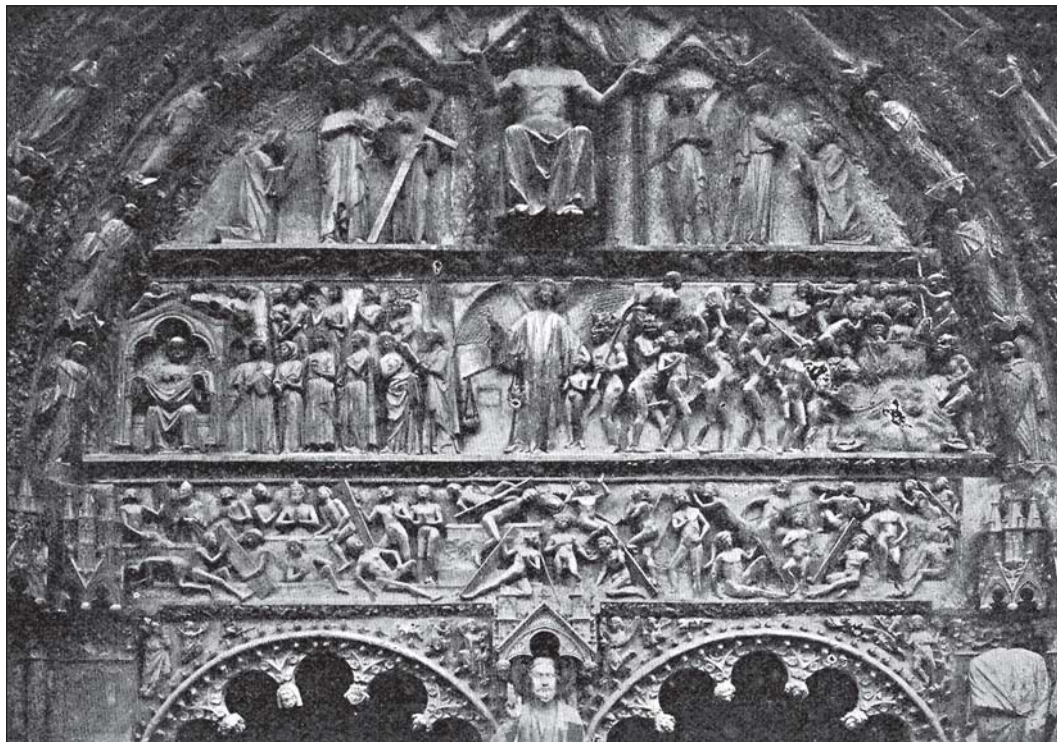
К югу от Луары блестяще представлена светская готика. Жилые здания сохранились, например, в Сен-Жиле, Альби, Сент-Антонене и Фижаке. В Сент-Антонене находится также самая древняя из сохранившихся до нашего времени французских ратуш — здание, воздвигнутое в XIII в., увенчанное красивыми башнями и задуманное в хороших пропорциях. Из замков XIV столетия замечателен папский дворец в Авиньоне (1356—1364) — величественная громада, господствующая над городом и его окрестностью. Из епископских дворцов на юге Франции дворцы в Альби и Нарбонне — великолепные сооружения XIV столетия. Среди замков светских властителей достойны внимания особенно дворцы Иоанна Беррийского, брата Карла V. Его дворец в Пуатье, ставший затем зданием суда, воздвигнут в 1384—1387 гг. Гюи де Дамартеном. Славится

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

Скульптура

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

Сохранились замечательные произведения *надгробной пластики*. Памятник архиепископу де ла Жюжи (ум. в 1274 г.) в Нарбоннском соборе принадлежит к числу наиболее характерных надгробных изваяний. Но стремление пластики к выразительности, приведшее столетием позже к реализму XV в., выказывается всего лучше в памятнике герцогу Иоанну Беррийскому, который велел воздвигнуть его еще при своей жизни (в 1392 г.) Жану де Камбре, талантливому ученику Боневё, в Сент-Шапель в Бурже. Из плачущих фигур, окружавших саркофаг, не-



которые находятся теперь в музее Буржа; черный саркофаг с великолепным беломраморным изваянием лежащего герцога, у ног которого сидит на задних лапах символический медведь, находится ныне в соборной крипте и представляет собой неотделимый от Буржа памятник полного жизни северофранцузско-нидерландского искусства.

Живопись

Быть может, именно потому, что главное художественное движение этой эпохи шло с севера Франции, традиционная стенная живопись сохранилась на юге дольше, чем на севере. Фрески в абсиде церкви Монморильона (деп. Вьенна), написанные около 1250 г., представляют по стилю дальнейшее развитие стенной и потолочной росписи в церкви Сен-Савэна (см. рис. 162). Это еще сплошь контурные, иллюминированные красками рисунки на одноцветном фоне; но их подвижные

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

фигуры дышат новой жизнью. Богоматерь, сидя на престоле и держа Младенца Христа на своих руках, с горячей любовью и благоговением целует его ручку. В «Капелле мертвых» собора Пюи апостол Иоанн и Богоматерь, стоящие у ног Распятого, изображены с такими искаженными скорбью лицами, которые не отважилось бы изобразить искусство предшествующих эпох. Успехи, сделанные XIV столетием, еще более явственно видны в купольных фресках церкви св. Стефана в Кагоре: по окружности среднего круга с написанным в нем патроном церкви расставлены 8 пророков на красном фоне; их позы по-средневековому скованные, но в лицах уже заметна индивидуальная экспрессивность.

Витражи южнофранцузских соборов этой эпохи вообще не могут быть поставлены на один уровень с северофранцузской живописью на стекле, хотя исполнены по большей части мастерами с севера. Сюда относятся витражи собора в Бурже, в котором, как и в Шартрском соборе, сохранился наиболее полный ряд цветных стекол XIII столетия, а также окна в хоре Клермон-Ферранского собора с фигурами апостолов, пророков и патриархов.

Эмалевая живопись делала самостоятельные шаги в Лиможе. В выемчатых эмалях в конце XIII столетия изображение уже больше не выполнялось эмалью, а гравировалось на металле или выбивалось рельефно, эмалевыми же красками заполнялись одни лишь фоны. Переход от старой техники к новой виден на круглой пластинке Луврского музея с изображением видения св. Франциска. О стиле XIV столетия дает понятие мощехранительница аббатства св. Марциала в Лиможе, изготовленная в 1360 г. Переход выемчатой эмали к лиможской живописной эмали (*émail peint*) произошел только в XV столетии.

В южнофранцузской *миниатюрной живописи* этой эпохи северофранцузское влияние смешивалось с итальянским, достигавшим Франции как отголосок великого тосканского художественного движения. Вспомним, что в течение большей части XIV столетия (1309—1377) Авиньон был резиденцией пап. За иерархами Римской Церкви последовали туда в добровольное изгнание итальянские художники. Симоне Мартини из Сиены и его последователи произвели здесь, в папском дворце и в других местах, ряд стеновых росписей, влияние которых отразилось на работах многих живописцев.

В смешанном, итало-французском, стиле написаны, например, фигуры апостолов на фресках капеллы картезианцев в Вильнёвеле-Авиньоне; таким же стилем отличались южнофранцузские станковые картины, бывшие на Парижской выставке 1904 г., например «Поклоне-

ние волхвов» из собрания г-жи Липпман в Берлине; тот же стиль мы находим в иллюстрациях южнофранцузских рукописей, на которые обратил внимание Дворжак. Авиньон в середине XIV столетия был главным центром миниатюрной живописи, где монахи и миряне, французы и итальянцы, соперничали между собой в занятии этим искусством. Тогда как изготовленные в Авиньоне рукописи первой половины XIV столетия (например, южнофранцузский Комментарий к Книге Бытия, хранящийся в Парижской Национальной библиотеке) изобличают еще северофранцузскую манеру, Служебник авиньонской городской библиотеки середины XIV столетия представляет уже смешение итальянских и французских элементов; в тосканской орнаментике другого Служебника той же библиотеки встречаются наряду с французским влиянием итальянские формы и краски. Французскую глубокую красочную гамму заменяет сочетание трех светлых тонов: розового, лазоревого и золота. Влияние авиньонского искусства чувствуется во многих местах севера Европы.

3. Искусство Бургундии и Нидерландов

Введение. Архитектура

Когда французский король Иоанн Добрый в 1363 г. передал герцогство Бургундия сыну Филиппу Смелому, который через брак с наследницей фландрской короны распространил свои владения до берегов Северного моря, между Францией и Германией образовалось новое могущественное государство. Оно благодаря мудрости, любви к роскоши и художественному вкусу своих герцогов в течение более чем столетия играло выдающуюся роль не только в политике, но и во всех видах европейского искусства. Французские и южнонемецкие элементы спаялись здесь между собой особенно прочно. Вместе с французским языком на север новобургундского государства распространилась французская архитектура. Фландрия, в свою очередь, посылала давно уже романизированной Бургундии своих скульпторов и живописцев. В первом столетии рассматриваемой эпохи политическое объединение Бургундии и Южных Нидерландов еще не завершилось, но поток художественного движения, шедший из Парижа в юго- и северо-восточном направлениях, уже подготовил тогда почву для слияния направлений искусства в обеих частях бургундского государства.

Мы уже видели, какое участие принимала *бургундская архитектура* в первоначальном развитии готического стиля. Бургундский

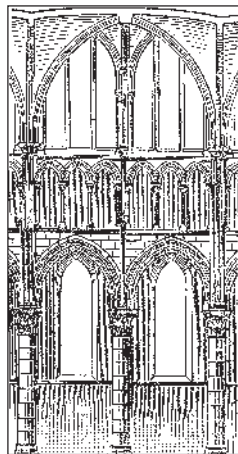


Рис. 255.
Конструктив-
ная система
продольного
корпуса
церкви
Богоматери
(Notre-Dame)
в Дижоне.
По Дегио

переходный стиль представлен в сооруженной в 1220 г. аббатом Роландом передней церкви аббатства Клюни, к которой близки по стилю хор Лионского собора и древние главные части Женевского собора. Но и бургундские постройки с середины XIII столетия являются произведениями еще переходного искусства, если только они, как, например, продольные корпуса Неверского, Лионского и Вьеннского соборов, не подражают образцам парижской школы. Красивая, замечательная открытым притвором церковь Богоматери (Notre-Dame) в Дижоне, оконченная постройкой в 1240 г., в своем плане еще верна связной квадратной системе без обхода и венца капелл; ее хор оканчивается половиной 10-угольника, окна не имеют и признака узорчатых переплетов и еще не занимают всей ширины простенков между пилястрами (рис. 225), а подпоры среднего нефа состоят из колонн переходного стиля.

Но в высшей степени точно рассчитанная система сводов и контрфорсов этой церкви — вполне готическая. Как на постройки того же типа можно указать на Оксеррский собор, церковь Богоматери (Notre-Dame), в Семюре, церковь св. Петра в Женеве и Лозанский собор (освящен в 1275 г.); два последних сооружения обладают, однако, богато расчлененными сложными столбами. В стиле «доктринарной поздней готики» XIV столетия сооружен в Дижоне собор св. Бенигны — немного скучное, сочиненное без фантазии, но ясное и приятное здание.

В Бургундии не было недостатка и в светских постройках готического стиля. Известны, например, обширная палата госпиталя в Тоннере (1293—1308) и великолепный, роскошно украшенный дворец Филиппа Смелого в Дижоне, «les beaux restes» которого, как выражался Гонс, превращены позже в здание суда.

Церковное зодчество в Южных Нидерландах до 1250 г. не выходило еще из рамок переходного стиля. Церкви св. Квентина и св. Иакова в Турне, собор св. Мартина в Эйперне и церковь в Лиссевеге — лучшие образцы этого стиля. Но и после 1250 г. бельгийские зодчие оставались верны многим деталям переходного стиля. Правда, план церкви постепенно усваивал себе французский хоровой обход с венцом капелл, но в интерьере по-прежнему оказывалось предпочтение коротким круглым колоннам; во внешней архитектуре система контрфорсов развита для высокой готики недостаточно последовательно, а окна недостаточно широки; отдельным формам также нередко еще чужд кипучий натурализм французской высокой готики. Самое замечательное здание — собор Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе (рис. 256). Его хор

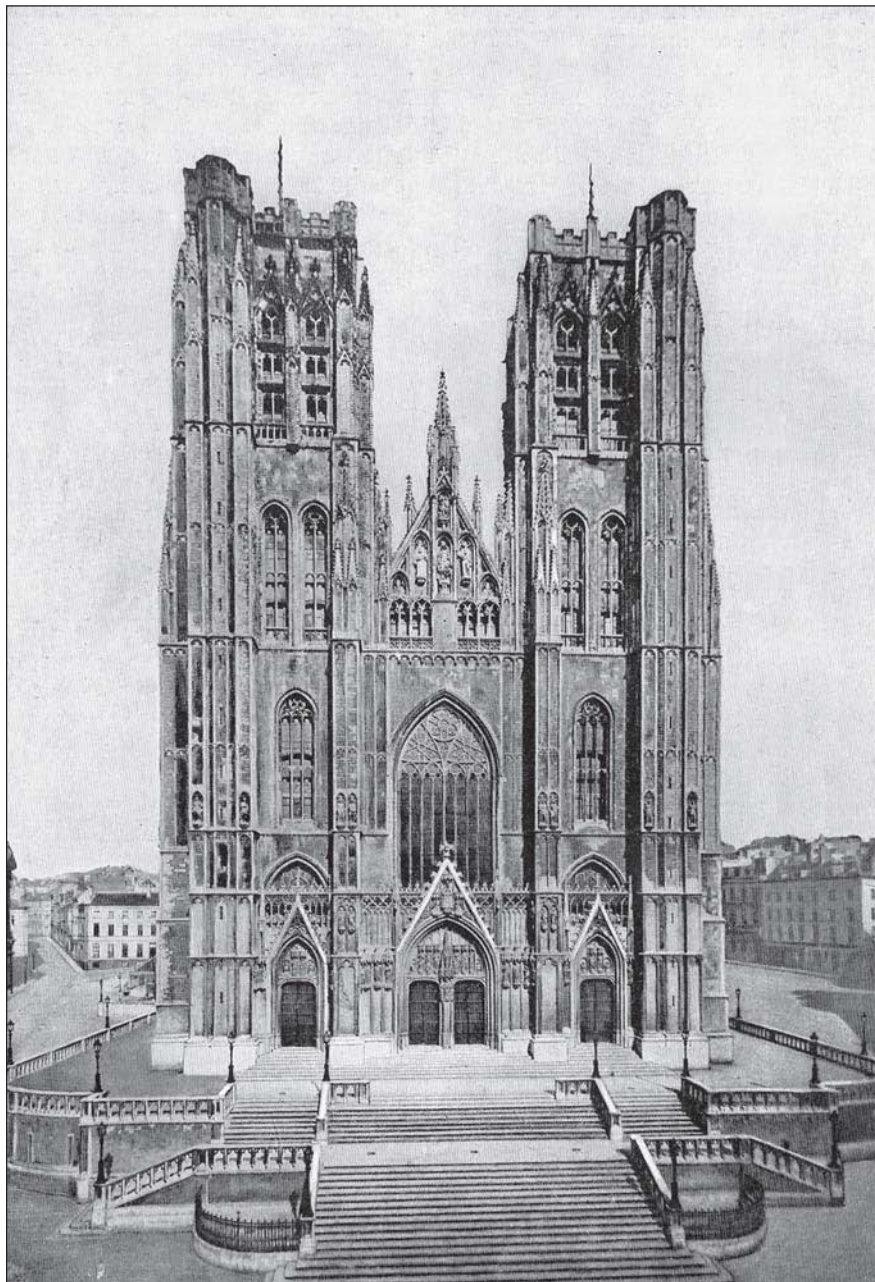


Рис. 256.
Западный
фасад собора
Сен-Мишель-э-
Гюдьоль
в Брюсселе.
С фотогра-
фии

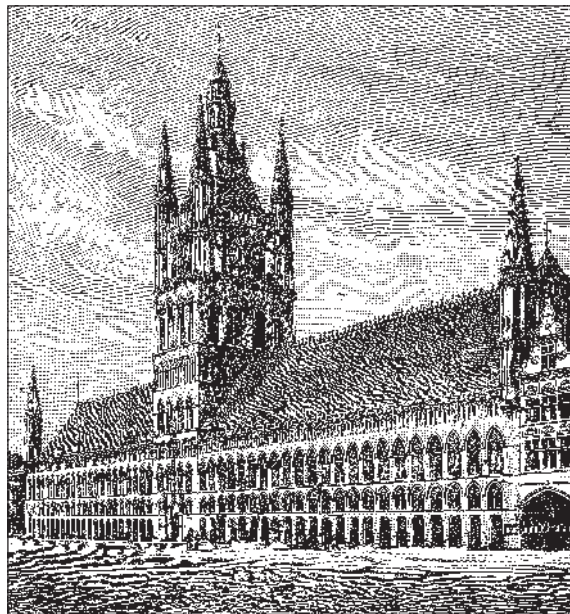


Рис. 257.
Суконные
ряды в
Эйперне.
С рисунка

ился с 1341-го, второй — с 1373 г.) и величественный семинефный Антверпенский собор, живописный хор которого с окончанием в виде полотины десятиугольника, с обходом и венцом капелл был заложен в 1352 г.; главная же часть этого собора отстроена только в следующую эпоху.

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

был окончен в 1273 г., продольный корпус с толстыми круглыми колоннами начат сооружением только в 1350 г., довольно просто декорированный фасад с двумя лишенными шпилями башнями достроен в XV столетии. В Брюгге церковь Богоматери, высокая, увенчанная шпилем башня которой была достроена в 1297 г., и церковь Спасителя, уставленная, в виде исключения, не колоннами, а сложными столбами, принадлежат к XIII в., и XIV в., а отдельными своими частями — даже XV столетию. К числу важнейших памятников нидерландской готики XIV столетия относятся хор и притвор собора в Турне. Начаты постройкой в стиле XIV столетия, но окончены в более фантастичном стиле XV в. соборы в Мехельне и Лёвене (первый стро-

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

Пластика

Древнебургундская церковная пластика почти совсем угасла к 1250 г. Второй половине XIII столетия принадлежит богатое, несколько рыхлое по формам пластическое убранство Лозанского собора. Для знакомства с бургундской скульптурой XIV столетия большое значение мог бы иметь фасад собора св. Бенигны в Дижоне, если бы его богатая скульптурная декорация не была обита. Зато в *нидерландских провинциях* Бургундии сохранилось немало великолепных скульптурных произведений XIV столетия. Вполне справедливо славятся в Турне изображения из истории сотворения мира в притворе старого собора, группа Благовещения на стене церкви св. Магдалины и в Куртре — грациозные рельефы на сюжеты из жизни Пресвятой Девы в церкви Богоматери. То обстоятельство, что нам известны из документов авторы длинного ряда статуй фландрских графов и графинь, украшавших ратушу города, и даже имена художников, которым была поручена раскраска этих статуй, не дает нам сведений, ценных для истории искусства, так как сами статуи не сохранились (они сожжены французами в 1792 г.). По счастью, в церкви Богоматери

в Тонгерне уцелели два великолепных бронзовых литых произведения XIV столетия, а именно хоровой аналой в виде большого орла и изящный подсвечник для пасхальных свечей; последний помечен 1372 г.; на обоих имеется подпись мастера — Иоганн Йозес из Динана. Динан (см. рис. 174), таким образом, все еще славился своими литыми бронзовыми изделиями.

Из произведений нидерландских художников, работавших во Франции и Бургундии, едва ли что-либо уцелело на их родине, в чем согласны с нами Дегэн и Маршалль. Правда, известно, что Андре Боневё между 1374 и 1384 гг. руководил в Куртре исполнением надгробного памятника Людовика де Малю, последнему графу Фландрии, в Екатерининской капелле церкви Богоматери и трудился над скульптурным украшением самой капеллы; но эти работы не были окончены, и уже исполненные скульптуры убраны из капеллы. Зато в столицу Бургундии Дижон Филипп Смелый для скульптурных работ в основанном в 1379 г. картезианском монастыре, где должна была быть поставлена его гробница, привлек целый ряд нидерландских художников; в их числе мы находим валлонов Жана де Марвиля и Иоганна Люттихского, южногерманцев Якоба де Барсе (Baerse) из Дендермонде (Гермонда), великого Клауса Слютера из голландской области Мааса и его ученика и племянника Клауса де Верве.

Якоб де Барсе, для резных деревянных алтарных складней которого образа на боковых створках писал Мельхиор Брудерлам, выполнил два резных складня (музей в Дижоне), из которых первый изображает Поклонение волхвов (9 фигур), Распятие (20 фигур) и Положение во гроб (8 фигур), а второй — Усекновение главы Иоанна Предтечи (6 фигур), Мученичество неизвестного святого (7 фигур) и Искушение св. Антония (5 фигур). Эти очень жизненные по формам скульптурные произведения, обильно украшенные позолотой, исполнены приблизительно в 1392 г. и представляют собой переход к реализму XV столетия. В линиях складок еще видно стремление к идеальной красоте, а лица уже выполнены реалистично, в духе нового времени. В художественно-историческом отношении эти произведения Якоба де Барсе особенно интересны, как самые ранние резные деревянные украшения алтарей, в которых крупные фигуры святых вытеснены трактованными живописно изображениями менее крупного размера.

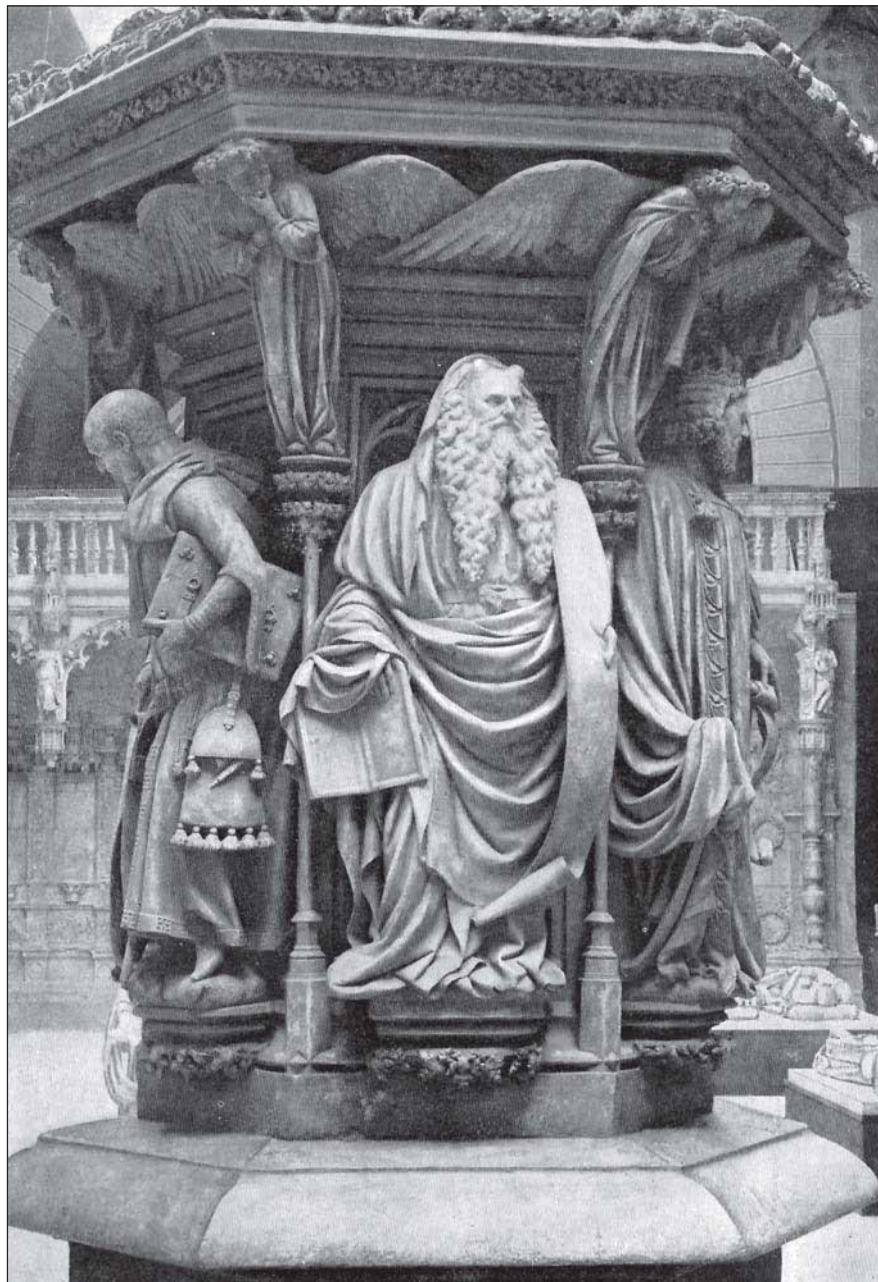
Кроме деревянных работ де Барсе интересны каменные скульптуры *Клауса Слютера* и его учеников — произведения, которые, соединяя в себе вдохновенное, благородное величие с поразительной жизненнос-

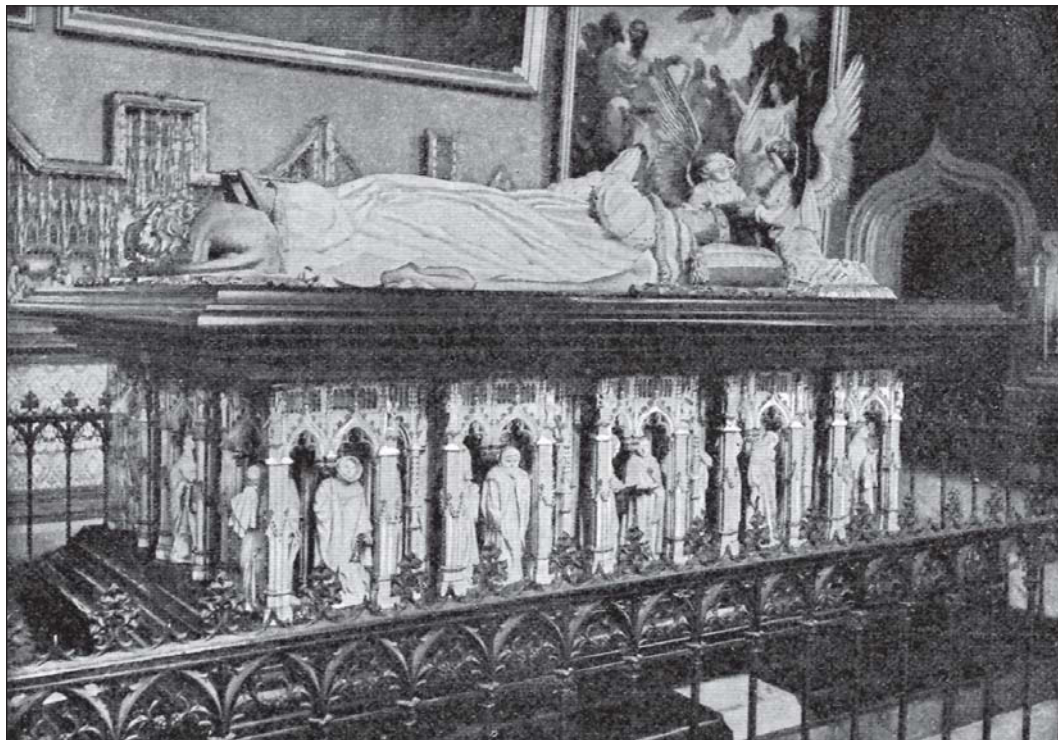
тью и близостью к натуре, должны быть причислены к созданиям искусства, знаменующим собой поворотные пункты в его развитии. Прежде всего следует упомянуть о большой группе на церковном портале картезианского монастыря (1391—1394), перестроенного позже в приют для душевнобольных. Величественная, стройная фигура Богоматери, принадлежащая, быть может, резцу валлона Жана де Марвиля, высится между фигурами коленопреклоненных герцога Филиппа Смелого (рис. 258) и герцогини Маргариты Фландрской, позади которых стоят их святые покровители; эти портретные фигуры, в особенности фигура герцога, в высшей степени жизненны и экспрессивны. Еще более знаменит «Колодец пророков», или «Колодец Моисея» (рис. 259), во дворе картезианского монастыря. Вокруг шестиугольной средней части фонтана, которой надлежало быть увенчанной распятием, на кронштейнах, орнаментированных готической листвой, стоят шесть фигур пророков. На капителях тонких колонок, разделяющих главные изваяния, подвижные фигуры ангелов в длинных одеждах с распростертыми крыльями поддерживают верхнюю плиту фонтана. Из пророков изображены Моисей, Давид, Иеремия, Захария, Даниил и Исаия. Длиннобородый Моисей с рогообразными возвышениями на лбу (изображают лучи света, исходящие из его чела), давший название всему произведению, является достойным предтечей Моисея Микеланджело. Даниил с покрытой головой и лысый Исаия обращены друг к другу; их позы чрезвычайно подвижны и драматичны, и в них как бы слышится отголосок церковных мистерий. Давид изображен как пророк и царь. В Захарии олицетворена «старость», в Иеремии — его «плач». Широкие складки одежды свободно облегают эти сильные, плотные фигуры; в их лицах выражено множество черт физической и духовной природы; мельчайшие подробности, жилки, морщины и складки кожи на руках, переданы с удивительной точностью. Это сильное произведение в значительной своей части было уже готово, когда Клаус Слютер (ум. в 1406 г.) состарился, одряхлел и должен был в 1400 г. оставить работу; окончил в первых годах XV столетия *Клаус де Верве*.



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

Рис. 259.
Клаус
Слютер.
Колодец
Моисея
в Дижоне.
С фотогра-
фии
Жиродона





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

Наконец, обратимся к надгробному памятнику Филиппу Смелому (рис. 260), стоящему в дижонском музее рядом с памятником Иоанну Бесстрашному, поставленному полустолетием позже. Клаус Слютер выполнил, по меньшей мере, модель этого памятника; невероятно, чтобы Жан де Марвиль изваял лежащую статую герцога, как это предполагал Гонс; большая часть всего монумента, несомненно, принадлежит резцу Клауса де Верве. На саркофаге черного мрамора, окруженном под готическими балдахинами 40 фигурами плачущих монахов и мирян, покоится беломраморное изваяние герцога с короной на голове и со сложенными вместе ладонями рук. У изголовья — два маленьких

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

ангела, стоя на коленях, держат шлем усопшего; под его ногами лежит лев. Лицо и руки герцога трактованы вполне индивидуально. Все произведение выполнено с величайшим мастерством. Из великолепных плачущих фигур этого памятника только две могут быть рассматриваемы как собственноручные работы Слютера, вследствие чего наше удивление перед талантом де Верве возрастает. Во всяком случае, Клаус Слютер был смелым новатором, которому Дижон обязан своей художественной славой. Если мы смотрим на его работы прежде всего как на нидерландские художественные произведения, то все-таки не следует забывать, что именно надгробная пластика издавна существовала в Бургундии и что, в частности, мотив плачущих фигур на боковых стенках саркофагов, известный, впрочем, еще эллинистическому искусству (см. т. 1, рис. 412), был одинаково хорошо знаком, как указал Клейнклаус, в Париже и Бургундии (гробница Валь-де-Шу). Слютер смог соединить старое и свое собственное, французское и германское, в одно новое целое, проникнутое южнонемецким духом. Его произведения представляют собой высшую ступень, достигнувшую северным искусством в XIII — XIV вв., и вместе с тем в значительной степени предваряют искусство следующей эпохи.

Живопись

Только по отделении Бургундии от Франции и после ее соединения с Южными Нидерландами в ней во второй половине XIV столетия пышно расцвела живопись, главным образом — живопись алтарных образов и миниатюр. История бургундско-нидерландских живописцев того времени, знакомством с которой мы обязаны архивным исследованиям Пеншара, Дегэна, Б. Про и де Шампо, показывает, какие оживленные художественные сношения существовали между дворами четырех царственных меценатов того времени: короля французского Карла Мудрого и его братьев, герцога Иоанна Беррийского, Филиппа Смелого, герцога Бургундского, и Людовика Анжуйского. Как в Париже, так и в Дижоне работали одни и те же художники; в обеих столицах мы встречаем нидерландских мастеров вместе с французскими. Но, разумеется, с той поры, как Фландрия подпала под бургундское владычество, нидерландские художники стали играть в Дижоне еще большую роль, чем в Париже. Некоторые из этих мастеров были родом валлоны; однако и среди живописцев фламандского происхождения находились такие, которые имели французские имена, и нельзя утверждать, что парижское искусство нисколь-

ко не способствовало выработке нидерландского национального стиля в том виде, в каком он начал выказываться с XV столетия. Уже тогда немецко-нидерландские миниатюры, по которым лучше всего можно проследить различие стиля, отличались от ясных по формам и элегантных французских миниатюр большим реализмом и большей свежестью красок. Правда, в XIV столетии на нидерландскую живопись влияло еще — частью непосредственно, частью через Авиньон — итальянское искусство, в то время значительно ушедшее вперед, и история бургундско-нидерландской живописи в конце XIV столетия представляется во многих отношениях процессом освобождения от итальянского влияния в пользу дальнейшего развития национального художественного характера.

Как в Бургундии, так и в Нидерландах произведений *стенной живописи* и *живописи на стекле* XIII и XIV столетий сохранилось немного. Главным образом из письменных источников мы узнаем, что процветали там эти две отрасли монументального искусства, к которым присоединялась *тканевая живопись* arrasских ковровых фабрик. Перечисление остатков старинных фресок, которые в Нидерландах в 1850-х гг. очищены от покрывавшей их штукатурки, а местами и реставрированы (очень неудачно), предоставляем местным историкам искусства. Тем не менее мы должны отметить, что возникшие около 1300 г. гигантские изображения св. Христофора и Иоанна Крестителя на северной стене и небесного коронования Богородицы на южной стене трапезной городского госпиталя (Vijloke) в Генте отмечены совершенно условным, схематичным стилем эпохи, тогда как реставрированные остатки изображений фландрских графов на стенах Екатерининской капеллы в церкви Богородицы в Куртре, над которыми кроме Андре Боневё работал придворный живописец Людовика де Маля *Жан де Гассельт*, насколько еще можно судить об их стиле, отличаются уже большим реализмом, свойственным последней четверти XIV столетия.

Со *станковой живописью* мы знакомимся при помощи произведений придворных живописцев Филиппа Смелого. Как герцог Бургундский Филипп имел придворным живописцем с 1375 до 1397 г. *Жана де Бомеца* из Геннегау, соотечественника Боневё. Преемником де Бомеца с 1397 г. был *Жан де Марвиль* из Парижа, но родом из области Маас. Марвиль до самой своей смерти (1415) оставался также придворным живописцем Иоанна Бесстрашного. Его сменил в этой должности *Анри Белльтоз* из Брабанта (ум. около 1440 г.). В качестве же графа Фландрского Филипп Смелый имел с 1382 г. своим придворным живописцем и *Мельхиора Брудерлама* из Эйперна, а по мнению Тореля — из Брюгге, во всяком случае, он был фламандцем, а не валлоном.

Достоверных картин де Бомеца не сохранилось. Марвиль, Белльтоз и Брудерлам написали большие алтарные образа для картезианского монастыря Шанмоль, близ Дижона. Эти произведения значительно продвинули вперед развитие северной станковой живописи. Марвилю приписывают круглую картину Луврского музея, изображающую Пресвятую Троицу с Иоанном Крестителем и Богородицею подле усопшего Спасителя в довольно сильных, хотя и несвободных от итальянского влияния формах; фон картины — золотой. В том же стиле написана картина «Мученичество св. Дионисия» в Луврском музее. Она начата, вероятно, Марвилем, но окончена, несомненно, Белльтозом. Слева изображен Христос Утешитель перед тюремной решеткой, за которой томится некий святой; справа представлено, очень жизненно и драматично, усекновение главы этого святого. Фон и здесь еще золотой. По своему общему характеру обе картины принадлежат XIV столетию. Панданом к «Мученичеству св. Дионисия» служит картина, в музее Лувра, с изображением жития св. Георгия. Формы ее фигур — плотные, моделированы сероватыми тенями, фон — золотой. Картина написана Белльтозом.

Из произведений Брудерлама сохранились в музее Дижона живописные створки одного из двух деревянных резных алтарных складней Якоба де Барсе. Эти картины, написанные между 1393 и 1394 гг., с изображениями Благовещения и Посещения Пресвятой Девой Елизаветы — на одной стороне, Сретения и Бегства в Египет — на другой, несмотря на близость свою к великому нидерландскому искусству следующей эпохи, исполнены еще в стиле XIV столетия. Порттики, служащие местом действия в Благовещении и Сретении, как на картинах школы Джотто, великого итальянского мастера XIV столетия, видны одновременно снаружи и изнутри. Пейзажи, в которых место неба занимает золотой фон, заканчиваются крутыми уступчатыми скалами с замками на их вершинах. Перспектива еще совершенно отсутствует, но в деталях уже обнаруживается чувство живописности, а фигуры не лишены натуральности.

Нидерландско-бургундская *живопись миниатюр* по ходу своего развития близка к северофранцузской (см. выше), от которой отличается только в редких случаях более или менее резко. Библия в картинках Филиппа Смелого, в Парижской Национальной библиотеке, написана около 1350 г. (находящаяся в ней дата — 1361 г. — прибавлена позже). Заключающиеся в ней 2 564 рисунка, выдержанные в серых тонах и лишь слегка тронутые красками, дополняют библейские изображения параллелями из церковной жизни.

Об успехах, сделанных живописью в течение третьей четверти XIV столетия, можно судить по рукописи французского перевода бла-

женного Августина (1375 г.; в Брюссельской библиотеке), на значение которой для истории развития нидерландской пейзажной живописи указали Кеммерер и Шуберт-Зольдерн. Задние планы пейзажа и здесь еще пытаются скрыть свое перспективное бессилие искусственным нагромождением уступчатых скал и окрашенных в различные цвета холмов; пропорции отдельных частей пейзажа грешат против перспективы, а распределение света и теней еще произвольно. При всем том, благодаря изобретательности живописца глаз зрителя охотно поддается иллюзии, и общее изображение этих скал и холмов, над которыми резко рисуются на горизонте башни и крыши отдельных местностей, уже в сильной степени дает нам представление о пейзаже. К переходному времени — от XIV к XV столетию — относится написанная для Иоанна Бесстрашного «Книга чудес света» (путешествие Марко Поло и т. д.), в Парижской Национальной библиотеке. В этой рукописи здания и пейзажные планы, хотя над ними уже и расстилается голубое небо, свидетельствуют о незнании художником перспективы; но деревья, как в дижонских картинах Брудерлама, написаны хорошо, в свежих тонах, несмотря на недостатки в их рисунке; до совершенства еще значительно недоставало художественного чутья и понимания природы.

Здесь будет уместно упомянуть о первых шагах *гравюры на дереве* (ксилографии), то есть искусства делать оттиски на бумаге с вырезанных на дереве рисунков. Как указал Форрер, искусство набивать на тканях рисунки при помощи деревянных штампов было известно еще в глубокой древности. В XIV столетии стали появляться набивные ткани особого рода. Фигурные изображения печатались на тканях при помощи резных деревянных досок с целью копирования рисунков алтарных завес, вроде нарбоннской, или других рисунков и картин. В Бургундии сохранился обломок подобной доски, резанной в последней трети XIV столетия; главное изображение на ней — Распятие. Эта доска, находящаяся в собрании Прота, в Маконе (bois-Protat), была издана Бушо и подала повод к заходящим далеко, но лишь отчасти приемлемым заключениям относительно роли Бургундии и Франции в развитии ксилографии.

Некоторые из древнейших гравюр на дереве, хранящихся в Кабинете эстампов Парижской Национальной библиотеки, каковы, например, «Христос на кресте» и «Лионская Мадонна», по-видимому, принадлежат действительно XIV столетию и Бургундии или соседним странам; но это еще не доказывает, что искусство ксилографии было изобретено в области распространения французского языка.

Как бы то ни было, даже и эти ранние произведения репродукционного искусства свидетельствуют о многосторонности бургундской

художественной деятельности в XIV столетии. В конце этого столетия Дижон был одним из центров, в которых сходились нити всех художественных устремлений Европы.

4. Искусство Испании и Португалии

Архитектура

Христианские королевства Арагон и Кастилия, занятые в течение 150 лет округлением своих границ и развитием правового и государственного строя, в художественном отношении питались зрелыми плодами французского искусства, и в них к французскому влиянию изредка продолжало примешиваться мавританское. *Испанская архитектура*, в предыдущую эпоху достигшая под южнофранцузским и бургундским влиянием приближения к раннеготическому стилю, теперь усваивала высокий готический стиль через заимствование его из Северной Франции. Тем не менее испанские особенности — окруженный загородками хор в середине продольного корпуса, устройство в обычном месте хора «святой капеллы» (*capilla mayor*) и ведущий через трансепт, огороженный решетками, проход между хором и «святой капеллой» — в рассматриваемое время продолжали развиваться дальше. Загородки хора начиная с XIV столетия достигали такой высоты, что уничтожали все просветы и совершенно закрывали сквозной вид на интерьер церкви. Зато боковые нефы расширялись при помощи тянущихся вдоль их рядов капелл. Точно так же даже готические испанские соборы, которым нередко плоские их крыши придают снаружи неготический вид, имеют, как правило, более узкие окна, чем северофранцузские соборы, так что в боковых проходах той части церкви, которая предназначена для мирян, царит полумрак, между тем как чисто испанская башневидная надстройка над средокрестием распространяет более яркий свет в средней части храма, назначенной для клира.

Фердинанд Святой Кастильский (1217—1252) воздвиг два из главных готических соборов Испании: в 1221 г. был начат постройкой собор в Бургосе, в 1227-м — собор в Толедо. Собор Бургоса — трехнефное здание, уставленное сложными столбами, с однонефным трансептом, с хором, поддерживаемым круглыми столбами, с хорвым обходом и многочисленными капеллами (рис. 261). Сквозная башня над средокрестием принадлежит уже последующей эпохе. Зато галерея клуатра выстроена в чистом готическом стиле XIV столетия.

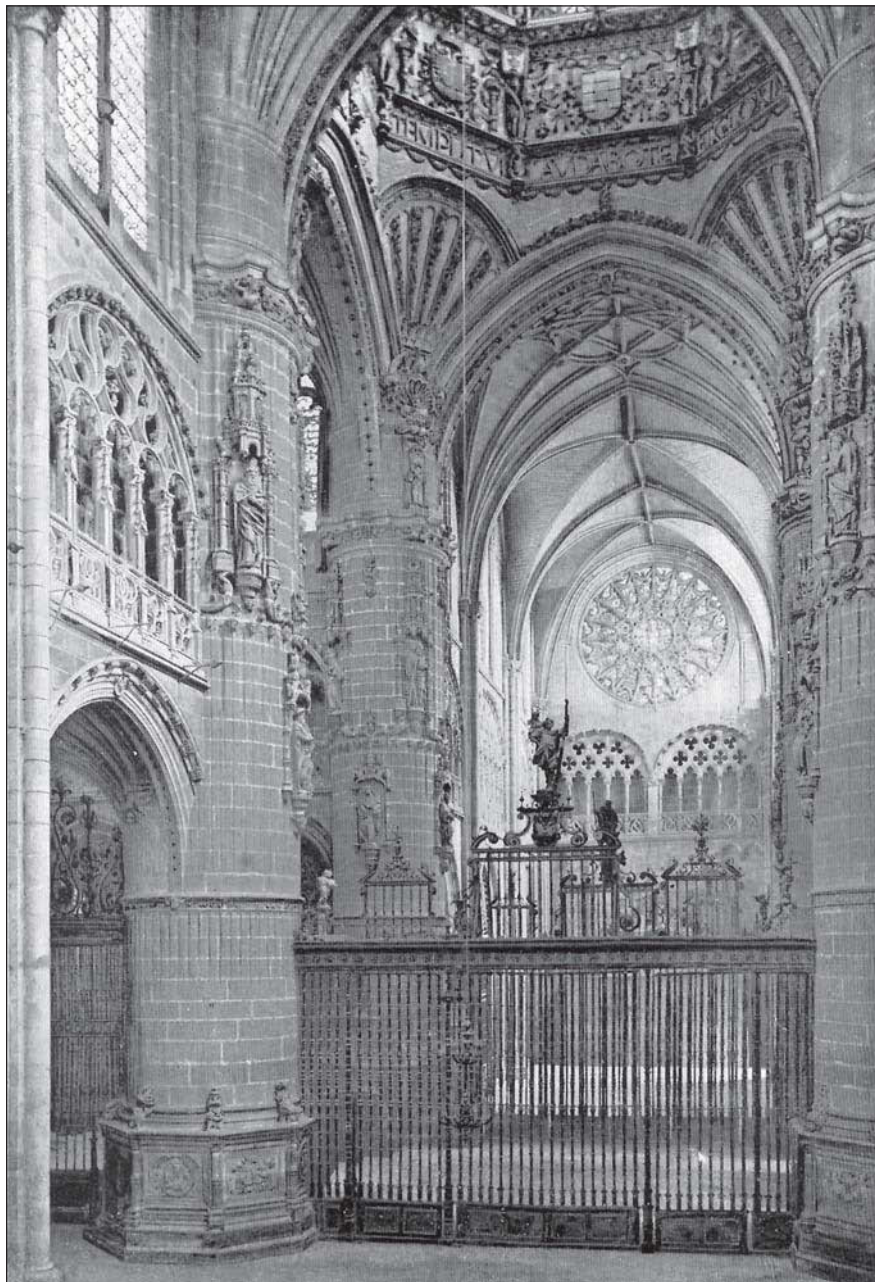


Рис. 261.
Интерьер
собора
в Бургосе.
С фотогра-
фии Лорана

Тогда как северные соборы уже с XIII столетия отбросили галерею клуатра, испанские кафедральные церкви постоянно удерживали ее. Толедский собор — великолепное пятинефное здание, без трансепта, который выдавался бы из общего плана, но с двойным хорovým обходом и рядами капелл, отсутствующих только на западной стороне. По своему плану и архитектуре этот собор напоминает больше всего Буржский, с которым имеет общей ту особенность, что наружные боковые нефы ниже и вместе с тем шире внутренних. Впечатление абсолютной французской постройки производит собор в Леоне, сооруженный до 1300 г. и снабженный роскошным притвором. Это единственный испанский собор, стены которого целиком превращены в окна.

Наряду с этой северофранцузской школой Кастилии в начале XIV столетия в Каталонии распространяется южнофранцузская готическая архитектура; именно здесь, «при огромных размерах и самом смелом пользовании конструктивными возможностями», как выражался Дегио, она стремится к красоте и гармоничности в расчленении пространства. Главные соборы этой архитектуры находятся в Героне, Барселоне и Пальме, на острове Мальорка. Геронский собор — теперь однефный, с трехнефным хором, красивым хорovým обходом и венцом семи капелл. Четыре огромных крестовых свода, покрывающие продольный корпус, имеют наибольшую во всем средневековье ширину пролетов. В начале XIV столетия этот собор, разумеется, был трехнефный; его однефный продольный корпус, усвоенный в Восточной Испании по образцу собора Альби, например церковью Санта-Мария дель Пи в Барселоне, принадлежит XV столетию, любившему просторные помещения. Барселонский собор — трехнефный, но его широкий средний неф так мало превосходит своей высотой боковые нефы, что получается общее впечатление зальной церкви. Сложные столбы в этом соборе так тонки, что только хор для священнослужителей в продольном корпусе нарушает впечатление единства, производимое интерьером этого храма. Замечательно, что аркады среднего нефа образованы еще широкими полуциркульными арками. На своеобразность этой «готики» автор настоящего сочинения указал еще в 1879 г. Наконец, собор в Пальме своими размерами и просторностью соперничает с Флорентийским собором. Наличие в нем итальянского влияния не подлежит сомнению.

В *Португалии* в XIII столетии был сооружен собор в Эворе по системе бургундских церквей Отэна и Клерво. Притвор заключен между двумя массивными фасадными башнями; над средокрестием стоит невысокая восьмигранная сквозная башня благородных пропорций. В гале-

рее клуатра к готическим формам примешиваются мавританские мотивы. Готика XIV столетия в галерее клуатра собора Алькобасы отзывается еще суровой стариной. Зато знаменитая монастырская церковь в Баталье, начатая постройкой в конце XIV столетия, — одно из отличнейших созданий готического стиля. Трехнефная церковь с ее пятинефным окончанием хора во всю ширину среднего нефа, изящный придел основателей церкви с его светлым средним восьмиугольником, уставленным восемью стройными столбами, и большая «королевская» галерея клуатра с ее чрезвычайно роскошно орнаментированными формами принадлежат еще интернациональной готике XIV столетия, отдельные формы которой достигают здесь полного развития. Постройка других прилегающих к церкви галерей клуатра, залов и капелл продолжалась до XVI столетия. Все сооружение служит блестящим памятником битвы при Альхубарроте, в результате которой король Иоанн I в 1385 г. утвердил независимость Португалии от Испании. Но независимости в области искусства Португалия так и не завоевала. Эта прекрасная страна на крайнем западе европейского материка, у берегов которой бушуют волны Атлантического океана, и в следующем веке была занята выполнением мировых задач, чуждых искусству.

Скульптура

Испанская скульптура не в такой степени, как зодчество, приоравливала заимствованные с севера формы к национальному художественному вкусу. В испанских соборах некоторые из многочисленных и обширных по содержанию пластических циклов на порталах или в галереях клуатров можно считать за произведения французские или немецкие. Возникший около 1250 г. портал северного крыла трансепта в Бургосском соборе, так называемые Апостольские ворота, своим эффектом обязан двенадцати поставленным под балдахинами статуям апостолов; эти фигуры отличаются от современных им немецких и французских изваяний меньшей подвижностью. Как на хорошие произведения XIII столетия можно указать на идеально трактованные фигуры памятников Фердинанду Святому (ум. в 1252 г.) и его супруге Беатрисе Швабской в галерее клуатра этой церкви. Более легкий и свободный стиль следующего столетия мы находим в статуях епископов и святых в той же галерее клуатра, порталные скульптуры которой (Крещение Господне и др.) изваяны полувеком позже и потому исполнены в более смелой манере наступающего нового времени. Скульптуры Таррагонского

собора даже датированы и снабжены подписями художников. Мадонна, пророки и апостолы в главном портале, изваянные в 1278 г. мастером Бартоломé, более зрелы по стилю, чем бургосские скульптуры; нехарактерные фигуры на контрфорсах, добавленные в 1375 г. мастером Хайме Кастайльсом, обнаруживают уже шаг назад. В Толедском соборе, богатом скульптурами XV и XVI вв., XIV столетию принадлежит часть статуй и рельефов, украшающих собой загородки хора; красивы фигуры апостолов на северной стороне; благородны и чисты по стилю рельефы из истории сотворения мира на южной стороне.

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

Живопись

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

Юсти, — царит в течение XIV и в значительной части XV столетия особый стиль, похожий на тосканский стиль того же периода и на стиль старой кёльнской школы. Его отличительные черты — светлые тепловые краски, живое, грациозное движение, плавные драпировки, изящные, иногда прекрасные формы». Другой характер имеют картины XIV столетия в Центральной Испании. Створчатая алтарная икона, хранящаяся в Мадридской исторической академии, помеченная 1390 г., принадлежит концу рассматриваемой нами эпохи; довольно вялые изображения из жизни Богородицы и сцены Страстей Господних скрашены здесь мавританскими орнаментами.

В испанских *иллюстрированных рукописях* XIII и XIV столетий также нет недостатка; однако по ним нельзя вывести заключения о каком-либо особенном ходе развития миниатюрной живописи в Испании. В библиотеке Эскориала находится изготовленная в конце XIII столетия рукопись гимнов Пресвятой Деве с раскрашенными рисунками пером, — иллюстрациями, которым особый характер придают встречающиеся в них украшенные золотом мавританские здания. «Руководство к игре в шахматы и в кости» Альфонса Мудрого 1321 г., в той же библиотеке, содержит в себе слегка пройденные красками рисунки пером, любопытные не столько в художественном, сколько в бытовом отношении. Успехи по части моделировки, но не композиции видны в «Книге епископского служения» 1390 г. в Севильском соборе. Узорчатые фоны пестреют красной и синей красками и золотом; самые большие миниатюры изображают Бога Отца на престоле и Распятие. Эта рукопись, оконченная только в XV столетии, по стилю очень отстала от времени своего изготовления.

5. Искусство Англии

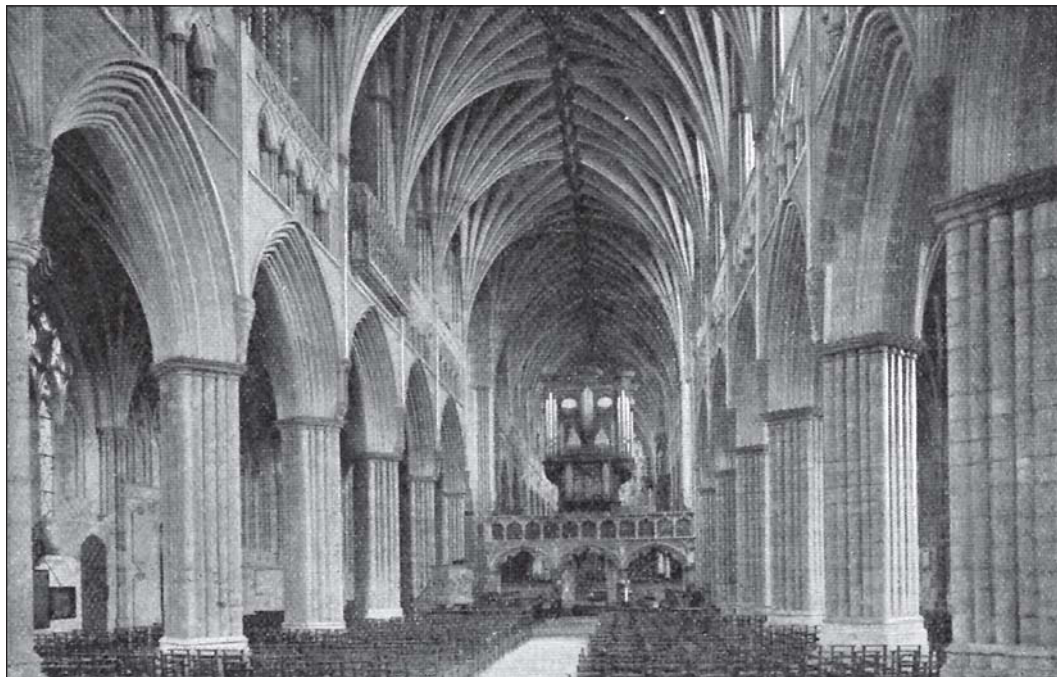
Архитектура

В предшествовавшую эпоху, как мы видели, Англия при своей островной замкнутости, соответственно своему рациональному художественному характеру, своеобразно развила заимствованные из Франции раннеготические формы. В середине XIII в. она стала тяготеть к более последовательной конструкции и стремящимся вверх пропорциям континентальной архитектуры, но при этом не отказалась от узкого и длинного плана своих церквей, и ее пристрастие к украшениям вскоре снова повело ее самостоятельными путями к новым целям.

Хор остается срезанным прямо, и в его стене пробивается одно огромное окно, составляющее оригинальную симметрию с окном западного фасада, на противоположном конце церкви. Фасадные башни еще реже, чем во Франции, оканчиваются пирамидальными шпилями. То, что самостоятельно создано этой средней английской готикой, которую сами англичане называют декоративным стилем (*decorated style*), почти целиком входит в область орнаментики. Очень характерно, прежде всего, веерообразное разветвление нервюр свода, которое в эту эпоху становится общим правилом даже там, где присоединяются перемычки между нервюрами; оно приводит к превращению звездообразного свода в сетчатый; затем, особенно характерно появление отсутствовавших до сей поры узорчатых каменных переплетов, изогнутые вправо и влево отверстия («*Pässe*») которых раньше, чем на континенте, принимают форму, напоминающую рыбий пузырь или колеблющееся пламя свечи.

Образцовой постройкой для нового стиля стала величественная церковь Вестминстерского аббатства в Лондоне, начатая в 1245 г. и оконченная в существенных своих частях около 1300 г. Близость к французской готике, видимая, например, в удвоении опорных арок (в Англии по большей части одиночных) и в сквозной резьбе оконных переплетов, доходит в этой церкви до того, что полуосьмиугольный хор в противоположность английскому обычаю снабжен обходом и венцом капелл. XIV столетию принадлежат главные части Йоркского собора, который хотя и считается среди английских церквей образцовым готическим сооружением, однако отличается простотой, свойственной континентальному архитектурному стилю эпохи. Служебные колонны сложных столбов высятся, не прерываясь, до самого свода, но тут ожидает нас разочарование: свод сделан из дерева. Английский стиль никогда совсем не отказывается от своих кораблестроительных привычек. На фасаде преобладают вертикальные горбыли, и тогда как окна фасадов трансепта далеко не заполняют собой простенков между столбами, эта готическая система находит себе применение на западном фасаде, достроенном только в 1402 г. Указанное преобладание вертикальных линий заставляет Йоркский собор казаться более готическим и в то же время менее английским, чем какое-либо другое создание английской готики.

Более английскими по своему общему характеру представляются, во всяком случае, соборы Личфильдский, Экстерский и Герфордский, принадлежащие в основном XIV столетию. Личфильдский собор имеет две фасадные башни с оконченными шпилями и такую же башню



над средокрестием. Только нижние окна — окна боковых нефов — занимают всю ширину простенков. Преобладание повсюду горизонтальных линий вступает снова в свои права. Эксетерский собор отличается внутри богатым расчленением столбов, разделительных арок и потолочных сводов (рис. 262). Усаженная многочисленными замковыми камнями продольная нервюра, проходящая через высшие точки всех сводов среднего нефа, придает его покрытию сходство с коробовым сводом. В Герфордском соборе арки такой ничтожной кривизны, что почти не отличаются от высоких треугольных фронтонов.

Необыкновенно деятелен был XIV в. также по части реставраций и украшений старых больших норманнских и раннеготических соборов. В Или падение в 1322 г. норманнской башни над средокрестием собора подало повод к сооружению знаменитого центрального восьмиугольника с его великолепной сквозной башней, своды которой, однако, с включением фонаря, сделаны опять-таки из дерева. В Уэлском соборе был выстроен новый, необыкновенно роскошный и живописный, выведенный в несколько уступов и покрытый различными системами звездообразных и сетчатых сводов хор, открывающийся в неправильный

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

восьмиугольник «Капеллы Богоматери» (Lady Chapel). В Глостерском соборе все великолепие английского декоративного стиля представляет в особенности галерея клуатра (1381).

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

Скульптура

В царствование Генриха III (1216—1272) также и в Англии фасады больших соборов постепенно покрывались статуями и рельефами, но так как английские церкви не имели таких групп на порталах, как французские церкви, то скульптурное убранство этих соборов было проще и, во всяком случае, менее сложно. Остатки этого рода скульптур, сильно пострадавших от сырого островного климата, дают нам худшее понятие о них, чем старинные копии, каковы, например, находящиеся в Картере. Во второй половине XIII столетия английский скульптурный стиль под влиянием континентального искусства достигает наивысших изящества и чистоты. В XIV столетии обнаруживается вначале более расплывчатое, манерное направление, вполне выражающееся в «готическом изгибе». Рядом с этим происходит национальная английская реакция, которая первоначально, в середине XIV столетия, имеет благодаря близости к живописи, находившейся под итальянским влиянием, несколько нерешительный характер, но уже в конце данного столетия возвращает скульптуру к оцепенелости и жесткости прежнего времени. Эти изменения стиля можно проследить по сохранившимся скульптурам большинства английских больших соборов.

Роскошное скульптурное убранство западного фасада Уэлского собора было окончено только в XIV столетии. Мадонна между колена преклоненными ангелами в тимпане главного портала уже имеет легкий «готический изгиб»; она облачена в ниспадающую до земли одежду, свойственную в эту эпоху женским фигурам континентальной скульптуры. В Линкольнском соборе 30 рельефов с изображениями ангелов в пазухах арок под окнами хора еще принадлежат лучшему стилю второй половины XIII столетия. Средневековое английское искусство вообще не создало ничего более чистого и более грациозного, чем эти рельефы, общее содержание которых не вполне ясно. Ряд изваяний королей на фасаде того же собора исполнен в жестком, безжизненном, упадочном стиле, воцарившемся после 1377 г. Изуродованные статуи святых на западном фасаде Личфильдского собора изваяны еще в хорошем стиле XIII столетия, но статуи королей и здесь обнаруживают склонность к схематизации. Для мягкого национального английского стиля XIV столетия характерны скульптуры в притворе Эксетерского собора: в верхнем ряду — небесное коронование Богородицы между 12 апостолами, в нижнем ряду — английские короли, по большей части сидячие фигуры, очень экспрессивные, с чисто британским типом лиц. Сильно вытянутые в длину фигуры на капителях среднего восьмиугольника собора в Или, оконченного в 1342 г., уже полны манерности эпохи упадка.

Изменения стиля могут быть подобным же образом прослежены в своеобразных *надгробных изваяниях*, которые иногда раскрашивались. Вначале чаще всего встречаются гордые фигуры рыцарей со скрещенными ногами вместе со спокойно лежащими фигурами церковных иерархов, но в течение XIV столетия они уступают место неподвижным, застывшим в смертном покое, фигурам с вытянутыми ногами. Нас достаточно убеждают в этом изменении типа надгробных фигур изваяния в церкви Вестминстерского аббатства, величайшего мавзолея Англии. В чистом, идеальном стиле последней четверти XIII столетия исполнены здешние памятники Генриху III (ум. в 1272 г.) и королеве Элеоноре (ум. в 1290 г.), супруге Эдуарда I. Эти чрезвычайно экспрессивные, литые бронзовые фигуры по величию замысла и тщательности исполнения — самые прекрасные бронзовые статуи Англии. Они изготовлены золотых дел мастером Уильямом Торреллем, которого нет необходимости считать италянцем. Благородством своих форм они напоминают портретные изваяния тамплиера Краучбака (ум. в 1296 г.) и его жены (ум. в 1273 г.). Еще большей индивидуальностью черт лица, но вместе с тем и более слабым техническим исполнением отличается

памятник храмовнику Эмеру де Валансу (ум. в 1323 г.); он изображен еще со скрещенными ногами, попирающим льва. Английское направление XIV столетия — направление, в котором преобладают мягкие, почти вялые линии. Оно находит себе выражение, например, в грациозной юношеской алебастровой фигуре 19-летнего Джона оф Эльтэма (ум. в 1334 г.) и в изваяниях, также алебастровых, рано умерших детей Эдуарда III, покоящихся рядом на небольшом саркофаге. Вся оцепенелость форм, характерная для английской пластики на исходе XIV столетия, сказывается в схематично трактованной бронзовой фигуре самого Эдуарда III (ум. в 1377 г.), лежащего на саркофаге из серого мрамора. В этом упадке пластики отражаются и церковная суrowsть, и художественное бессилие.

Живопись

Английские церкви и замки всегда украшались фресками. К сожалению, исполненные между 1263 и 1277 гг. мастером Уильямом ветхозаветные, аллегорические и исторические (коронование короля) фрески в комнате Эдуарда Исповедника в Вестминстерском дворце и написанные между 1350 и 1358 гг. фрески в капелле св. Стефана в том же дворце были уничтожены пожаром в 1834 г. На основании гравюр и копий Летгэби подробно исследовал более древние, а Шназе — позднейшие фрески этой «вестминстерской школы». Фрески капеллы св. Стефана благодаря обилию в них листового золота производили впечатление крайней пестроты. Изображения светских властителей не имели еще и признаков портретного сходства, но библейские сюжеты были сочинены необыкновенно жизненно, а колебание между стилистостью и натурализмом в изображении действующих лиц обнаруживало некоторую независимость художественного направления.

Как на замечательное произведение чисто английской станковой живописи конца XIII столетия указывал Фрей на плохо сохранившуюся, но превосходно написанную картину в Вестминстере. Во второй половине XIV столетия в Англию, по-видимому, для исполнения станковых картин часто приглашались итальянские живописцы. Вместе с Вагеном мы склонны приписать итальянской кисти написанный на золотом фоне диптрих, находящийся у графа Пемброка в Уильтон-Гузе. На одной его половине изображены коленапреклоненный молодой король Ричард II и стоящие позади него святые покровители, а на другой — обращенная к нему лицом Пресвятая Дева в

синей одежде среди ангелов, также одетых в синюю одежду. Большой портрет Ричарда II в Вестминстерском аббатстве, «самое древнее из современных изображений английских королей», вероятно, написан также умбрийским или сиенским живописцем, как полагал Шназе. Однако витражи и миниатюры, исполненные в эту эпоху англичанами, показывают, что по ту сторону Ла-Манша вообще преобладало французское влияние.

К числу древнейших готических витражей принадлежат гармонично выдержанные в серых тонах и кое-где отпечатанные более яркими красками окна Коллегии Мертона в Оксфорде, относящиеся к концу XIII столетия. Роскошным колоритом с обильным применением серебряно-желтой краски (*Silbergelb*) отличается изготовленное несколькими десятками лет позже изображение родословия Иисуса Христа, начинающееся от корня Иессеева, в разделенном на семь частей восточном окне Уэлсского собора. В высшей степени обильно украшен цветными стеклами Йоркский собор. Мягкая, с преобладанием серых тонов живопись пяти «окон-сестер» («*Sister-windows*») относится еще к концу XIII столетия. Около 1307 г., по Уистлэку, изготовлено окно с изображениями из жития св. Екатерины Александрийской. Расписанное в 1388 г. западное в восемь делений окно оканчивается «Коронованием Богоматери». Более манерны окна хора 1380 г. В Йоркском соборе мы имеем возможность наблюдать, как на протяжении целого столетия развивалась английская живопись на стекле с ее пристрастием к серым тонам, к которым лишь изредка присоединялись более яркие краски.

Английская *живопись книжных миниатюр* отличается, при изысканности движений, нежным, свежим колоритом и особенно сильной склонностью к изображению символических сюжетов. В передаче натуральной, действительной жизни она в XIV столетии отстает, однако, от современной ей французской и бургундско-нидерландской живописи миниатюр. Для начала этой эпохи характерна написанная около 1250 г. Псалтырь Британского музея, в которой грубоватые рисунки на библейские сюжеты, имеющие попеременно золотой, красный и синий фоны, обведены толстыми черными контурами. В Псалтыри того же музея, рукописи 1310 г., под золотым или узорчатым фоном рисунков, совсем внизу, уже появляется узкая полоска пейзажа. По натуральному изображению моря на миниатюре, представляющей историю пророка Ионы, нетрудно догадаться, что художник был жителем островного королевства. Известна иллюстрированная приблизительно в то же время Псалтырь брата Роберта Ормисби из Норвича, в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде. Ее миниатюры, исполненные

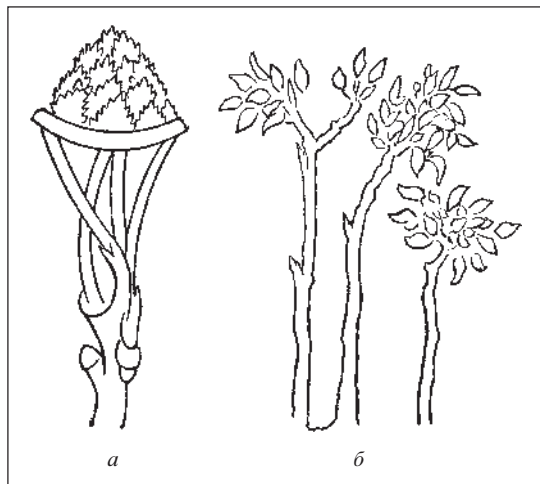


Рис. 263.
Деревья.
 Книжная миниатюра:
а — из рукописи 1150 г.;
б — из рукописи 1350 г.
 в Британском музее.
 С оригинальных копий

лии Гюйарта дю Мулэна, рукописи 1356 г., хранящейся в Британском музее, золотые фоны снова совершенно вытесняются красно-синими узорчатыми, а красивые индивидуально переданные головы библейских лиц уже моделированы краской. Таким образом, дух времени проявляется повсюду в одном и том же направлении.

густо кроющими красками на золотом фоне, написаны около 1250 г. в готическом французском стиле. В одной из Псалтырей Британского музея, возникшей, правда, только около 1350 г., слегка отцветенные рисунки пером занимают место до 67-го листа, с которого начинается другой стиль, более грациозный и вместе с тем натуралистичный. Стоит сравнить хотя бы деревья этой Псалтыри (рис. 263) со схематичными, похожими на арабески деревьями двумя столетиями более ранней Библии (см. рис. 182). Эта эволюция типична для всей истории изображения деревьев в средневековой живописи. В Библии

II. ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ И СОСЕДНИХ СТРАН

1. Искусство прирейнских стран

Введение. Архитектура

Император Фридрих II, блестящий Гогенштауфен, скончался как раз в 1250 г. на далеком юге, и как раз в 1400 г. император Венцеслав, сын короля богемского Карла IV, оказавшего великую услугу развитию духовной жизни в империи основанием старейшего из германских университетов, Пражского, утратил немецкий престол. Нельзя сказать, чтобы заключающиеся между этими двумя датами полтора столетия были временем, особенно благоприятным для Германской империи. При всем том неурядицы и смуты разного рода не остановили развития

художественной жизни в Германии. В резиденциях владельцев князей, равно как и в свободных городах Рейнского и Швабского союзов и северогерманского Ганзейского союза, процветала художественная деятельность, давшая плоды прежде всего в области архитектуры. Французская готика в это время и в Германии вышла повсеместно победительницей из борьбы с традиционными формами. Поэтому понятно, что руководящая роль перешла теперь к рейнским странам, ближе других граничившим с Францией.

Мы уже видели (см. рис. 190), как через переработку отдельных французских готических элементов развился в Германии самостоятельный, хотя и не творческий переходный стиль и как архитекторы, учившиеся во Франции, иногда еще в первой половине XIII столетия пересаживали всю готическую систему в отдельные города Германии, например в Магдебург. В рейнских странах мастера, окончившие около 1227 г. своды круглой церкви св. Герона в Кёльне, первые подошли очень близко к высокой готике. Оконные переплеты, как доказал Дегио, заимствованы из Суассона. Но церковь Богоматери (Liebfrauenkirche) в Трире, по-видимому, построена позже: по крайней мере до 1250 г. она еще не была окончена. Тем не менее она остается первой готической церковью в рейнских странах и вообще во всей Германии, а вместе с тем, как готическая центральная постройка, представляется величайшей редкостью. Прототипом для нее послужил хор изящной раннеготической церкви св. Ивда в Брэне (рис. 264), между Реймсом и Парижем. Этот хор в трирской церкви был повторен в обратном направлении на западной стороне трансепта (рис. 265); все четыре ветви главного креста, образующего план, имеют многоугольное окончание, так что как снаружи, так и внутри прихотливо изломанная линия, то выступающая, то вдающаяся вовнутрь, обегает средокрестие, над которым высятся сквозная башня. Четыре средних столба расчленены служебными колоннами (рис. 266), восемь круглых столбов обхода стройно поднимаются вверх, но как те, так и другие снабжены еще стержневыми кольцами. Простые оконные переплеты скопированы с переплетов окон продольного корпуса церкви Сен-Лежер в Суассоне. Наружной архитектуре

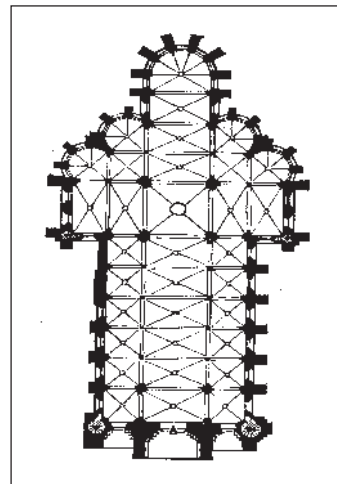
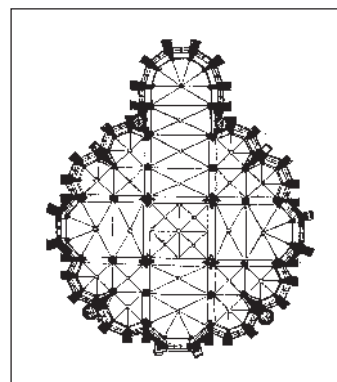


Рис. 264. План церкви св. Ивда в Брэне.
По Дегио

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



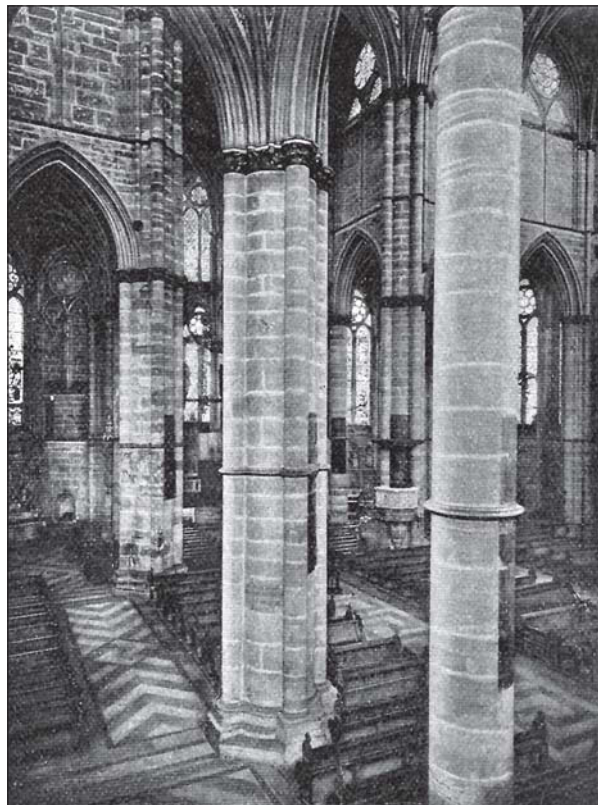


Рис. 266.
Интерьер
церкви
Богородицы
в Трире.
По Дегио

петого Гёте и оставшегося с тех пор самым любимым храмом Германии Страсбургского собора. В сохранившемся здании отражается полная эволюция стилей — от романского времени до позднеготического; но его отдельные части отличаются высокой законченностью, а все сооружение очаровывает нас полетом фантазии, свойственным средневековому зодчеству. Около 1250 г. была окончена западная стена трансепта — мастерское произведение немецкого переходного стиля. Готический, базилично-трехнефный продольный корпус (рис. 267), галерея трифориев которого доведена до окон, построен между 1250 и 1275 гг. Некоторое сходство в формах с Новой церковью в Сен-Дени, обнаруживаемое этим продольным корпусом, забывается перед мощью и ясностью его грандиозных, вполне самостоятельных пропорций. Западная часть здания связана с именем зодчего Эрвина фон Штейнбаха (ум. в 1318 г.). Главным произведением Эрвина прежде

недостает еще опорных арок. И тут из французских отдельных мотивов возникло немецкое целое, интерьер которого принадлежит к числу благороднейших созданий готики.

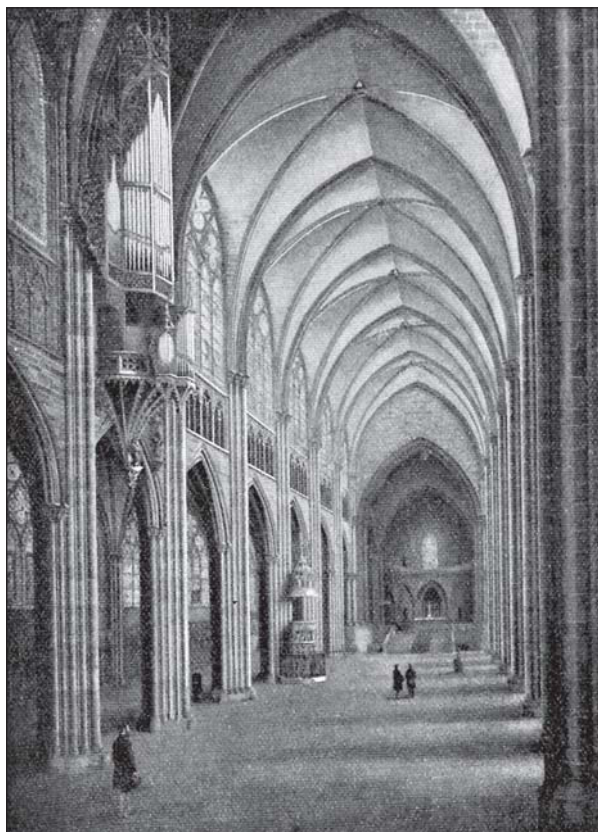
Следующая по времени сооружения — церковь св. Елизаветы в Марбурге, строившаяся с 1235 по 1283 г., но западные отделения ее продольного корпуса и ее фасад с двумя благородными башнями принадлежат уже XIV столетию. Хор и трансепт этой церкви — раннеготические. Однонефные крылья трансепта — точные повторения однонефного хора, и тот и другие имеют многоугольное окончание. Продольный корпус представляет собой трехнефную зальную церковь, но такой вид он получил уже впоследствии. Все сооружение не имеет прототипа: это чисто немецкое создание, благородное и чуждое всякой вычурности.

Медленными, но верными шагами продвигалась постройка вос-

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

Такова же была судьба сооружения Фрейбургского собора, но с башней ему более посчастливилось. Интерьер начато около 1253 г. также базилично-трехнефного, готического продольного корпуса этого собора кажется несколько бедным и сухим, потому что ему недостает галереи трифориев. Роскошен и благороден хор,

Рис. 267.
Интерьер
Страсбургского
собора.
С фотографии



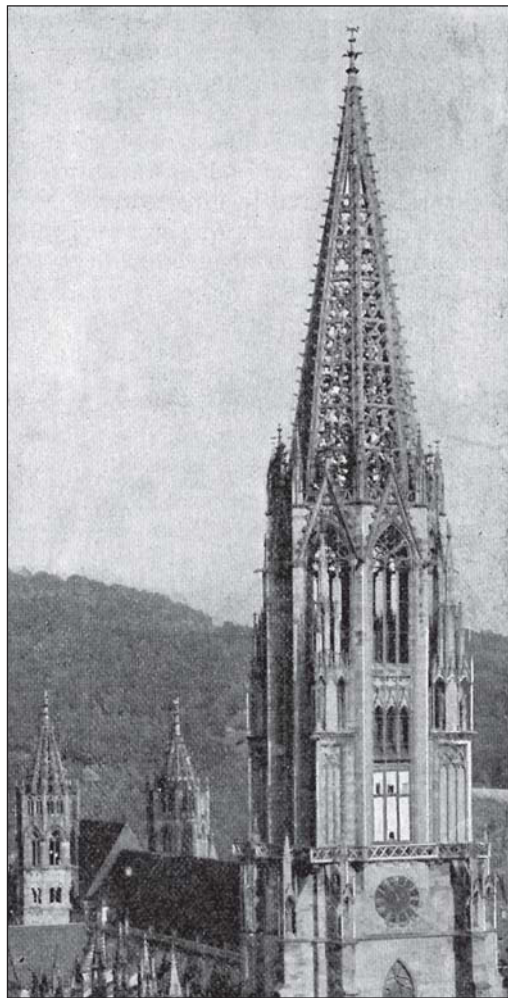


Рис. 268.
Башня
Фрейбургского
собора.
С фотографии

пристроенный, правда, только в 1359 г. мастером Иоганном из Гмюнда. Единственная башня над благородным притвором западного фасада, с ее красивой восьмиугольной нижней частью и ажурным, роскошно украшенным каменной резьбой шпилем (рис. 268), представляет собой высочайшее, наиболее ясное воплощение готической идеи в архитектуре башен. Эта башня не имела равной себе в более раннее время и осталась непревзойденной в последующие столетия.

Со Страсбургским и Фрейбургским соборами может быть во многих отношениях сопоставлена монастырская церковь в Вимфене, в Тале, хотя ее архитектура более французская. Почти совершенно французской постройкой на немецкой почве может считаться пользующийся всемирной известностью Кельнский собор (рис. 269). Его огромный хор, сооруженный между

1248 и 1322 гг., — точная копия хора Амьенского собора, и небольшие, но продуманные отступления его от оригинала подтверждают догадку, что мастер Гергард, строитель этого хора, строил также и Амьенский собор. Трансепт и продольный корпус, в которых стиль Амьенского собора переработан в новом духе, проектированы, вероятно, только около 1322 г. мастером Иоганном, который к этому времени достроил хор. Трансепт выдается из общего плана больше, чем в Амьенском соборе, а пятинефный продольный корпус более наглядно и ясно, чем продольный

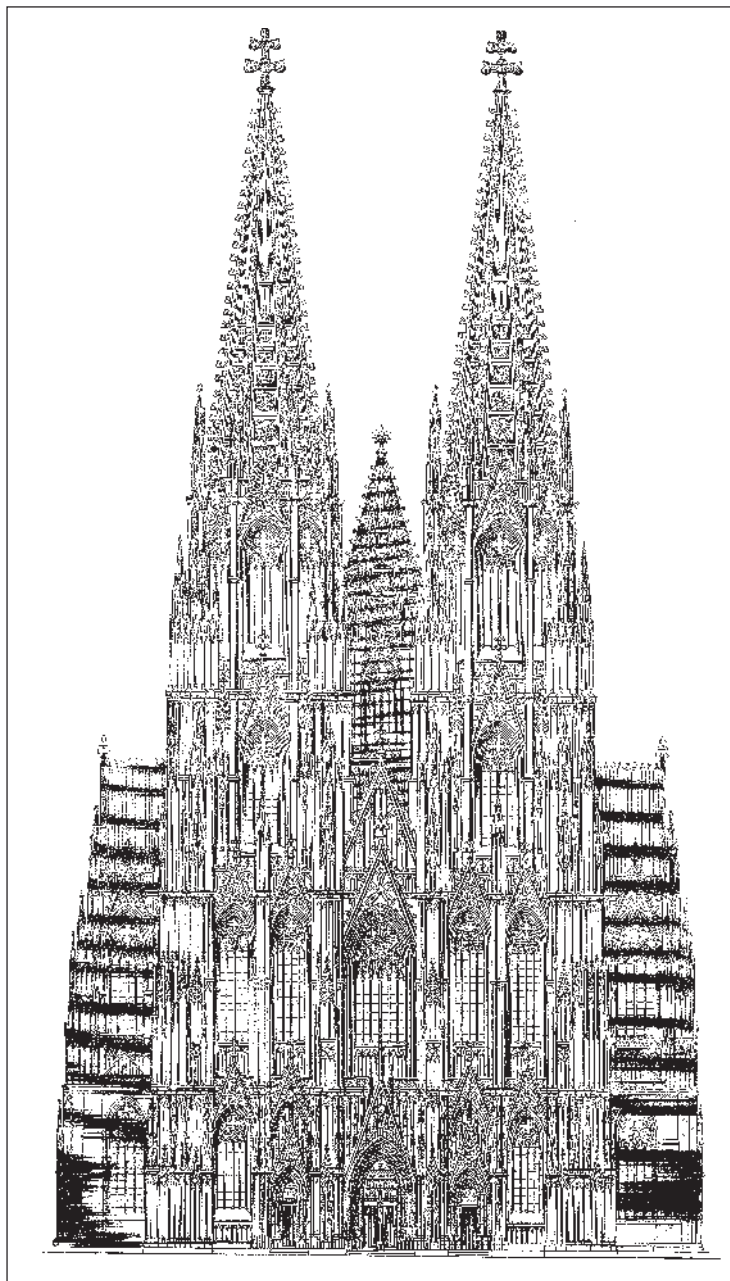


Рис. 269.
Западный
фасад
Кёльнского
собора.
По Шмитцу

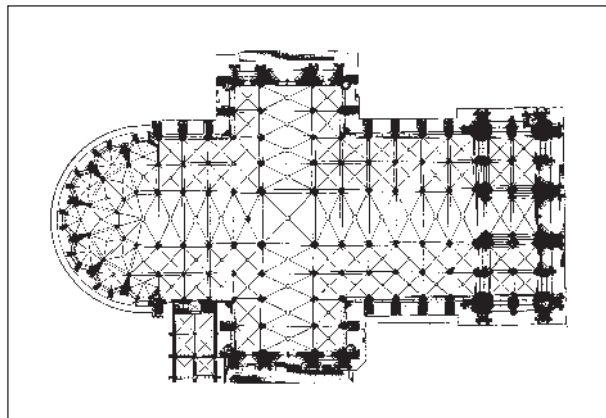


Рис. 270.
План
Кёльнского
собора.
По Доме

трехнефный корпус Амьенского собора, является подготовкой для перехода к пятинефному хору (рис. 270). Отдельные формы, более тонкие, заостренные и стремящиеся более ввысь, напоминают скорее детали церкви Сент-Уэна в Руане. До 1450 г. сооружение трансепта и продольного корпуса мало продвинулось вперед, но зато была достроена значительная часть западного фасада, вероятно еще более позднего, и гигантских башен (см. рис. 269),

для которых образцом служила башня Фрейбургского собора. Здание оставалось недостроенным до XIX столетия, когда при помощи найденных старых планов и размеров оконченных частей этого грандиозного сооружения, при участии всего германского народа оно было доведено до конца (1880). В своем современном виде Кёльнский собор — самый большой и самый выдержанный по стилю из всех готических соборов. Правда, чистота его стиля может быть названа схематичной, абстрактной последовательностью и производит впечатление тем большей сухости, что XIX в., которому принадлежит выполнение большей части всего здания, воспринял ставший чуждым для него стиль, конечно, более рассудком, чем чувством. Интерьер собора высотой и заостренностью своих форм производит почти жуткое впечатление, а наружные контрфорсы и опорные арки встречаются здесь в таком изобилии, что кажется, будто они были изобретены ради их художественного эффекта. Архитектурная критика относится к Кёльнскому собору сурово, но для непредубежденных друзей искусства величие стремящегося всеми своими частями к небу, хотя в частности и строго правильного храма будет всегда служить источником единственного в своем роде художественного наслаждения.

Прочие роскошные рейнско-готические церкви второй половины XIII столетия, как, например, цистерцианская церковь в Альтенберге, непосредственно примыкают к другим французским образцам. Но одновременно в церквях нищенствующих орденов, которые служили прежде всего для проповедников, готическая система была упрощена и схематизирована. В церквях этого рода трансепт и башни постоянно отсутствуют; несмотря на стрельчатые арки они нередко имеют даже

плоское покрытие и уставлены колоннами; таковы, например, доминиканская церковь в Констанце и церковь «проповедников» в Базеле, неф которой, даже после реставрации в 1356 г., сохранил плоский потолок. Наоборот, церкви нищенствующих орденов на Нижнем Рейне, как, например, церковь доминиканцев в Кобленце и простенькая церковь миноритов в Кёльне, имеют уже сводчатое покрытие.

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

Из светских построек высокой готики в рейнских странах сохранились величественные городские стены, ворота и крепостные башни. Между общественными городскими зданиями и здесь главную роль играли ратуши и рынки. Майнцские ратуша и рынок известны нам, к сожалению, только по рисункам. Стены рынка были зубчатые, с угловыми башнями. Его нижний этаж, как почти у всех выходивших на улицу богатых домов того времени, был без окон. Трехнефный главный зал в верхнем этаже имел над главными воротами выступ, по-видимому, служивший капеллой. Небольшими подобными выступами вроде фонарей,



Рис. 271.
Богоматерь
с Младенцем.
Изваяние
на междувдер-
ном столбе
во Фрейбург-
ском соборе.
С фотогра-
фии

так называемыми хориками, обычно украшались и лицевые фасады ратуш. От ратуш XIV столетия сохранились еще остатки в Ахене и Кёльне, но Кёльнская ратуша была построена во времена Ренессанса, а Ахенская — в XIX в. Большинство гражданских построек XII и XIII столетий стали жертвами отличающей XIX столетие страсти к перестройке старых зданий; однако в Ахене сохранился готический дом середины XIII в., так называемый Grashaus, который Эссенвейн считал курией графа Ричарда Корнуэльского (немецкий король во время междоусобицы 1257—1272 гг.). Это небольшое нарядное здание имеет в зале верхнего этажа, над тремя стрельчатыми окнами с узорчатыми переплетами, семь тесно пристроенных одна к другой ниш, в которых поставлены статуи семи курфюрстов. Образцом дворцовых построек могут служить залы марбургского замка (1288—1311). Десять крестовых сводов двухнефного рыцарского зала поддерживаются четырьмя восьмиугольными столбами; ажурные узорчатые переплеты пяти фасадных окон, из которых среднее помещено в выступе, снабженном фронтоном, еще просты и строги; вся постройка отличается благородным величием.

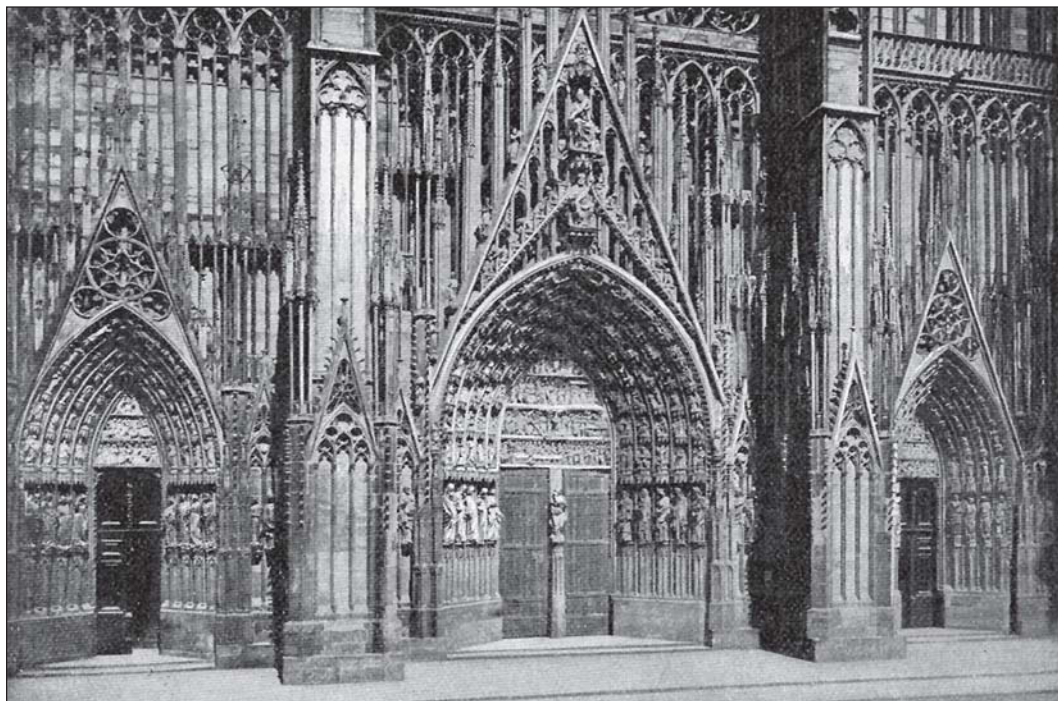
Пластика

В своих наиболее значительных произведениях рейнская монументальная пластика до конца XIII столетия была более независима от архитектуры, чем французская; будучи переселена на немецкую почву из Франции, она в большинстве случаев скоро освободилась от опеки своей французской матери. Наиболее важное значение в развитии верхнерейнской пластики имели скульптуры западного портала и притвора Фрейбургского собора, исполненные, по предположению Морица Эйхборна, между 1260 и 1275 гг. и сочиненные, вероятно, доминиканцами. Скульптуры, помещенные в тимпане, на архивольтах и боковых стенках портала, изображают, в духе доминиканской философии, события Ветхого и Нового Заветов — все учение о Грехопадении и Искуплении, от Сотворения мира до Страшного Суда. На междувдерном столбе портала стоит изваяние Богоматери с Младенцем (рис. 271); 28 фигур в натуральную величину поставлены под балдахинами внутри притвора у северной, южной и западной стен, под красивыми глухими аркадами. Крайние места, у самого входа в притвор, занимают аллегорические фигуры Церкви и Синагоги, обращенные одна к другой. В скульптурах притвора противопоставлены друг другу, например, Спаситель и «Князь мира», пять мудрых и пять неразумных дев, семь наук и семь ветхоза-

ветных лиц. По стилю эти изваяния, изображающие борьбу сил тьмы с победоносным светом Церкви, принадлежат к числу наиболее самостоятельных созданий средневекового немецкого искусства. Преобладающий тип головы, который имеет также Богоматерь — тип, характеризующийся грушевидной формой лица, выдающимися скуловыми и надглазными костями, тонким носом, выдающимся вперед подбородком и вынужденно улыбающимися губами, своеобразен в высшей степени. Тело и драпировки местами моделированы еще жестко и неуверенно. Не подлежит сомнению, что эти фигуры изваяны из камня разными мастерами, хотя их первоначальные модели принадлежали одному скульптору; но глубокое чувство, вложенное в главные фигуры, сообщает всему произведению целостность и художественность. В противоположность Богоматери в притворе изображение Богоматери, помещенное на косяке дверей внутри собора (около 1280 г.), отличается более мягкими чертами, более живой улыбкой и «готическим изгибом».

Знаменитый западный фасад Страсбургского собора (рис. 272) на основании стиля его скульптур надо рассматривать как продолжение

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



фрейбургского притвора и как подражание ему. Скульптурные изображения трех западных порталов, принадлежащие концу XIII столетия, иллюстрируют содержание схоластической философии и церковной догматики. И здесь на среднем столбе главного портала помещено изваяние Богоматери с Младенцем Христом на руках, господствующее над всем циклом изображений. По исследованию Мейера-Эльтона, лучше других сохранились большие статуи в нишах боковых стенок порталов и на прилегающих к ним частях фасадной стены. В среднем портале, у самых дверей, стоят статуи одной из сивилл и одного из ветхозаветных царей-пророков; остальные 12 ниш заполнены величавыми фигурами пророков. В северном боковом портале на тех же местах помещены изображения 12 добродетелей, попирающих своими стопами пороки. В южном портале изображены: слева — «Князь мира», как соблазнитель, с пятью неразумными девами, справа — Христос, как искупитель, с пятью мудрыми девами. В рельефах тимпанов, по большей части подновленных, представлена история Грехопадения и Искупления. Стилистическое развитие всех этих скульптур, прослеженное Морицом Эйхборном, начинается с южного портала, большинство статуй которого может быть произведено непосредственно от фрейбургских скульптур. Реймское влияние наряду с фрейбургским заметно лишь в двух первых фигурах неразумных дев, которые вместе с некоторыми статуями добродетелей в северном портале — наиболее обработанные из всего этого ряда изваяний. Другие статуи добродетелей в северном портале уже вполне самостоятельны по стилю: их головы меньше, пальцы тоньше, драпировки свободнее и шире, но позы имеют готический изгиб, впрочем, заметный уже в некоторых статуях евангельских дев на южном портале. Совсем манерны, несмотря на меньшую изогнутость своих поз, фигуры пророков в главном портале. В их лицах заметно стремление к резкой, отчетливой моделировке подробностей, что, однако, не придает их экспрессии большей оживленности и индивидуальности. Мало-помалу и в немецкой пластике начинает сильнее сказываться зависимость от архитектурных форм, и в ней приспособление к отдельным элементам здания, как ни похвально оно само по себе, начинает стеснять свободу скульптурного стиля.

Насколько поверхностным становится фрейбургский стиль в XIV столетии, показывают его отголоски в позднейших скульптурах самого Фрейбургского собора, западного фасада Базельского собора и двойных порталов церкви в Танне, в Эльзасе. Оживленные черты сохраняют еще рельефы фрейбургского северного портала, изображающие

Творение мира, но при ближайшем их рассмотрении можно заметить, что здесь уже все сведено к поверхностной ловкости.

На Среднем и Нижнем Рейне развитие пластики движется в том же направлении, хотя несколько иными путями. На первое место следует поставить здесь скульптуры западного и северного порталов церкви Богоматери в Трире, исполненные после 1250 г. Великолепна архитектура циркульно-арочного западного портала этой церкви, со стройными фигурами святых, которыми увенчаны контрфорсы по обеим его сторонам; удивительно тщательно в отдельности выполнены изображения в тимпане над этим порталом, представляющие эпизоды из юности Спасителя. Хотя эти изображения плохо размещены в полукруге, но искусство их исполнения, в противоположность фрейбургской пластике, кажется более французским, чем немецким; Клемен называл его даже «чистейшим искусством Иль-де-Франса». Смелее и самостоятельнее скульптурное украшение северного, меньшего по размерам портала названной церкви. Скульптуры монастырской церкви Вимпфена в Тале кажутся ремесленными копиями с французских произведений. Свежее и самостоятельнее изображения в южном портале Майнцкого собора и в порталах монастырской церкви в Вецларе (около 1336 г.). По крайней мере, Мадонна на западном портале, несмотря на свой «готический изгиб» и позднеготическую улыбку, представляет собой фигуру, еще полную благородства и грации. Наконец, характерны для позднего времени их возникновения скульптурные произведения Кёльнского собора. Мраморный рельеф над главным алтарем (1349), изображающий Небесное Коронование Богородицы и двенадцать апостолов, изваян вяло; зато восхитительны стройные ангелы, играющие на музыкальных инструментах над балдахинами. Прелестны также фигуры Спасителя, Богоматери и двенадцати апостолов, помещенные на столбах хора и исполненные между 1349 и 1361 гг. Уже одно то, что местами сохранилась на них старинная раскраска, вызывает большой интерес. Впрочем, их изогнутые позы слишком изысканны, а смиренное выражение их лиц довольно слащаво; тем не менее тщательное, почти натуралистическое выполнение деталей наряду с идеалистичной, типичной трактовкой лиц свидетельствует об успехах, достигнутых искусством в то время.

Любопытна рейнская *надгробная пластика*. Немецкое портретное искусство около 1250 г. было индивидуальным в смысле художественного своеобразия; только после 1400 г. оно стало индивидуальным в смысле передачи всех характерных черт изображаемых лиц. Это изменение стиля происходило постепенно в течение данных полутора

столетий. Что-то действительно выдающееся, имеющее непреходящее значение появляется в это время только как исключение. Около середины XIII столетия в надписях преобладают простые большие романские буквы; с 1250 г. их место занимают большие готические буквы, а с 1350-го — маленькие. До 1300 г. украшенные портретными изваяниями каменные плиты лежат на полу или на саркофагах; с этого времени из-за недостатка места в церквях такие плиты часто ставятся у стен, в вертикальном положении. Идеалистический стиль готической эпохи мы находим в некоторых надгробных плитах XIII столетия: в Майнцском соборе, например, в памятнике архиепископу Зигфриду III (ум. в 1249 г.), где рядом с умершим изображены два коронованных им короля, и в памятнике ландграфу Тюрингскому Конраду (ум. в 1245 г.), магистру немецкого ордена, находящемся в церкви св. Елизаветы в Марбурге. На рубеже XIII и XIV столетий исполнена благородная фигура императора Рудольфа Габсбургского (ум. в 1291 г.), украшающая собой его надгробный камень в крипте Шпейерского собора. В этом изваянии тело трактовано еще в идеалистичном стиле, но черты лица уже выполнены мягко и в них много жизни. В течение XIV столетия портретные надгробные изваяния распространяются повсюду, портретное сходство становится все более точным, детали обрабатываются все более тщательно. В верхней области Рейна интересны произведения страсбургского мастера Вёльфелина фон Руфаха: в церкви св. Вильгельма в Страсбуре двойная гробница графов Филиппа и Ульриха фон Вердов (ум. в 1332 и 1342 гг.) и в монастыре Лихтенталь, близ Бадена, благородный памятник маркграфине Ирменгарде, основательнице этого монастыря (ум. в 1360 г.). На Среднем Рейне достойны внимания: в Майнцском соборе — надгробный камень архиепископу Петру фон Аспельту (ум. в 1320 г.) с тремя изображениями королей, которых он короновал; памятник архиепископу Конраду фон Вейнсбергу (ум. в 1396 г.) — по своему общему характеру он еще позднеготический, но по трактовке головы ярко индивидуальный (рис. 273). На Нижнем Рейне, готическая надгробная пластика которого детально исследована Клеменом в отношении стиля, замечателен в Кёльнском соборе памятник архиепископу Энгельберту III (ум. в 1368 г.); боковые стенки его саркофага украшены тщательно сработанными, грациозными по замыслу статуэтками; здесь возможно бургундско-нидерландское влияние, но характер этого произведения совершенно немецкий.

Из произведений *деревянной скульптуры* все более возрастающее значение приобретают резные хоровые скамьи. Интересны скамьи из

Альтенберга (1287), в Берлинском художественно-промышленном музее, скамьи Ксантенского собора (1300) замечательны роскошными арабесками животного орнамента, а скамьи Кёльнского собора (1300) любопытны своими перемежающимися патетическими и шутивными скульптурами. Следует упомянуть еще о скамьях хора церкви св. Гереона в Кёльне, боковые стенки которых украшены удивительно стройными, тонкими и стильными фигурами св. Гереона и Елены.

С XIV в. появляются на Рейне деревянные резные алтари, сыгравшие важную роль в немецком искусстве XV в. и первых десятилетий XVI столетия. К числу древнейших сохранившихся произведений этого рода принадлежит главный алтарь монастырской церкви в Обервезеле (1331). Правда, украшающие его поставленные в нишах священные лица Ветхого и Нового Заветов еще не имеют внешней связи между собой; небольшие обильно раскрашенные и позолоченные фигуры хотя еще несколько безжизненны, однако эффектны, и их осанка полна достоинства.

Немецкая пластика *литых бронзовых изделий* особенно не развивалась. Тем не менее из среднерейнских произведений этого рода должно отметить отлитую, как видно по надписи на ней, в 1279 г. мастером Экардом из Вормса купель Вюрцбургского собора, орнаментальные формы которой указывают на переход мотивов архитектуры на предметы утвари, тогда как восемь рельефов этой купели на сюжеты из земной жизни Спасителя отличаются чистотой форм и свободой движений, свойственными цветущей поре готического стиля. Наиболее замечательно нижнерейнское литое бронзовое произведение конца XIV в. (едва ли оно принадлежит, как полагали, XV столетию) — красивый надгробный памятник архиепископу Конраду фон Гохштадену в Кёльнском соборе. Эта великолепная лежачая фигура драпирована спокойно и просто; ее голова при свободной технике поражает портретным сходством.

Немецкое *золотых дел мастерство* благодаря возраставшему богатству владетельных особ, рыцарей и горожан получило более широкое, чем прежде, поле для своего применения. Формы готического зодчества были перенесены (когда это представлялось удобным — с готической конструкцией, а в прочих случаях — без нее) на золотую и серебряную столовую и церковную утварь. Орнаментация и здесь состояла из собственно архитектурных форм, из более или менее стилизованных новых листовых или цветочных мотивов, из человеческих



Рис. 273.
Надгробный
памятник
архиепископу
Конраду фон
Вейнсбергу в
Майнском
соборе.
С фотогра-
фии Кроста

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

Живопись

В течение первого пятидесятилетия живопись постепенно освобождается от беспокойного угловатого контурного стиля, в который выродилась она к концу романской эпохи, чтобы перейти к более живой и вместе с тем к более спокойной, хотя все еще символически стильной манере готической живописи. В первой половине XIV столетия немецкая живопись, при всем изяществе и благородстве форм, держится вообще плоской контурной техники и только постепенно приходит к более живописному распределению света и тени и к лучшему пониманию перспективы. При этом нельзя отрицать в некоторых случаях наличие итальянского влияния. Франция, Бургундия и Нидерланды в развитии живописного стиля шли впереди Германии, которая, следуя за ними, все-таки сохраняла свою художественную самостоятельность. Круг изображаемых сюжетов заметно расширялся. Имена отдельных мастеров и тут постепенно выделяются из общей среды. За исключением Италии, ни в одной европейской стране не сохранилось столь много произведений поздней средневековой живописи, как в Германии. Свет на рейнскую живопись пролили, исследования Аусм-Верта, Шейблера, Альденгофена, Клемена и Фирмених-Рихарца. В области Рейна, как и везде, готический архитектурный стиль значительно повлиял на сокращение церковной стеной живописи, поэтому вновь появившиеся декоративные росписи, отвечающие задаче оживлять архитектурные мотивы, дошли до нас

в большем количестве, чем потолочные и стенные картины. Остатки старых церковных росписей были открыты в Базеле, Фрейбурге, Линдау, Трире, Лимбурге, Боппарде и Нидеггене. Но все местные школы превосходила тогда кёльнская. В XIV столетии Кёльн принадлежит к узловым пунктам мировой торговли. С началом постройки его грандиозного собора открылся простор для живописи, правда более для станковой, чем для стенной. Стиль угловато-изломанных драпировок с развевающимися складками, знакомый нам по церкви св. Герона, повторяется еще во второй половине XIII столетия в потолочных фресках церкви Богородицы в Лискирхене, в Кёльне, изображающих в ярких красках на синем фоне ветхо- и новозаветные события. Спокойнее линии, стройнее фигуры, оживленнее мотивы движений в написанных также на синем фоне и принадлежащих концу XIII столетия фресках на сюжеты из земной жизни Спасителя и жития св. Цецилии в алтарной части церкви св. Цецилии, в Кёльне. Новый, идеально типический язык форм начала XIV столетия мы находим в торжественном изображении Христа во славе (Majestät) в хоровой нише Браувейлерской церкви; в том же стиле был выполнен длинный ряд стеновых и потолочных фресок церкви в Рамерсдорфе, в Зибенгебирге, сохранившихся для нас только в акварельных копиях Берлинского кабинета эстампов. Здесь был представлен полный цикл христианских изображений. Радость и горе уже отражались как в жестах изображаемых фигур, так и в экспрессии их лиц. Но наиболее замечательная нижнерейнская живопись первой половины XIV столетия, сохранившаяся только потому, что была завешана коврами, украшает внутренние стены загородок хора в Кёльнском соборе. Эта живопись должна была соперничать с архитектурным расчленением и красочным великолепием окон хора. И действительно, как сцены, так и отдельные фигуры размещены в написанных золотом двухъярусных готических аркадах на цветном ковровом фоне. Эта живопись выполнена прочными красками а тёмрега на меловом грунте. На северной стороне изображены сцены из жития апостолов Петра и Павла и св. Сильвестра. На южной стороне — отличающиеся лучшими формами и красками жития Пресвятой Девы и трех волхвов. Стройные, гибкие фигуры нарисованы еще без полного сознания строения тела, душевное состояние передано преимущественно посредством жестов, тем не менее в лицах проведено явное различие между типами молодых и старцев, добрых и злых, мудрых и неразумных; свет и тени почти так же тщательно распределены не только на драпировках, но и на лицах посредством белых бликов.

Последней четверти XIV столетия принадлежит изображение Распятия над гробницей архиепископа Куно в церкви св. Кастора в Кобленце. Готический изгиб здесь едва заметен; старание передать душевные движения проглядывает в фигурах Богородицы и Иоанна. К самому концу XIV столетия относится большое Распятие на красном фоне в ризнице церкви св. Северина в Кёльне. Здесь уже виден весь успех, достигнутый кёльнской станковой живописью в школе мастера Вильгельма (см. ниже).

Светская стенная живопись пострадала от готического зодчества, разумеется, меньше, чем церковная. В замках и гражданских зданиях она имела в своем распоряжении многочисленные ственные поверхности. Но от всего этого сохранилось очень немногое, и притом больше на Верхнем Рейне, чем на Нижнем. Наиболее замечательна питейная комната в «зубчатом доме» в Дисенгофене, стенопись которой издана Дуррером и Вегели. Картины, иллюстрирующие «Забавную повесть о фиалке» Нейдгарта, напоминают фрески на сюжеты из «Ивейна» в Шмалькальдене в Гессенском дворце.

Зато Верхний и Нижний Рейн не уступали друг другу по части церковной живописи на стекле. Изменение в языке форм происходит в ней медленнее, чем во фресковой или в станковой живописи, и до конца XIV столетия она остается верной изогнутым готическим фигурам. В течение всей этой эпохи серебряно-желтый цвет мало употребляется в Германии; в XIV столетии больше применяется штриховка как параллельными, так и сетчатыми линиями, причем оттеняемые части не изменяют своей первоначальной окраски. На Верхнем Рейне витражами славится Эльзас (они превосходно изданы Робертом Бруком). В Страсбургском соборе можно проследить полную эволюцию их стиля. Первым в полном смысле готическим окном считается здесь ближайшее к хору окно в северном крыле трансепта. Оно изготовлено, вероятно, около 1260 г. Его изображения представляют внизу св. Иоанна Крестителя, вверху — сидящую на престоле Царицу Небесную с Младенцем. Пурпурная мантия на синей подкладке образует с желтым нежным одеянием Богоматери великолепное сочетание тонов. В направлении с востока на запад окна северной стены продольного корпуса в первой половине XIV столетия постепенно украшались фигурами епископов и королей, позы которых становились все более и более жеманными, а окна южной стены — фигурами святых жен в том же стиле. Середине XIV столетия принадлежат шесть окон капеллы св. Екатерины, изготовленные мастером Иоганном из Кирхгейма. Характерные седобородые фигуры апостолов полны суровой важности, но их драпировки уже

показывают мягкий, плавный стиль того времени. Эти типичные изображения проникнуты величавым достоинством. Манерный стиль второй половины XIV столетия проявляется в изображении борьбы добродетелей с пороками на западном окне северной стены продольного корпуса. Окна башни были украшены библейскими и символическими композициями, помещенными в медальонах только около 1400 г.; в них можно заметить достигнутый к тому времени успех более натуральной передачи нагого тела.

Большой известностью пользуется также ряд окон в церкви св. Флоренция в Нидер Гаслахе, в Эльзасе. Девять узких окон хора, из которых среднее было исполнено около 1260 г., а остальные — в следующие ближайшие десятилетия, украшены фигурами святых и стоящих у их ног коленапреклоненных жертвователей. Столетием позже изготовлены высокие окна боковых нефов с изображениями из Священной истории и житий святых. Искусно расположенные и живые по колориту, эти изображения, также и в рисунке, обнаруживают успехи своего времени. Это последнее усовершенствование, впрочем, нельзя считать прогрессом стиля живописи на стекле, которому свойствен плоский ковровый рисунок. Витражи Фрейбургского собора, бытовые побочные изображения которых интересны с точки зрения содержания, исполнены также в свободном стиле XIV столетия. На Среднем Рейне церкви св. Елизаветы, в Марбурге и св. Екатерины в Опенгейме обладают большим количеством витражей (правда, они лишь отчасти заполнены фигурными изображениями), принадлежащих более раннему времени.

На Нижнем Рейне витражи Альтенбергского собора наглядно знакомят нас с развитием цистерцианского стиля конца XIII — XIV столетий. Это развитие заканчивается большим восьмичастным западным окном, фигуры которого, написанные в серых тонах и местами оживленные серебристо-желтым цветом, резко выделяются на ярком фоне. В Мюнхен-Гладбахе старая церковь бенедиктинского аббатства обладает великолепным окном последней трети XIII столетия. Его ветхозаветные и параллельные с ними новозаветные изображения заканчиваются помещенной в «розе» картиной Страшного Суда на огненно-красном фоне. Ксантенский собор имеет витражи второй половины XIII и конца XIV столетия; особенно славится позднее окно северной стены с прозрачными, составленными из кусков белого стекла фигурами святых на плотных красочных фонах.

В Кёльнском соборе 15 верхних окон хора принадлежат к самым великолепным и наиболее чистым по стилю произведениям первой

четверти XIV столетия. На семи боковых окнах, с каждой стороны, ниже ковровых узоров представлен двойной ряд иудейских царей, стоящих под балдахинами в традиционной стильной позе, с заметно свешивающимися вперед ступнями ног. Среднее окно, изображающее Поклонение волхвов, по стильности поз и роскоши колорита уступает лишь такому же изображению на среднем окне находящейся внизу капеллы «трех царей». Для украшения церковных и светских зданий этой эпохи служили в Германии, как во Франции и Фландрии, дорогие *ткани* и вышивки. К великолепным образцам этого искусства принадлежат, например, три вышивки по полотну в браунфельском замке, из которых первая, изображающая внутри четырехлепестковых обрамлений библейские события и сцены из жития святых, относится еще к XIII столетию, а также — покров аналая в Ксантенском соборе XIV столетия, с его священными изображениями в обвитых цветами круглых и четырехлепестковых рамках.

История рейнской *станковой живописи* приковывает наше внимание к Кёльну. Кёльн, Нюрнберг и Прага — три немецких города, славящиеся тем, что в XIV столетии они уже обладали собственными школами живописи. Не подлежит никакому сомнению, что из этих школ наибольшее значение имеет кёльнская, с которой нас ознакомили исследования Шейблера, Альденгофена и Фирмених-Рихарца. Менее ясно, указала ли Кёльну пути Прага, где развитие станковой живописи началось несколько раньше и происходило, очевидно, под итальянским влиянием, или направление кёльнской школы определено воздействием итальянского искусства, которое могло проникать также через Авиньон и Бургундию; или, наконец, в высшей степени одухотворенная, нежная и притом постепенно все более и более выигрывавшая в натуралистической силе и живописном умении живопись на золотом фоне кёльнской школы XIV столетия развилась в Кёльне самостоятельно, под влиянием духа времени, протягивавшего тонкие нити из страны в страну, и немецкой глубины чувства, пронизывавшей все ее творения. Пока не распутаны все нити этого стилистического развития, мы не можем утверждать, что на кёльнскую школу непосредственно влияли иностранные школы. Не забудем, что в предшествовавшую эпоху станковая живопись процветала в соседней Вестфалии.

Еще в ремесленном стиле первой половины XIV столетия исполнен небольшой алтарный складень Кёльнского музея с изображением Распятия. Фигуры длинны и безжизненны, движения просты и угловаты, написаны в свойственном готической живописи каллиграфическом стиле, при всем том внутри контуров уже видны намеки на моделировку

коричневыми тенями и белыми бликами. Более зрелым в художественном отношении представляется диптих Берлинского музея, относящийся ко второй половине XIV столетия. На одной половине этого диптиха изображена Богоматерь с Младенцем, на другой — Распятие. Но все мастерство кёльнской школы конца XIV столетия проявляется в запрестольном образе главного алтаря Кёльнского собора, находившемся прежде в церкви св. Клары. Это украшение алтаря св. Клары состоит из резных скульптур и живописных створок. Когда закрыта только внутренняя пара створок, взорам молящихся представляются два параллельных ряда изображений, в каждом ряде по 12 картин на золотом фоне внутри обрамлений в виде стрельчатых арок. Двенадцать нижних картин изображают эпизоды юности Спасителя, 12 верхних — Страсти Господни, но только 6 средних картин нижнего ряда представляют события, относящиеся к детству Спасителя (рис. 274) и имеют характерные черты нового стиля. Евангельские события воспроизведены здесь с такой непосредственностью, как будто бы художник видел их своими глазами, но в отношении перспективы они грешат так же, как и более ранние изображения. Головы с овальными, полными лицами, высокими лбами, маленькими ртами, тонкими носами и красивыми мечтательными глазами под высокими дугами бровей, не имеют в себе ничего готического, но в своем роде еще столь же типичны, как и раньше. Резкий контурный рисунок уступил место более мягкой, широкой живописи кистью и моделировке посредством теней и бликов, с незаметными переходами от света к тени; светлые гармоничные тона одежд эффектно выделяются на золотом фоне. Стиль этих картин, несмотря на всю их близость к французским и итальянским произведениям того же времени, надо признать немецким, кёльнским идеальным стилем.

Из числа кёльнских живописцев, известных нам по документам, один выделяется настолько, что ему можно приписать отмеченные нами успехи в живописи; это неоднократно с почтением упоминаемый между 1258—1372 гг. *Вильгельм из Герле*, иллюстрировавший в 1370 г. новую «Присяжную книгу» (*Eidbuch*), вероятно, тот самый, которого в 1380 г. одна из хроник называла лучшим живописцем немецких стран. То что мастера Вильгельма из Герле не было в живых в 1378 г., могло оставаться неизвестным автору той хроники. Если принять, что икона алтаря церкви св. Клары исполнена до 1377 г., то не будет никаких препятствий к тому, чтобы это лучшее произведение



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



Рис. 275.
Вильгельм.
Мадонна
с цветком боба.
Картина
в Кёльнском
соборе.
С фотогра-
фии Эксей-
фельда

немецкой живописи приписать «лучшему немецкому живописцу» того времени. На самом деле, мнение, что мастер Вильгельм — создатель данной иконы и наиболее близких к ней по стилю картин кёльнской школы настолько укоренилось, что оно лишь на короткое время было поколеблено указанием Фримениха-Рихарца на Германа Винриха из Везеля, женившегося на вдове мастера Вильгельма и сделавшегося его преемником по мастерской. Картины, похожие на икону алтаря св. Клары: в Кёльнском музее — две большие, написанные на полотне картины, изображающие Распятие Христово с многочисленными святыми, и триптих, на средней доске которого написана миловидная «Мадонна с цветком боба» (рис. 275); в музее Нюрнберга — створки складня со св. Екатериной и Елизаветой и «Мадонна с цветком гороха»; в мюнхенской Старой пинакотеке — св. Вероника, держащая нерукотворный образ Иисуса Христа. Из всех этих картин «Мадонна с цветком боба» — наиболее зре-

лая по технике, привлекательная по экспрессии, и наиболее типичная. Она тотчас же приходит на память, как только называют мастера Вильгельма и говорят о его женских образах, полных тихого смирения. Невероятно, чтобы именно это зрелое произведение было исполнено раньше самого конца XIV столетия: ведь Герман Винрих был ученик мастера Вильгельма. Таким образом, отдавая себе отчет в условности, связывающей этот ряд произведений с именем «лучшего живописца немецких стран», мы можем продолжать по отношению к упомянутым кёльнским картинам говорить о мастере Вильгельме и его школе. Во всяком случае, Германия имеет все основания гордиться кёльнской живописной школой, легко и естественно проводящей нас из XIV в. в XV столетие.

Миниатюрная живопись также играет заметную роль в готическом искусстве рейнских стран. Несомненно, что французская и бургунд-

ско-нидерландская живопись манускриптов опередили немецкую миниатюрную живопись в пространственном углублении плоскости изображения, пластической моделировке нагого тела, в правильности рисунка и натуральности окраски всех предметов; но непосредственного влияния французского миниатюрного искусства на немецкое вообще нельзя доказать. Даже между слегка иллюминированными рисунками пером и миниатюрами, исполненными красками на золотом, позже на ковровом, фоне (оба рода техники применялись одновременно) нельзя в этом отношении установить резкого различия. В течение всего XIV столетия живопись и этого рода в своих существенных чертах сохраняет символический характер. «Изображается ровно столько,— говорил Руд. Кауч,— сколько необходимо для объяснения сюжета, притом изображается так, что зритель вспоминает ход события во всех его подробностях и при помощи фантазии восполняет пробелы в изображенном».

До начала XV столетия немецкая миниатюра еще не перешла к пейзажной передаче пространства, тем не менее Кауч указывал на некоторые различия между стилями первой и второй половины XIV столетия: уже после 1350 г. Полоса земли оживляется пестрыми цветами, а в 80-х гг. XIV в. заметны попытки углубить пространство; здания и их интерьер изображаются по-прежнему условно, но они постепенно становятся крупнее и перспективнее; человеческие фигуры теряют готический изгиб тела, лица делаются округлыми, полными, а их черты более индивидуальными; мускулатура тщательно моделируется, движения становятся свободнее и разнообразнее, а мягкие, плавные драпировки мало-помалу уступают место ломаным складкам, характерным для XV столетия. 1400 г. можно считать переломным моментом этого направления.

Наряду со средневековыми поэмами и сборниками песен в Германии в основном иллюстрировались миниатюрами библии («Библии бедных» и «Зеркала спасения»), хроники, описания путешествий и судебные кодексы.

Из верхнерейнских рукописей наиболее замечательны два знаменитых сборника песен: вейнгартенская рукопись, в частной королевской библиотеке в Штутгарте, и рукопись Манессе, в Гейдельбергской университетской библиотеке (рис. 276). Обе они изготовлены, по всей вероятности, недалеко от Констанца. Первая написана и украшена рисунками около 1280 г., вторая — около 1330 г. Миниатюры той и другой рукописи, изображающие в основном самого поэта в его любимых занятиях и времяпрепровождениях, нарисованы пером и затем раскрашены наложенными тонким слоем символически подобранными

Рис. 276.
Миниатюра
из рукописи
Манессе



красками. Язык форм — готический, но тогда как в вейнгартенской рукописи глазам дана по большей части миндалевидная форма, с заостренными углами, а тени обозначены лишь штрихами, в рукописи Манессе, изданной Эхельгейзером, глаза широко раскрыты и имеют овальную форму, тени же кое-где нанесены кистью. Из средневековых иллюстрированных рукописей следует прежде всего отметить хронику римского похода императора Генриха VII и его брата Балдуина, в государственном архиве Кобленца. Миниатюры этой рукописи, исполненные вскоре после 1314 г. в Трире в старом, иллюминированном каллиграфическом стиле, важны для нас потому, что изображают события, взятые прямо из жизни. Но они лучше всего показывают, как художники того времени еще мало обращали внимания на пейзаж. Хотя Яничек ошибочно полагал, что обычный «известный из орнаментики лист терновника заменяет все разнообразие растительных форм; однако чаще можно встретить здесь, например, листья винограда, дуба, клена и плюща. Составленные из пучков подобных листьев древесные короны пробуждают представление о деревьях только для глаза, привыкшего к этим условным формам». Из сохранившихся в большом количестве списков «Мировой хроники» Рудольфа Эмского следует указать на рукопись, принадлежащую княжеской библиотеке в Донауэтингене (в Бадене), изготовленную в 1356 г. Иоанном Шпейерским для пфальцграфа Рупрехта. Из почти столь же многочисленных списков Вильгельма фон Оранзе можно упомянуть манускрипт кассельской библиотеки, исполненный по заказу ландграфа Генриха Гессенского в 1334 г. Здесь золотые фоны отчасти снова уступают свое место ковровым фонам, а обведенные пером контуры закрашены густо наложенными красками, сначала при небольшой, но постепенно увеличивающейся моделировке.

На Нижнем Рейне и в отношении миниатюр первое место принадлежит Кёльну. Стилистическое развитие Кёльнской миниатюрной живописи мы можем лучше всего проследить, руководствуясь исследованиями Фирмениха-Рихарца. Служебник боннской библиотеки, написанный в 1299 г. францисканским монахом Иоганном фон Фалькенбургом, по изображению житий святых, помещенным внутри инициалов, и по юмористическим фигурам, обрамленным роскошными арабесками, примыкает к французскому искусству XIII столетия. Но в XIV столетии кёльнская миниатюра становится более самостоятельной. В Служебнике кёльнской соборной библиотеки 1357 г. особенно любопытен лист, на котором изображен на голубом ковровом фоне и еще в старом контурном стиле Христос, распятый на кресте, с предстоящими Богородицей и женственно-нежным апостолом Иоанном.

Только в Евангелии архиепископа Куно фон Фалькенштейна (в ризнице Трирского собора), изготовление которого началось в 1380 г., начинают замечаться успехи в моделировке и передаче экспрессии, шедшие параллельно с другими успехами школы мастера Вильгельма. Особенно поразителен портрет архиепископа Куно, отмеченный точным сходством и не имеющий равного себе во всей средневековой живописи. Напротив, в «книгах привилегий кельнского университета» 1392, 1395 и 1398 гг. (в Кельнском городском архиве) некоторые видели признаки школы мастера Вильгельма. Нам кажется невероятным, чтобы в Кельне миниатюрная живопись опередила на этом пути станковую, и мы не пытаемся на основании вышеуказанных дат относить иллюстрации упомянутых книг ко времени мастера Вильгельма.

2. Искусство Южной Германии и Австрии

Архитектура

Стиль французской ранней готики, еще проникнутой романским духом, мы встречаем на юге Германии (область Рейна мы оставляем в стороне), в архитектуре Бамбергского собора (см. рис. 222), западные башни которого скопированы, не без недоразумений, с башен Лионского собора. Первая церковь, возникшая после 1250 г., окруженная со всех четырех сторон боковыми нефами с эмпорами, — церковь св. Ульриха в Регенсбурге — производит впечатление готической только своими отдельными формами. Напротив, готическим по конструкции является стройный продольный корпус церкви св. Зебальда (Зебальдускирхе) в Нюрнберге, принадлежащий второй половине XIII столетия. Сооруженный столетием позже высокий и обширный восточный хор зальной системы, пристроенный к этому несколько приземистому типичному для базилики продольному корпусу, по своим величественным, но в деталях сухим формам (например, его служебные колонны лишены капителей) — типичная позднеготическая постройка.

В Южной Германии, как и в рейнских странах, церкви нищенствующих орденов, применяя готические законы, значительно упрощали их. Некоторые из этих церквей, как, например, церкви миноритов в Регенсбурге и Вюрцбурге, построенные во второй половине XIII столетия, несмотря на готический стиль отдельных форм — плоскокрытые колонные базилики; другие церкви, как, например, доминикан-

ская в Регенсбурге и Эслингене, получили готическую систему сводов, но без опорных арок.

Первым большим в полном смысле готическим собором в придунайских странах был Регенсбургский собор — здание, начатое постройкой самое позднее в 1275 г. по южнофранцузским образцам. Этими образцами были церкви Богородицы и св. Бенигны в Дижоне, столь разнящиеся между собой (см. рис. 355). Постройка началась с хора; сооружение продольного корпуса продолжалось в течение XIV столетия; западная часть церкви с ее трехсторонним притвором принадлежит XVI столетию. Две красивые ажурные башни закончены только во второй половине XIX столетия. Интерьер этой трехнефной базилики, трансепт которой не выступает наружу, просторен и благородно прост, но отдельные его формы не отличаются ни свежестью, ни изяществом. Последняя базилика Нюрнберга — церковь св. Лаврентия (Лоренцкирхе), продольный корпус которой, начатый постройкой во второй половине XIII столетия, принадлежит в главнейших своих частях XIV столетию, тогда как хор отстроен только в XV в.

С середины XIV столетия во всей Австрии, Швабии и Баварии преобладает зальная система. В Богемии уже в конце XIII — начале XIV столетия строились зальные церкви; таковы, например, церковь св. Варфоломея в Колине и церковь св. Эгидия в Праге. В Австрии первым сооружением этого рода был роскошный хор церкви в Хейлигенкрёйце (строившийся с 1295 г.), за ним последовала заложенная в 1330 г. августинская церковь в Вене с сильно вытянутым в длину храмом, восьмиугольными столбами, которые обставлены круглыми служебными колоннами. Уже в 1340 г. был закончен хор знаменитого собора св. Стефана, окруженный простым обходом. Не имеющий трансепта продольный корпус уставлен богато расчлененными столбами и покрыт сетчатыми сводами; он имеет боковые нефы почти одинаковой ширины, но лишь приблизительно одинаковой высоты со средним нефом. Это отступление от строго зальной системы наполняет его таинственным полумраком и при великолепии отдельных форм делает его одним из эффектнейших церковных помещений. Стройная башня пирамидальной формы (одна из высочайших колоколен в мире), оконченная только в 1433 г., занимает место южного крыла трансепта; то обстоятельство, что северная башня никогда не была достроена, менее вредит общему впечатлению от вида собора, чем отсутствие второй фасадной башни в Страсбуре и Антверпене. К северо-западу от Вены, в Цветле, была построена в 1343 г. цистерцианская церковь, хор зальной системы которой впервые представляет ту особенность,

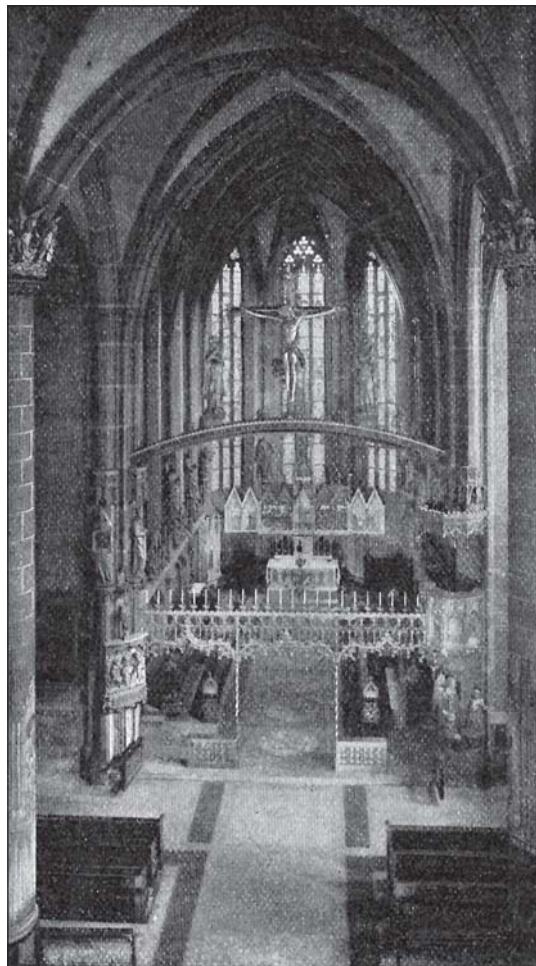


Рис. 277.
Интерьер
церкви
Богоматери
в Нюрнберге.
С фотографии
Шмидта

что снаружи он имеет большее число сторон, чем внутри (зато внутренние стороны, соответственно, длиннее): хоровой обход замыкается семью сторонами 16-угольника, сам же хор — пятью сторонами восьмиугольника; к высокому хоровому обходу примыкает венец более низких капелл. Здесь уже сделан шаг к объединению частей церковного помещения.

Та же система встречается в Швабии. Церковь Святого Креста в Швебиш-Гмюнде, — зальная церковь с зальным хором (1351), имеющая, подобно церкви Цветля, низкий венец капелл и неравное число сторон внешнего и внутреннего окончаний хора. Стройные круглые столбы, украшенные низкими листовными капителями, поддерживают сильно разветвленные сетчатые своды. Строителем этой церкви называют *Генриха Парлера*, родоначальника известной фамилии архитекторов. Предположение, что он был родом из Кёльна, не доказано, но имеет многие основания. Мнение, что Парлер заимствовал план своей гмюндской церкви из Цветля, нашло искусного защитника в лице Дегио, который увидел здесь первый пример «обратного действия» готического стиля, с востока на запад, и не менее искусного противника в лице Баха. Как бы то ни было, эта громадная церковь, сооружение которой окончено только в 1414 г., стала образцом для швабской местности. Ее архитектуре при более простой форме хора подражает грациозная церковь Богоматери в Эслингене, начатая постройкой в середине XIV столетия и достроенная лучшими мастерами XIV столетия. Несколько другой характер имеет первая нюрнбергская зальная церковь, воздвигнутая на квадратном основании и украшенная фронтоном, который напоминает гражданские готические здания, — церковь Богоматери (*Liebfrauenkirche*), строившаяся с 1355 г. (рис. 277), равно как и пер-

вая зальная постройка в Вюрцбурге — капелла Марии, снаружи украшенная роскошным, но уже монотонным готическим орнаментом.

Затем следует собор в Ульме. Первоначально (1377) он был проектирован как зальная церковь, и, по предположению Баха, в первый период его сооружения работами над ним руководил не кто иной, как Генрих Парлер из Гмюнда со своим сыном Михаэлем, но когда постройка перешла в руки *Ульриха фон Энзингена* (1392), величественный храм был превращен в пятинефную базилику, которая принадлежит уже XV столетию.

Вне общего развития должна быть поставлена 12-угольная круглая монастырская церковь в Эттале, в баварских Альпах. Перекрытая в начале одним большим реберным сводом («монастырским», или «котельным»), впоследствии она была подперта в середине колонной и переделана в стиле барокко. Полагают, что император Людвиг Баварский, основывая эту церковь (1330), хотел создать свободное подражание храму св. Грааля в «Титуреле» Вольфрама фон Эшенбаха.

Значительный историко-художественный интерес представляет дальнейшая эволюция церковного зодчества в Богемии, родине императора Карла IV (1347—1378), который перестроил древний собор св. Вита на высотах Градчаны (Hradčany) в Праге. Чтобы создать настоящий готический храм, Карл, еще прежде, чем сделался королем, призвал (1344) северофранцузского зодчего *Маттиаса из Арраса*. Архитектор взял за образец Нарбоннский собор и проектировал великоколепную базилику, круглый хор которой с обходом и венцом капелл был окончен только в своих нижних частях, когда умер мастер (1352). Тогда для продолжения грандиозного сооружения был призван из Гмюнда швабский зодчий *Петер Парлер*, один из сыновей Генриха. Его надпись на Пражском соборе, в которой его имя неправильно читается «Арлер», стала в науке источником «целого парлеровского вопроса», над выяснением которого участвовали Карстаньен, Нейвирт, Гурлитт, Дегио и Бах. Петер Парлер, руководивший постройкой Пражского собора до 1392 г., окончил весь хор и заложил на месте южного крыла трансепта, по образцу собора св. Стефана в Вене, громадную башню, достроенную позже. Умножая количество наружных контрфорсов, Петер подражал Кёльнскому собору. Хор с его служебными колоннами, которые частью лишены капителей, частью снабжены безлиственными капителями, представляет при всей грандиозности своих пропорций типичное произведение доктринерской, эклектической готики. Позже Петер Парлер наделил зальную церковь св. Варфоломея в Колине хором, низкие боковые нефы которого имеют плоскую

крышу. Эта церковь производит впечатление недостаточной органичности, как и церковь св. Варвары в Куттенберге, многочисленные конторфорсы которой, сплошь усаженные башенками и орнаментальными мотивами, так же, как и опорные арки, видимо, рассчитаны на художественный эффект. По мнению Нейвирта и Гэнеля, основанная в 1351 г. карлгофская церковь в Праге должна быть приписана также Петеру Парлеру, по мнению же Дегио — школе этого мастера. Неф ее имеет восьмиугольную форму; над ним возвышается огромный куполообразный готический свод, укрепленный опорами. Прототипом этой церкви послужила, быть может, вышеупомянутая монастырская церковь в Эттале, а по преданию — Ахенский собор. Мы видим, что южнонемецкая и австрийская церковная архитектура нередко умела самостоятельно применять заимствованные извне готические формы.

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

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

Пластика

В Южную Германию, как и в рейнские страны, готическая монументальная пластика проникла в связи с готическим церковным зодчеством. В зависимости от того, проникала ли она прямо или окружными путями из Франции, опиралась ли она на более древнюю немецкую традицию или же ложилась на девственную в художественном отношении почву, трудились ли над ней настоящие художники или ремесленники-каменотесы, она и здесь создавала произведения весьма различного значения и художественной ценности. Едва ли хоть одно церковное здание было совсем лишено скульптурного убранства, но даже скульптуры таких значительных архитектурных памятников, как Рёгенбургский собор или собор св. Стефана в Вене, не имеют особого художественного значения. Первое место в развитии южно-немецкой пластики принадлежит *франкской школе*. Лучшими памятниками южнонемецкой пластики этой эпохи должны считаться более поздние скульптуры Бамбергского собора, о которых так много писали и которые относятся, вероятно, еще к третьей четверти XIII столетия. Стиль этих скульптур, известный нам со времени появления исследований Дегио и Вэзе, проник кратчайшим путем из Франции; но вместе с тем, как доказали Гольдшмидт, Франк и Фёге, он развился на основе старофранкского стиля, столь полно представленного ранними скульптурами того же Бамбергского собора (см. рис. 225). Несомненно, один из мастеров бамбергской мастерской работал в Реймсе и заимствовал



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

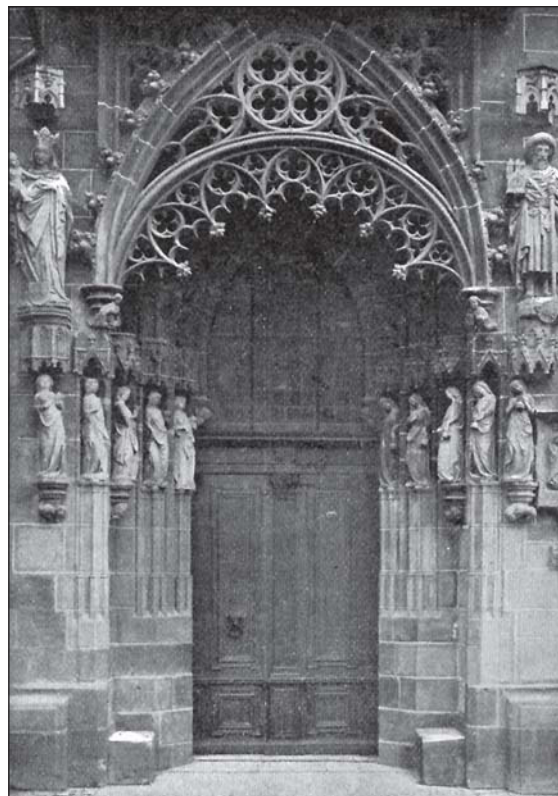
оттуда художественные находки, которые переработал и развил, и так появился на свет новый, немецкий стиль, временами уступающий своему первообразу в чистоте и красоте форм, но зато часто превосходящий его мощью и внутренней жизнью. Уже в ранее описанном Страшном Суде на Княжеских дверях Бамбергского собора Фёге указал целый ряд реймских элементов; Вэзе подчеркнул реймские черты во всех главных фигурах, вышедших позднее из-под резца главного мастера Бамбергского собора. К ним относятся, прежде всего, фигуры Церкви и Синагоги (рис. 278) на Княжеских дверях. По сравнению с реймскими образцами они являются не только самостоятельными, но и облагороженными произведениями очень живого и чуткого искусства. Вспомним 6 больших фигур на боковых стенках южного портала, подле восточного хора: Адам и Ева, Петр и Стефан, император Генрих II и его супруга Кунигунда. Нагота прародителей неизвестна пластике Реймского собора, изображение первых людей без покровов в круглой пластике является заслугой бамбергского мастера; эти нагие тела еще строги, длинны и узки, манерны и бессмысленны, но пропорции их в общем найдены правильно. Идеальными, полными достоинства фигурами являются статуи императора и императрицы; правда, они напоминают классические реймские мужские фигуры с головой Одиссея и царицу Савскую; но уже голова св. Кунигунды представляет вполне индивидуальную манеру бамбергского мастера. Эти статуи по своим особенностям также принадлежат к блестящим произведениям средневекового немецкого искусства. Внутри собора наш взор приковывает к себе всадник в короне, стоящий на левом (северном) столбе восточного хора. Обычно в нем видят изображение Конрада III. Неуклюжий, некрасивый конь, не имеющий себе прототипа в Реймсе, видимо, сделан с натуры; обращенная вперед в благородном движении голова императора напоминает головы королей, изображенных в Реймском соборе; но все изваяние в целом представляет вновь немецкое произведение искусства с ярким отпечатком индивидуальной манеры. Далее следует отметить большие статуи в круговом хождении восточного хора, и прежде всего фигуры Марии и Елизаветы, составляющие группу «Посещения». Они поразительно близки знакомым нам фигурам «Посещения» в Реймском соборе (см. рис. 249). По силе и величию они почти не имеют себе равных. Наконец, для портретного с достоинством выдержанного изображения папы, находящегося

оттуда художественные находки, которые переработал и развил, и так появился на свет новый, немецкий стиль, временами уступающий своему первообразу в чистоте и красоте форм, но зато часто превосходящий его мощью и внутренней жизнью. Уже в ранее описанном Страшном Суде на Княжеских дверях Бамбергского собора Фёге указал целый ряд реймских элементов; Вэзе подчеркнул реймские черты во всех главных фигурах, вышедших позднее из-под резца главного мастера Бамбергского собора. К ним относятся, прежде всего, фигуры Церкви и Синагоги (рис. 278) на Княжеских дверях. По сравнению с реймскими образцами они являются не только самостоятельными, но и облагороженными произведениями очень живого и чуткого искусства. Вспомним 6 больших фигур на боковых стенках южного портала, подле восточного хора: Адам и Ева, Петр и Стефан, император Генрих II и его супруга Кунигунда. Нагота прародителей неизвестна пластике Реймского собора, изображение первых людей без покровов в круглой пластике является заслугой бамбергского мастера; эти нагие тела еще строги, длинны и узки, манерны и бессмысленны, но пропорции их в общем найдены правильно. Идеальными, полными достоинства фигурами являются статуи императора и императрицы; правда, они напоминают классические реймские мужские фигуры с головой Одиссея и царицу Савскую; но уже голова св. Кунигунды представляет вполне индивидуальную манеру бамбергского мастера. Эти статуи по своим особенностям также принадлежат к блестящим произведениям средневекового немецкого искусства. Внутри собора наш взор приковывает к себе всадник в короне, стоящий на левом (северном) столбе восточного хора. Обычно в нем видят изображение Конрада III. Неуклюжий, некрасивый конь, не имеющий себе прототипа в Реймсе, видимо, сделан с натуры; обращенная вперед в благородном движении голова императора напоминает головы королей, изображенных в Реймском соборе; но все изваяние в целом представляет вновь немецкое произведение искусства с ярким отпечатком индивидуальной манеры. Далее следует отметить большие статуи в круговом хождении восточного хора, и прежде всего фигуры Марии и Елизаветы, составляющие группу «Посещения». Они поразительно близки знакомым нам фигурам «Посещения» в Реймском соборе (см. рис. 249). По силе и величию они почти не имеют себе равных. Наконец, для портретного с достоинством выдержанного изображения папы, находящегося

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

Оставаясь в пределах франков, мы можем наблюдать дальнейшее развитие пластики в сторону большего реализма на протяжении всего XIV столетия, главным образом в Нюрнберге, процветание которого начинается как раз с этого времени. Уже Боде видел в этом развитии «непрерывную подготовку к Ренессансу XV в.». До середины XIV столетия нюрнбергская пластика следовала иностранным образцам. С этого же времени начинает вырабатываться особый *нюрнбергский стиль*. Несмотря на отсутствие широты в замысле и мещанское направление, новое чувство, начинающее преобладать в этом стиле, сообщает ему силу и прелесть. В стиле первой половины XIV столетия выполнен Страшный Суд на южном боковом портале церкви св. Зебальда, композиция которого заимствована с северного портала Бамбергского собора. Около середины этого столетия возникли знаменитые Двери невест, ведущие в притвор северного нефа восточного хора (рис. 279). Кружевная ажурная резба наружной арки этого портала, подле которой стоят статуи Богоматери

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



и св. Зебальда, отличается в одно и то же время богатством и изяществом. Скульптурное убранство Дверей невест напоминает скульптуры притвора Фрейбургского собора. Статуи мудрых и неразумных дев на наружных боковых стенках портала отличаются осмысленным и ясно выраженным готическим изгибом, в то время как статуи Адама и Евы, помещенные внутри притвора, под бюстом Спасителя, принимают уже более прямую, но вместе с тем более суровую позу. Между 1350 и 1380 гг., по определению графа Пюклера-Лимпурга, основательно исследовавшего нюрнбергскую пластику с 1350 до 1400 г., возник главный портал церкви св. Лаврентия, скульптурное убранство которого, очень искусно распределенное, но несколько ремесленно выполненное, заканчивается в тимпане опять-таки изображением Страшного Суда. Интересны четыре рельефа в нижних полях обоих тимпанов с изображением детства Спасителя. Из статуй, расположенных на стенах, Адам и Ева представляют шаг назад по сравнению с подобными же статуями бамбергского мастера. Тем не менее здесь все же можно подметить новые черты стиля, ведущие свое начало, по-видимому, от скульптур среднего портала Страсбургского собора (см. рис. 272). Мастера, работавшего над порталом св. Лаврентия, превосходит другой художник, изваявший внутри церкви св. Лаврентия статуарную группу «Поклонение волхвов» со стоящей Богородицею. Дальнейшее развитие форм представляют уже 5 рельефов на возникшем после 1361 г. хорике церковно-приходского дома при церкви св. Зебальда, позже перенесенном в Германский музей, с изображением Благовещения, Рождества Христова, Поклонения волхвов, Успения и Небесного Коронования Богородицы. В этих рельефах немало отдельных новых черт. Еще свободнее по стилю более поздние изображения Успения и Коронования Марии в тимпане северного бокового портала церкви св. Зебальда.

Расцвет позднеготической нюрнбергской пластики (1380 — 1400) представляют школа глиняных скульптур и мастер, сделавший произведение «Прекрасный колодец». Из нюрнбергских *глиняных скульптур* к наиболее ранним принадлежат раскрашенные сидячие статуи Спасителя и апостолов в церкви Кальхрейта, близ Нюрнберга. Несмотря на общую строгость осанки, грубоватую технику некоторых частей тела, например рук, в них заметно стремление к своеобразию, проявляющееся, например, в локонах волос апостолов, обработанных самостоятельно от головы и падающих на лоб. Высшую, более свободную степень развития обнаруживает мастер, вы-

полнивший нюрнбергских апостолов, из которых шесть поступили в Германский музей, а четыре украшают церковь св. Якоба (Якобскирхе) в Нюрнберге, тогда как две статуи волхвов, поклоняющихся Христу, в Берлинском музее, видимо, более ранние произведения этого скульптора. Выше по мастерству — создатель готического фонтана «Прекрасный колодец», поставленного в конце XIV столетия на площади, в углу. Острроверхая колонна, возвышающаяся над восьмиугольным бассейном, имеет форму стройной готической церковной пирамидальной башни и украшена изящной ажурной резьбой. Находившиеся здесь прежде статуи героев и святых заменены позже копиями. По фрагментам оригиналов, в Германском и Берлинском музеях, можно распознать манеру двух различных скульпторов. Восемь фигур пророков верхнего ряда, в половину натуральной величины, от которых три головы находятся в Берлинском музее, три торса — в Германском музее Нюрнберга, изобличают руку еще несмелого, но уже стремящегося к возможно полной жизненности художника. Из 16 статуй героев нижнего ряда, обломки которых находятся в Германском музее, лучшие, как, например, фигура курфюрста Трирского, соединяют величие осанки с такой выразительностью оживленных лиц, что мы причисляем их к шедеврам немецкого искусства. Наконец, близка по стилю создателя «Прекрасного колодца» великолепная конная статуя св. Георгия в Берлинском музее, дающая нам понятие о состоянии нюрнбергского искусства около 1400 г.

В противоположность франкской школе скульпторов *швабская школа* XIV в. следовала направлению, исполненному большей глубины чувств, но вместе с тем и более слабому. Это показывают, например, начатое в середине XIV столетия богатое скульптурное убранство главного фасада Ульмского собора, а также статуи и рельефы портала Аугсбургского собора, на стилистические различия которых между собой указал Вальтер Йозеф, и более поздние и поэтому более реалистические скульптуры на порталах церкви Святого Креста в Гмюнде, которые Боде называл «истинной пластической иллюстрацией к христианскому учению о спасении».

Мы могли бы ожидать, что *Богемия*, искусство которой так быстро расцвело в царствование Карла IV, не осталась позади также и в области скульптуры. Однако удивительно, что интересная, к сожалению изуродованная, статуя св. Венцеслава в Пражском соборе по надписи своей оказывается произведением строителя собора Петера Парлера из Гмюнда; удивительно также и то, что не может быть определен стиль великолепной бронзовой статуи св. Георгия, поражающего дракона,



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

которая находится во дворе градчанского замка в Праге (рис. 280). Это единственное в своем роде произведение золотых дел мастерства, исполненное в половину натуральной величины, отличается реалистичностью, выразительностью и энергией и по вычеканенной надписи должно быть отнесено к числу произведений братьев Мартина и Георга фон Клуссенбахов (или Клуссенбергов), ко времени ранее 1373 г. По сравнению с итальянскими конными статуями XV столетия эта статуя по технике представляется еще несколько сухой и несмелой, но превосходит большинство подобных скульптур XIV столетия непосредственностью наблюдения природы как в формах, так и в мотивах движений лошади, всадника и дракона.

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

Живопись

Направление, в котором развивается живопись (1250 — 1400), повсюду одно и то же; однако в разных странах эти параллельные пути развития открывают нам зачастую различные горизонты. В области, охватывающей Вюртемберг, Баварию и Австрию, живопись, хотя и не развивалась так последовательно и самостоятельно, как на Рейне, например в кёльнской школе, тем не менее не отставала от современной ей живописи других стран. Но действительно новое направление появилось здесь только около середины XIV столетия. От первого столетия рассматриваемого периода (1250—1350) памятников *стенной живописи* сохранилось немного.

Ремесленным исполнением отличаются библейские изображения конца XIII столетия в небольшой лесной часовне в Кентгейме, в швабском Шварцвальде; их узкие, слегка изогнутые фигуры еще вполне удерживают готическое предание. Более утонченными представляются 12 фресок, поступивших из галереи клуатра Ребдорфского монастыря (близ Эйхштадта) в Мюнхенский Национальный музей. История Даниила и трех вавилонских отроков изображена здесь на голубом фоне в красном или коричневом без теней контурном рисунке, с готически-манерными движениями, но с живыми жестами. К тому же времени относится юношески стройная фигура св. Христофора, выполненная на одном из столбов аббатской церкви в Маульбронне; к первой половине XIV столетия принадлежат, по мнению Тоде, остатки стеновых росписей в замке в Лорхгейме: Благовещение, Поклонение волхвов и т. д. К первой половине XIV столетия относятся древнейшие фрески в галерее клуатра Бриксенского собора; в других церквях Тироля сохранились стеновые росписи, характеризующие переходное время от XIII к XIV столетию; первой половине XIV столетия принадлежат также древнейшие стеновые росписи Богемии: изданные Воцелем сцены из легенды о св. Георгии в одной из комнат замка в Нейгаузе. Фигуры обозначены только контурами на сером фоне, прозрачные краски наложены без теней, причём мужчины и лошади имеют более или менее правильные пропорции, а женские фигуры отличаются преувеличенным готическим изгибом, лица выразительны, но жесты не свободны. Этот стиль, повидимому, близок современной миниатюрной живописи.

Стенные ковры повсюду соперничают со стеной живописью. В Германском музее в Нюрнберге и Мюнхенском Национальном музее можно составить себе понятие о развитии этой отрасли искусства начиная с XIV столетия. На знаменитых вышитых цветной шерстью

по полотну стенных коврах Регенбургской ратуши изображены сцены из жизни миннезингеров, из древней истории, равно как из мира аллегорических представлений (штурм крепости добродетелей пороками). В ризнице Зальцбургского собора хранится великолепный вышитый покров для алтаря с новозаветными изображениями. Церковь св. Лаврентия в Нюрнберге обладает изготовленными около 1375 г. коврами, украшенными фигурами апостолов.

Около середины XIV столетия в Праге, куда на зов императора Карла IV стекались художники и ученые со всей Европы, и в Нюрнберге, где городское сословие начало постепенно сознавать свои высокие задачи, стала зарождаться в живописи новая жизнь; далее на юг, в Тироле, новое движение непосредственно примыкало к старой живописи. В Праге смешивались французские, итальянские и рейнские элементы; в Нюрнберге наряду с пражским влиянием сказывается также кельнское. Тироль в церковной живописи все более подпадал под итальянское влияние, тогда как его светское искусство двигало далее северногоготическую традицию. Ранее других немецких школ на новый путь вступила *пражская школа*, историю которой исследовали Грюбер, Вольтман, Нейвирт, Юлиус фон Шлоссер и Макс Дворжак. Уже в 1348 г. здесь было основано братство живописцев (живописный цех), статуты которого, изданные Пангерлем, были написаны на немецком языке. Одновременно работали здесь иностранные мастера. Из итальянцев выделяется *Томмазо да Модена* (Фома из Мутины); впрочем, подлежит большому сомнению, жил ли он сам в Праге. Из западнонемецких мастеров упоминается в 1359 — 1360 гг. *Николай Вурмзер* из Страсбура. Из документов мы узнаем о работавшем несколько позже (1367) пражском художнике *Теодорике* (Дитрихе). Что в Праге работали итальянские художники, доказывает оконченная в 1371 г. большая мозаичная картина под южным порталом трансепта Пражского собора. Из произведений Томмазо да Модена подписаны им только две картины на дереве карлштейнского замка; одна из них — простой створчатый алтарь с изображением Мадонны между св. Венцеславом и Палмацием — поступила в Венскую Императорскую галерею, а две доски другого склада остались в Карлштейне. Исходя из стилия этих картин, Кроу и Кавальказелле приписывали тому же мастеру возникшую около 1357 г. стенную роспись Екватерининской капеллы Карлштейна, главные сохранившиеся части которой — Распятие (перед алтарем) и Мадонна между Карлом IV и его третьей супругой (в нише под алтарем). Нейвирт приписал Томмазо да Модена законченный в 1456 г. обширный цикл картин на сюжеты из Апокалипсиса, украшавших все четыре стены ка-

пеллы св. Марии (часть этой росписи сохранилась). Невозможность этого предположения доказана Юлиусом фон Шлоссером, а Дворжак показал, что вообще никакие итальянские мастера не принимали участие в изготовлении карлштейнских стенных росписей, смешанный североитальянский стиль которых объясняется тем, что северные художники исполнили их по итальянским миниатюрам или другим образцам. То же самое можно сказать и о написанных между 1352 и 1370 гг. библейских стенных и потолочных картинах в галерее клуатра монастыря Эмаус, довольно близко напоминающих рисунки «Библий бедных». Равным образом, никто не признает итальянского происхождения, например, станковой картины, изображающей Распятие с Марией и Иоанном в том же монастыре. Что Николай Вурмзер из Страсбура мог работать в капелле св. Марии карлштейнского замка, не противоречит этому воззрению; но мнения Нейвирта, Шлоссера и Дворжака расходятся относительно картин, которые могли бы быть приписаны ему здесь или в соседнем Треппенгаузе.

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

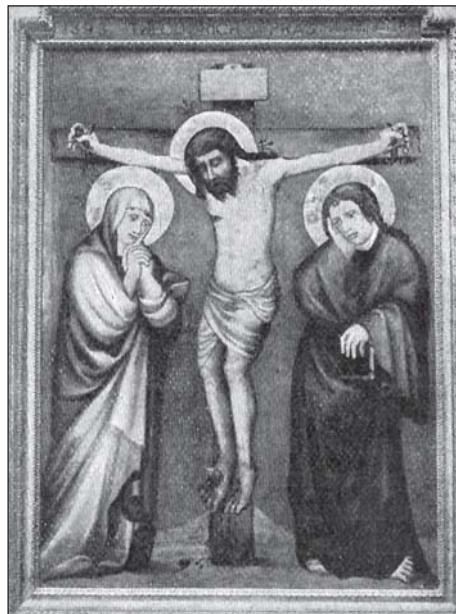


Рис. 281.
Теодорик.
Распятие
Христово.
Картина
на дереве
из капеллы
Святого
Креста
в Карлштейне

крайне важны в историческо-художественном отношении. Фигуры на них, сильные и широкоплечие, чуть скованные, имеют спокойные, но резко выраженные черты лиц с большими глазами, широким носом, опущенными углами губ, полными щеками, морщинистым лбом. В общем они правдиво передают душевное движение и внешние черты людей и занимают своеобразное промежуточное положение между старым идеализмом и новым реализмом. Несмотря на золотые фоны в них уже не видно пристрастия к темным контурам, но заметна моделировка серыми тенями, кистью. К лучшим произведениям пражской школы принадлежат также очень крепкие фигуры в натуральную величину в картинах из жизни Карла IV, написанных вперемежку с апокалиптическими сюжетами на стенах капеллы св. Марии. Именно эти картины Дворжак приписывал кисти Николая Вурмзера. Из станковых картин этой школы следует назвать еще только две: Мадонну с преклоненными перед ней жертвователями, Карлом IV и его сыном Венцеславом, в Рудольфинуме, в Праге, и пожертвованный в 1385 г. одним пражским бюргером в церковь Мюльгаузена-на-Некаре алтарь с изображениями Распятия, Благовещения и Вознесения Богородицы. Таким образом, влияние пражской школы простиралось до Некара.

Художественное развитие, происходившее в XIV в. в Нюрнберге, исследовано Тоде. Фрески ратуши, появившиеся, может быть, еще до 1350 г., не сохранились. Их содержанием служили примеры еще древнеязыческой справедливости, «кои должныствовали побуждать к справедливости ратманов и судей, равно как нотариусов и писцов». Картины на дереве XIV столетия, сохранившиеся в Нюрнберге, отличаются ремесленным исполнением. Выше других стоит «Се человек» с коленопреклоненным аббатом Гирцлахом в монастырской церкви в Гейльсбронне: написанная на золотом узорном фоне, худая, изможденная фигура с правильными чертами и кротким, страдальческим выражением лица несколько склонена вперед. Контуры еще довольно толсты, нагое тело моделировано слабо, но все изображение уже полно внутренней одухотворенности. Настоящий прогресс живописи начался в Нюрнберге только около 1400 г.

Но зато Нюрнберг в противоположность Богемии и Австрии сравнительно богат *витражами*. Наиболее знаменит ряд окон церкви св. Зебальда. Окно Фюреров¹, исполненное в 1325 г. с изображениями из житий святых, отличается еще архаическими формами и отсутствием

¹ Названо так по имени пожертвовавшей его нюрнбергской патрицианской фамилии.

связи в частностях; окно Тухеров (1364—1365 г.), с очень яркими и разнообразными красками представляет Страсти Господни; на окне фамилии Шюрштабе (1379) изображены события начиная от Снятия со Креста до Сошествия Святого Духа на апостолов. Противоречащие друг другу формы и краски в общем дают яркое целое.

Из произведений *тирольской* стенной живописи привлекают к себе внимание фрески светского содержания, украшающие различные помещения замка Рункельштейн близ Боцена и показывающие нам немецкий стиль в его наиболее чистом виде. Фрески восточного и северного зданий представляют иллюстрации к немецкой средневековой поэзии — например, к поэме Нитгарта «Фиалка», к роману Вирита фон Графенберга «Вигалоис»² и «Тристану и Изольде». Правда, палаты Тристана и Вигалоиса с их однотонными, написанными зеленой краской, но пластически моделированными при помощи белых бликов фигурами, согласно Яничеку, были переписаны позже. Картины же, сохранившиеся в их первоначальном виде, например сцены из поэмы Нитгарта, представляют живые и ясные контурные рисунки, раскрашенные без теней. Картины западного здания представляют сюжеты, взятые из действительной жизни, выполненные подобным же контурным рисунком: охота и рыбная ловля, игра в мяч, хороводная пляска, в так называемой «купальной комнате» — одетые и обнаженные мужчины и женщины. Несмотря на плоскую живопись, все эти сцены производят впечатление смело нарисованных с натуры.

В этот период *миниатюрная живопись* процветает в Богемии. Рукописи, которые Карл IV привез с собой из Франции, возбуждали интерес и содействовали дальнейшим успехам в этом виде искусства. Библия Велислава конца XIII столетия, во дворце Лобковиц в Праге, иллюстрирована еще в старом южнонемецком каллиграфическом стиле, лишь изредка применяющем раскраску; но, например, вода уже обозначена здесь зелеными волнистыми линиями. Также и «Книга Страстей и мученичеств», 1312 г., хранящаяся в Пражской университетской библиотеке, хотя и не обнаруживает большого прогресса живописной техники, однако уже пользуется бликами и тщательно наложенными теньными штрихами. Миниатюры рукописей, изготовленных для Карла IV и его канцлера Иоганна фон Неймарта, написанные на золотом узорном фоне, выполнены уже кистью, причем фигуры раскрашены

² Вигалоис — один из рыцарей Круглого стола.

целиком, как в обычной живописи. Дворжак указал на непосредственное отношение этих рукописей к авиньонской школе. Как пример можно привести дорожный молитвенник Иоганна фон Неймарта (1353—1365), в Богемском музее в Праге, где также старый орнаментальный мотив листьев терновника уже заменен различными заимствованными из природы растительными формами. Более манерны исследованные фон Шлоссером рукописи, иллюстрированные для сына Карла, Венцеслава, например немецкая Библия XIV столетия в Венской придворной библиотеке. Упадок искусства сказывается здесь, между прочим, в непристойной манере изображения некоторых библейских событий (Лот с дочерьми и пр.), с которыми чередуются любовные похождения самого Венцеслава. Наряду с этим здесь усиливаются элементы жанра и «мертвой натуры», пейзаж же встречается лишь в виде исключения, например при изображении земного рая. Заполнение пространства фигурами остается таким же условным, как и прежде.

При австрийском дворе в Вене миниатюрная живопись шла теми же путями. Насколько она была далека еще около 1300 г. от настоящей живописной техники, показывает «Библия бедных» в монастыре св. Флориана, миниатюры которой представляют нераскрашенные рисунки пером. Наоборот, прелестные миниатюры Евангелия Венской придворной библиотеки, написанного в 1368 г. Иоанном из Троппау для эрцгерцога Альбрехта II, имеют сплошную нежную раскраску. Еще живее и натуральнее миниатюры рукописи немецкого перевода одной из литургических книг в Венской придворной библиотеке, исполненной по заказу того же эрцгерцога Альбрехта, быть может, его придворным живописцем, знакомым нам по архивным данным, Гансом Саксом. Эта рукопись была начата в 1384 г., а закончена в начале XV столетия.

В королевствах *Бавария* и *Вюртемберг* миниатюрная живопись не отличалась самостоятельным развитием. Сборник песен из Бенедиктбейерна, в Мюнхенской Национальной библиотеке, иллюстрирован еще старым приемом — контурными рисунками по цветному фону; их чрезмерно длинные и тонкие фигуры только в телодвижениях и положении головы обнаруживают влияние нового стиля, как указал Вольтман. Наряду с этим одна мюнхенская «Библия бедных», написанная, по мнению Яничека, около 1360 г., «поражает в своих иллюстрациях откровенным натурализмом характеристики, грубость которой нередко переходит в карикатуру».

Древнейшие *гравюры на дереве* находятся в Германском музее в Нюрнберге. Их издал Эссенвейн и отнес к XIV столетию. После исследований В. Л. Шрейбера к этому раннему времени можно отнести

еще только один лист с изображением Успения Богородицы. Из древнейших гравюр мюнхенских собраний, изданных В. Шмидтом, работами конца XIV столетия могут считаться только «Христос на кресте» и двойной лист с изображениями Благовещения и Рождества Христа. Все эти в художественном отношении грубые гравюры возникли из потребности продавать паломникам снимки с чудотворных икон наиболее чтимых монастырей. Технику их монастырское духовенство переняло с набивных, тканых или бумажных стенных завес. Когда изготовление подобных священных листов стало предметом промышленности, оно перекочевало из монастыря в город. Мнение, что развитие этой отрасли прикладного искусства началось в Южной Германии, считалось неоспоримым историко-художественным положением. Но и после стремлений талантливого французского исследователя Бушо приписать французское либо бургундское происхождение всем сколько-нибудь ценным ранним гравюрам на дереве и тем самым всему ксилографическому искусству Додгсон, английский ученый, высказался за большее вероятие южнонемецкого происхождения ксилографии. В особенности город Ульм, где уже в одном документе 1308 г. упоминается «резчик форм» Ульрих, очень рано вел торговлю гравюрами на дереве. Но как бы ни был разрешен этот спорный вопрос, нельзя смотреть без умиления на первый детский лепет искусства, которое позже именно в Германии в течение последующего столетия научилось говорить языком сердца и стало популярнейшим народным искусством.

3. Искусство Северной Германии

Архитектура

В Северной Германии надо различать Средне-Немецкую область, где здания сооружаются из тесаного камня, и область Северно-Немецкой низменности, где преобладают кирпичные постройки. Какую роль в появлении в Германии готического стиля сыграли соборы старой Саксонии, было указано нами выше. Над постройкой Магдебургского собора, еще до конца первого периода его сооружения (до 1234 г.), трудился последовательно целый ряд архитекторов, из которых даже последний, давший продольному корпусу широко раздвинутые аркады без промежуточных опор, еще не вполне уяснил для себя готическую систему. Только в XIV в. завершили продольный корпус в стиле

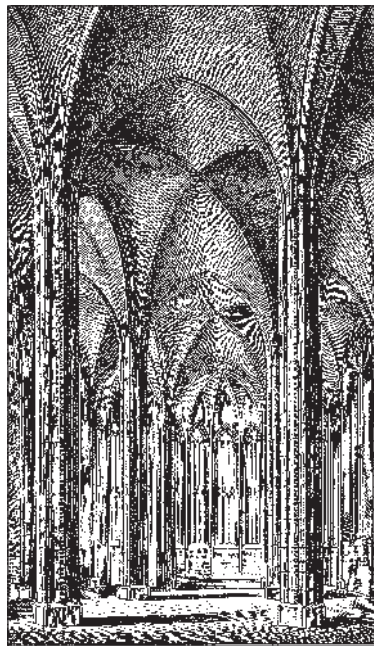


Рис. 282.
Интерьер
церкви
Богоматери
на лугу
в Зёсте.
По Доме

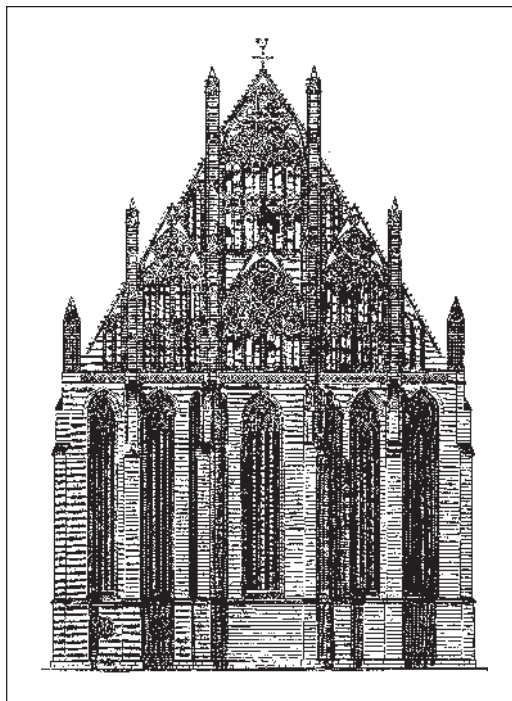
высокой, отчасти поздней готики. В Гальберштадтском соборе, западная сторона которого в своей средней части принадлежит к постройкам переходного времени, западные части боковых нефов, сооруженные в благородном, чисто готическом стиле, относятся уже ко второй половине XIII столетия, остальные же части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

Тем не менее родиной зальных церквей в Германии является *Вестфалия*. Лишь здесь зальная форма господствовала в церковном зодчестве уже в XIII столетии. Однако нет надобности видеть в этом, вместе с Дегио, результат прямого или косвенного влияния западнофранцузской зальной архитектуры. У вестфальцев также могло самостоятельно появиться стремление к объединению внутреннего пространства храма при помощи нефов равной высоты. Из памятников XIII столетия надо выделить соборы в Падерборне и Миндене. Минденский собор в этом отношении представляет и главный памятник XIV столетия благодаря своим пропорциям, обусловленным широко раздвинутыми столбами, а также богатству и своеобразию мотивов в резьбе оконных переплетов. Из храмов XIV столетия к нему близки церковь св. Марии в Герфорде и церковь Богоматери на лугу в Зёсте; обе они — классические зальные церкви, с почти квадратным в плане основанием. Напротив, церковь Богоматери в Мюнстере и церковь св. Екатерины в Оснабрюке приближаются к более вытянутому в длину зальным церквам Гессена. Ввиду отсутствия капителей у сложных столбов, что наблюдается, например, в церкви Богоматери на лугу в Зёсте (рис. 282), их служебные колонки непосредственно переходят в

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

В странах с кирпичными постройками, как мы видели, уже в переходное время от предыдущей к рассматриваемой нами эпохе особо выделяется Бранденбург. Фасад прелестной стройной цистерцианской церкви в Хорине вызвал к жизни самостоятельный стиль кирпичной готики. Но вслед за цистерцианской готикой и здесь появилась готика нищенствующих орденов, придавшая кирпичной постройке зальную форму. Из церквей этого рода наиболее ранняя — церковь св. Марии в Нейбранденбурге (1298). Ее богатый фронтон над прямосрезанным хором переводит каменную декоративную отделку Страсбургского собора в формы кирпичной архитектуры. В благородной по пропорциям церкви св. Марии (Мариенкирхе) в Пренцлау (1326 — 1340) пышный восточный фронтон оживлен чередующимися рядами красного и черноглазурного кирпича (рис. 283). Все богаче становится этот стиль на рубеже XV столетия в церквях св. Марии в Кенигсберге (в Неймарке), св. Екатерины в Бранденбурге и св. Стефана в Тангермюнде. В отделке этих церквей и роскошных ратуш, из которых заслуживает упоминания бранденбургская, проявился новый, своеобразный художественный стиль. Интересными, но не столь изящными являются кирпичные готические постройки в прибалтийских

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



местностях. Здесь задают тон города Ганзейского союза: Любек, Висмар, Росток, Штральзунд и Грейфсвальд. В архитектуре преобладает французская базиличная форма с хоровым обходом и венцом капелл. Торговые сношения данных городов с западом способствовали проникновению сюда французской высокой готики, тем не менее в этих огромных церковных постройках, скромных по деталям, часто увенчанных двумя башнями со стройными простыми пирамидальными шпилями, нашел выражение мощный национальный дух. Монотонность бледно-красных кирпичных стен оживлена местами чередованием красного кирпича с черноглазурным, иногда цветным кафелем или же белой окраской простых по резьбе орнаментов. Самая ранняя постройка высокой готики — церковь Богоматери в Любеке (1270—1310). В XIV столетии возникли церкви св. Марии в Висмаре и Росток, церкви св. Николая — в Висмаре, Штральзунде и Грейфсвальде. Особенно грациозно варьируется этот стиль в цистерцианской церкви в Доберане. Сочетание разноцветного темноглазурного кафеля дает особенно приятное впечатление в облицовке стен «мощехранилища»¹, стоящего рядом с этой церковью и по форме напоминающего баптистерий.

В противоположность прибалтийским базиликам в Пруссии под влиянием бранденбургской архитектуры уже в это время получает господство зальная система, большей частью с прямым окончанием хора, с восьмиугольными столбами и звездообразными или сетчатыми сводами внутренних покрытий. Зальной церковью подобного рода является заложенная около 1260 г. церковь св. Иоанна в Торне, но главная зальная постройка здесь — благородный, богато украшенный собор во Фрауенбурге, оконченный в 1388 г.

Из *гражданских построек* этих стран значительную роль играли, разумеется, *ратуши* и *торговые ряды* прибалтийских ганзейских городов. В Любеке сохранилась от XIV столетия эффектная, с ровным верхом ограда, находящаяся перед тремя фронтонами южной стороны старой ратуши. Расчлененная восьмиугольными башенками, облегченная круглыми отверстиями и фальшивыми арками, со своим резным фризом, она представляет собой замечательную постройку, вызвавшую много подражаний.

Торговые ряды в Данциге, известные под названием двора Артуса, отчасти принадлежат XIV столетию. Ратуша в Мариенбурге, с ее стрельчатой крытой галереей, прямоугольными окнами, стрельчаты-

¹ Beinhaus — здание, в котором хранятся вырытые из могил мощи.

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

Искусство *севера Нидерландов* в XIII и XIV столетиях не отличалось особенным развитием. Первым сооружением в Голландии в стиле французской высокой готики явился хор Утрехтского собора, снабженный обходом и венцом капелл. Пятинефный продольный корпус его в 1674 г. был превращен бурей в груды развалин и с тех пор не был восстановлен. В готическом стиле XIV столетия построены, например, Старая церковь в Амстердаме и церковь св. Петра в Лейдене; низкие боковые нефы отделены здесь от среднего нефа круглыми колоннами с листовными капителями; средние нефы, однако, имеют еще деревянное сводчатое покрытие.

Замечательны сельские церкви во Фрисланде и Гронингене, в которых Дегио видел, по крайней мере, косвенное влияние западнофранцузских

построек. Их продольный корпус состоит из четырех нефов, куполообразные своды имеют восемь ребер, а отдельные формы характерны для скромной кирпичной готики. Церкви этого рода находятся в Стедуме, Термюндене, Цвидбрёке и Виншотене.

Пластика

Около 1250 г. средне- и верхнесаксонская пластика (см. рис. 191 — 198) достигают значительной высоты и появляются произведения хотя и не очень значительные по замыслу, но ясные и благородные по стилю. Прежде этот стиль называли романским, теперь его называют готическим. Однако оба эти обозначения, именно по отношению к саксонской скульптуре, могут ввести в заблуждение. Стремление к большей свободе и чистоте форм проходит красной нитью через все XIII столетие. Только около 1300 г., с появлением в фигурах готического изгиба, и здесь начинает обнаруживаться упадок; наряду с этим особое направление, ставящее себе целью реализм изображения в духе наступающего XV в., обозначает собой новый художественный подъем.

В Магдебурге и Мюнстере, как в Бамберге и Страсбуре, середина XIII столетия подводит резко выраженную черту, из-за которой скульптуры Фрейберга и Вексельбурга абсолютно не тождественны скульптурам Наумбургского собора. Остановимся на восьми мужских и четырех женских больших статуях жертвователей и благодетелей Наумбургского собора, поставленных около 1270 г. у столбов его западного хора. Несмотря на то что источником их стиля является французская высокая готика, эти статуи по своей силе и умеренному натурализму — совершенно немецкие произведения (рис. 284). Будучи приблизительно на одно поколение моложе, чем фрейбергские скульптуры, они отличаются от последних большей жизненностью, более устойчивой позой, более свободно лежащими складками. Затем следуют скульптуры лектория (см. рис. 195). Большая группа Распятия с Марией и Иоанном и рельефный фриз со Страстями в высшей степени правдивы по формам и производят сильнейшее впечатление полнотой и глубиной духовного выражения, которым в особенности проникнута израненная, вся в крови голова распятого Христа. Эти скульптуры — едва ли не лучшие создания всего средневекового искусства. Менее уравновешены по сравнению с наумбургскими статуями фигуры жертвователей в хоре Майсенского собора. Чертам их лица, то улыбающимся, то искаженным страданием,

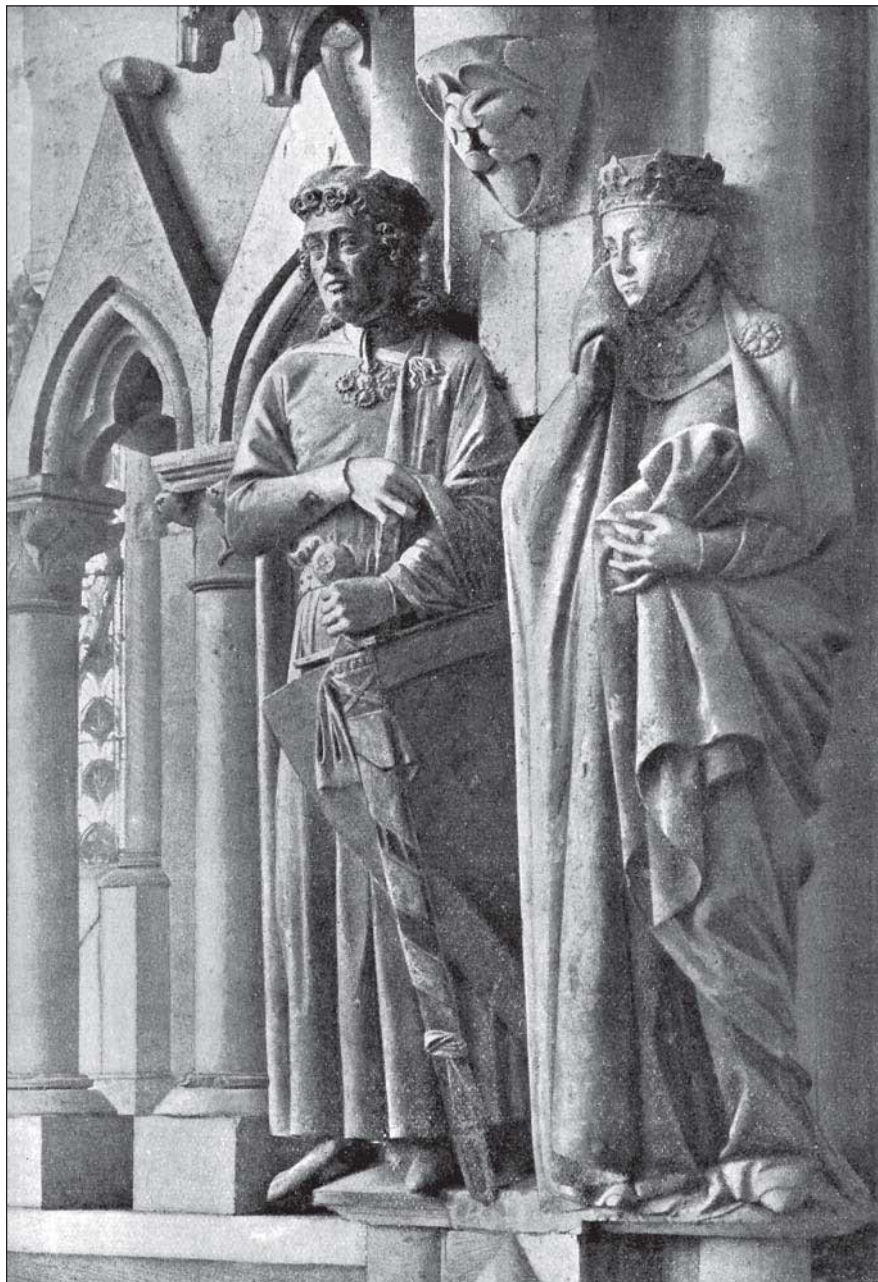


Рис. 284.
Статуи
Эккергарда
Майсенского
и его жены
Уты фон
Балленстедт
в Наумбург-
ском соборе.
С фотогра-
фии Флот-
велля



Рис. 285.
Одна из
мудрых дев.
Статуя
в Магдебург-
ском соборе.
По Газаку

вредит преднамеренность приданного им выражения. Фигуры Мадонны и обоих Иоаннов в капелле св. Иоанна, оконченные в 1291 г., в том же соборе, уже отличаются манерной живостью поздней готики, но по сравнению со скульптурами княжеской капеллы (1342 г.), все еще кажутся зрелыми работами.

Сидячие статуи императора Оттона и его супруги Эдиты в хоровом обходе Магдебургского собора оживлены сохранившейся раскраской. Свободными движениями и передачей душевного настроения отличаются статуи мудрых и неразумных дев, возникшие в конце XIII столетия (рис. 285), на Райских воротах притвора северного портала. Более манерны и вместе с тем менее жизненны фигуры «Церковь» и «Синагога». Холодный стиль XIV столетия обнаруживается в рельефе Успения Богородицы в тимпане этого портала; известное значение придает ему новый мотив — несение ангелами на небо одра. Одно из главных произведений второй половины XIII столетия в Магдебурге — каменная конная статуя Оттона Великого, стоящая перед ратушей на высоком пьедестале, украшенном фигурами рыцарей. Коня императора ведут под уздцы две женские несколько грубые, но статные фигуры. Конь и всадник выполнены в идеальном стиле монументальной пластики XIII столетия. Голова императора —

шедевр по своей широкой стилизации природы. Конь также свободнее по формам и движениям, чем конь Бамбергского собора.

Чтобы получить понятие о *вестфальской пластике* этого времени, надо вернуться к притвору Мюнстерского собора. Наряду с романскими фигурами апостолов у входной стены этого притвора четыре статуи боковых стен (налево — рыцарь и св. Магдалина с «жертвовательницей», направо — епископ и св. Лаврентий с «жертвователем») выполнены в более свободной манере второй половины XIII столетия. Впрочем, вестфальское происхождение этих статуй сомнительно. Быть может, они сделаны верхнерейнским мастером.

Скульптуры XIV столетия сохранились в Брауншвейге и Эрфурте. Скульптурное убранство обоих порталов церкви св. Мартина в Брауншвейге, из которых известны Двери невест с фигурами мудрых и неразумных дев, по выполнению стоит выше скульптур Эрфуртского собора. Лучшими произведениями в Эрфурте обладают Церковь ордена проповедников, Церковь босоногих и церковь св. Севера, как на это указал Поль Грейнерт. Особенно изображения на сюжеты из житий святых конца XIV столетия в церкви св. Севера характеризуют переход к реализму нового времени.

В Северной Германии сохранились также каменные *надгробные памятники* — плиты с рельефными изображениями покойников и саркофаги с лежащими на них фигурами, окруженными, по образцу бургундских (см. рис. 260), небольшими статуями плакальщиков. Просты и изящны изваянные около 1300 г. надгробные рельефы епископа Бернварда в Хильдесхаймском соборе и какого-то молодого рыцаря в соборе Мерзебурга. Величествен надгробный памятник герцогу Генриху IV (ум. в 1290 г.), в церкви Святого Креста в Бреславле: лежащая фигура герцога вылеплена из глины и раскрашена; катафалк окружают статуи плакальщиков. Шедевры каменной надгробной пластики конца XIV столетия — памятник графу Гунтеру XXV и его супруге в церкви Богоматери в Арнштадте и памятник графу Гебгарду XVII в церкви кведлинбургского замка. Великолепна благословляющая фигура архиепископа Оттона Гессенского (ум. в 1361 г.) в Магдебургском соборе.

Непосредственно на Севере Германии отсутствует каменная пластика из-за недостатка материала. Зато здесь развились резьба по дереву и литейное дело. Встречаются также и лепные работы в стуке.

Деревянные резные алтари, нередко снабженные живописными створками, всегда богато раскрашенные и вызолоченные, с середины XIV столетия появляются чаще, но формы остаются грубыми и несовершенными. Искусство Любека — главы Ганзейского союза, зависимо, как доказал Гольдшмидт, от вестфальского искусства, дало такие сравнительно зрелые произведения, как 16 фигур из стука в Любекском музее и скамьи хора местного собора, украшенные ветхозаветными фигурами с непропорционально малыми головами. В Гамбурге в 1379 г. мастером Бертрамом выполнен алтарь, возвращенный стараниями Лихтварка из Грабова в Мекленбург. К его живописным створкам мы еще вернемся. Скульптурная средняя часть изображает Распятого между Марией и Иоанном; на внутренних створках вырезаны многочисленные угловатые фигуры святых с большими головами и пристальным взором; на подножии алтаря изображено Благовещение, а по сторонам его — 10 сидячих фигур, совершенно неинтересных.

Литые металлические изделия также малоинтересны в художественном отношении. К 1290 г. относится бронзовая купель церкви Богоматери в Ростоке. Поддерживающие ее скорченные фигуры первоначально изображали четыре райские реки, но позже посредством надписей им было придано значение четырех элементов. Купели Ганса Апенгетера «из саксонской земли», находящиеся в церкви св. Николая в Киле,

равно как украшенный фигурами апостолов семисвечник церкви Богоматери в Кольберге, показывают, что и в XIV столетии литейное искусство совершенствовалось очень медленно. Бронзовые произведения с рельефными фигурами умерших очень редки. Замечательно в своем роде бронзовое надгробное изваяние епископа Генриха фон Бокольта (ум. в 1341 г.) в Любекском соборе. Сомнительно, однако, чтобы этот памятник был отлит в Любеке.

Несомненно нидерландского происхождения часто встречающиеся в севернонемецких церквах гравированные металлические надгробные плиты (см. ниже).

Живопись

Верхне- и нижнесаксонская живопись 1250—1400 гг., периода высокой готики, уже не имеет того художественно-исторического значения, которое имела в предшествующую эпоху.

Правда, церковная и светская *стенная живопись* повсюду находила себе широкое применение, но большая часть ее памятников, как, например, роспись Гальберштадтского собора, не дошла до нас. Даже в нижнесаксонской Вестфалии, о средневековой живописи которой писал Нордгофф, могут быть отмечены лишь немногие сохранившиеся произведения. Фреска Мюнстерского собора последней трети XIII столетия, представляющая обращенных в христианство фризов в тот момент, когда они приносят дары св. Павлу, более любопытна по своему содержанию, чем по художественному исполнению. В прибалтийских местностях остатки декоративной живописи XIV столетия имеются, например, в соборах Шлезвига, Любека, Висмара, Ростока и Доберана. Здесь мы находим на белых фонах виноградные лозы, круглые медальоны с фигурами животных и суковатыми деревьями; все это обвито переплетающимися волнистыми полосами и завитками еще сохранившегося от древности, но сильно измененного аканфа. Самое характерное, что мы найдем в поисках настоящих севернонемецких фресок XIV столетия, это сильно подновленные фрески монастыря Вингаузена близ Целле и галереи клуатра Шлезвигского собора. Однонефная готическая монастырская церковь в Вингаузене покрыта четырьмя крестовыми сводами. Все стены, своды и внутренне поверхности арок украшены сюжетами из Библии и житий святых, помещенными внутри богатых обрамлений. Очень хороши по исполнению обнаженные тела композиций «Грехопадение» и «Изгнание прародителей из Рая» (рис. 286). По стилю эти фрески



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

представляют контурные плоско раскрашенные рисунки. Эта раскраска, богатая по цветам, несколько резка из-за преобладания огненно-красного тона. В Шлезвигском соборе к началу XIV столетия принадлежат, как доказал Гоцен, фрески в люнетах трех смежных сторон галереи клуатра. Новозаветные композиции помещены здесь на белом фоне и выполнены в красном контурном рисунке без раскраски (быть может, уничтоженной временем), с беспокойными и манерно изогнутыми формами тела в стиле того столетия.

В конце XIII столетия славились своими *витражами* Эрфурт (окна Церкви ордена проповедников), Наумбург (окна западного хора его собора с добродетелями и пороками и окна восточного хора с житиями святых) и Гальберштадт (роскошные окна соборной капеллы Богоматери). От них не отставал и Зёст — цветущий вестфальский город, распространявший по всему северу свое право¹ и свое искусство. Высокие и узкие окна хора церкви Богоматери на лугу, со святыми под балдахинами, ангелами в четырехлепестковых обрамлениях и небольшими изображениями Распятия и Страшного Суда — образец художественного исполнения богатой по замыслу и обильной светом постройки.

Тканые и вышитые *ковры*, дополнявшие красочный эффект от витражей и фресок, сохранились в Северной Германии в значительном количестве. Известны, например, ковры XIV столетия с изображениями из «Тристана и Изольды» в монастыре в Вингаузене, близ Целле, и в Эрфуртском соборе. Далее можно упомянуть знаменитую вышитую алтарную пелену в церкви Богоматери на лугу в Зёсте.

Интересна *станковая живопись*. Правда, после подъема, который мы могли наблюдать здесь в предыдущую эпоху, наступил известный упадок, длившийся около столетия. И в живописи Зёста можно видеть постепенное изменение готических форм, причем фоны остаются золотыми. Фигуры выполнены более натурально, чем в современной кёльнской школе, но техника хуже, а краски при начинающейся пластической моделировке нагого тела дают особенно холодные сочетания. Запрестольный образ церкви Богоматери на лугу (около 1380 г.), находящийся в Мюнстерском музее, изображает Спасителя, сидящего на престоле посреди стройных фигур апостолов. Выше по выполнению стоят небольшие композиции готического алтаря (около 1300 г.), представляющие Христа садовником, Поклонение волхвов и неверие Фомы на красном, усеянном золотыми звездами фоне. Влияние кёльнского

¹ Jus Sasatense.

мастера Вильгельма обнаруживает картина «Коронование Пресвятой Девы» из Зёста, в том же музее. Связь вестфальского искусства с искусством соседних прирейнских стран налицо, но в общем Вестфалия сохраняет свой нижнесаксонский характер в противоположность ниже-франкскому характеру рейнских стран. В середине XIV столетия к школе станковой живописи Зёста присоединяется *минденская школа*, исследованием которой мы обязаны Нордгоффу и Лихтварку. Из минденских художников выделяется в последний четверти этого столетия мастер Бертран. Гамбургские документы свидетельствуют, что он переселился из Миндена в Гамбург, где работал уже в 1367 г., а в 1379 г. исполнил главный алтарь для церкви св. Петра, находившийся прежде в Грабове, в Мекленбурге. Его внешние створки украшены двенадцатью изображениями на золотом фоне и принадлежат к важнейшим памятникам севернонемецкой живописи этой эпохи. Шесть верхних композиций относятся к истории творения, в нижнем ряду помещены три ветхозаветные сцены наряду с Благовещением, Рождеством и Поклонением волхвов. Фигуры рыхлые, как будто без костей. «Нагое тело здесь, — говорил Лихтварк, — лишь воспоминание и предчувствие». Крайне яркие по краскам одежды, отвечающие, однако, вкусам приморского города, необычны даже для Вестфалии. Рядом с алтарем из Грабова следует поставить алтарь из Букстегуда, оба принадлежат Гамбургскому художественному музею. Работы мастера Бертрана также отражают переход от старого искусства к новому, а история его жизни доказывает, что именно вестфальскому искусству выпало на долю оплодотворить север и северо-восток Германии новыми идеями.

Отметим станковую живопись XIV в. в *Голландии*. Большой утрехтский образ в Антверпенском музее с Распятием на золотом фоне, выполненный в готическом стиле, интересен потому, что помечен датой — 1363 г. Он показывает стиль кёльнской школы до усовершенствования его мастером Вильгельмом. Так как уже Вольфрам фон Эшенбах называл центром севернонемецкой живописи Маастрихт вместе с Кёльном, то утрехтский образ мог возникнуть как в этом городе, так и в самом Утрехте или в Кёльне, но все же как единичный памятник он вовсе не может служить доказательством, что кёльнская школа этого времени ведет свое начало из Голландии, как полагал Таурель.

Миниатюрная живопись рассматриваемой эпохи мало чем выделялась. Важные для истории нравов иллюстрации рукописей «Саксонского зеркала» в художественном отношении стоят довольно низко. Тем не менее экземпляр Дрезденской библиотеки, написанный в Майсене

между 1350 и 1375 гг. и изданный Карлом фон Амира, представляет хорошие образцы рисунков пером, слегка раскрашенных, какими в ту пору еще украшались рукописи этого рода. Список «Мировой хроники» Рудольфа Эмского 1381 г., хранящийся в Штутгартской библиотеке и происходящий из Вестфалии, интересен только потому, что отражает любовь вестфальских художников к передаче самой действительности. Голландия также не обладала в XIV столетии оригинальной миниатюрной живописью, как показал Фогельзанг. Даже миниатюры Библии конца XIV столетия Королевской академии наук в Амстердаме не отрешились еще от золотых и узорчатых фонов, хотя предварительный рисунок здесь уже исчезает под сплошной раскраской.

Миниатюрная живопись постепенно уступила место художественным оттискам на бумаге и в Северной Германии. Такие гравированные *металлические изделия*, как, например, романское висячее паникадило Ахенского собора (см. рис. 217), представляют собой первые попытки гравюры на меди. В XIV в. распространены гравированные металлические *надгробные плиты*; на подобных плитах контуры фигуры умершего и ее архитектурные обрамления обычно выгравированы твердыми, широкими, ясными линиями и заполнены черной, реже цветной массой. Большая часть бронзовых или латунных надгробных плит XIV столетия сохранилась в Любеке. Вообще, в Германии они встречаются только на севере. Изредка попадаются во Франции и Нидерландах, но довольно часто — в Англии, где на их задней стороне найдены нижнегерманские надписи. В пользу предположения, что лучшие из них гравированы во Фландрии, говорит дошедшее до нас духовное завещание одного любекского ратмана, в котором находится распоряжение заказать для него фламандскую надгробную плиту подобного рода. Но, во всяком случае, эти плиты происходят из нижнегерманской области, к которой в равной мере принадлежат Северная Фландрия и Голландия, как и Вестфалия, Любек и Гамбург. Самыми красивыми из находящихся в Германии считаются: в Любекском соборе — двойная плита епископов Бурхарда фон Зеркена и Иоанна фон Мула (ум. в 1217 и 1350 гг.), в церкви св. Марии в Любеке — плита Иоанна фон Клингенберга (ум. в 1356 г.), в Шверинском соборе — две двойные плиты с изображениями епископов из фамилии фон Бюлов (ум. в 1339 и 1347 гг.; 1314 и 1375 гг.). Фигурные украшения рамы, коврового фона и под ногами очень красивы и легки; и вообще, лучшие из этих плит относятся к наиболее изящным и стильным произведениям XIV в.

4. Искусство Скандинавии

Готическая эпоха, как и романская, не дала Скандинавии цельного и оригинального художественного стиля.

Но на острове Готланд дальнейшее художественное развитие совершенно остановилось. Руины двух зальных церквей, св. Николая и Екатерины, перестроенных в XIII в., с их стрельчатыми арками, обрамленными плющом, не производят впечатления последовательных готических построек. Завоевание столицы Готланда Висбю датчанами (1361) принесло конец процветанию «царицы Востока», а вторжение любекцев (1525) превратило ее в один из наиболее величественных в мире городов руин.

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

влияние даже на церковь ордена св. Бригитты на южном побережье Балтийского моря. Простота и простор этой системы сами говорили за себя.

Рассмотрение изобразительных искусств этой эпохи на скандинавском севере не представляет особой важности для выяснения исторического развития стилей. Все интересное, что можно встретить в Скандинавии, например, надгробные плиты, станковые картины и другие удобные для перевозки художественные произведения, по большей части доставлено сюда из нижегерманских стран. Средневековые церковные фрески Дании, как это допускал Магнус-Петерсен и настаивал на этом П. Вебер, представляют «колониальные отражения средневековых художественных течений Германии». Надо отметить, что все-таки в деталях в них сказываются отдельные национальные черты.

III. ИСКУССТВО ИТАЛИИ

1. Искусство Тосканы и Центральной Италии

Введение. Архитектура

Насколько произвольны понятия «средневековье» и «ренессанс», с особенной ясностью обнаруживается в истории итальянского искусства. Как в странах к северу от Альп, в которых еще и поныне не закончена борьба между самобытными началами и воспринятыми формами, в рассматриваемую эпоху вообще не может быть речи о каком-либо «возрождении», так и для Италии нам представляется ошибочным — не смотря на пробудившийся здесь в XIV столетии интерес к изучению классической древности — начинать вместе с некоторыми учеными историю «ренессанса» с 1300 г. или даже с 1250-го. Даже с дантовской «*Vita nuova*» ничто не возрождается, а лишь начинается новая, возросшая на почве средневековья, жизнь чувства. В итальянской архитектуре около 1250 г. обнаружился полный разрыв с античными пережитками, длившийся приблизительно до 1400 г. И в Италии готический стиль, как установили исследования Анлара, проник из Франции, но он появился здесь сначала не совсем в том виде, и для большинства итальянских архитекторов вообще осталась незнакомой развитая система высокой готики. Одевая свои постройки в готический наряд, они в остальном стремились разработать корпус здания по собственному

художественному замыслу. Кроме стрельчатых арок северную готику напоминают только часто употребляемые, как схемы, фиалы, краббы и флероны. Капители, более соответствующие столбам, лишь в редких случаях украшены натуральной листвой, но сохраняют «почки» переходного стиля, а еще чаще — древние, листовенные схемы, происходящие от аканфа. Окна с плоскорезаными переплетами еще так мало стремятся занять собой стенные пространства, как в северной готике, что верхние отверстия средних нефов часто сводятся к небольшим круглым окнам. Система контрфорсов готических церквей Италии с утратой распорных арок, встречающихся лишь в виде исключения, теряет и всю свою характерность. Тем не менее арки одной и той же высоты перекидываются смелее, с более широкими пролетами, а помещения одной и той же площади перекрываются сводами с меньшим количеством опор, чем в северной готической архитектуре. Правда, вместо контрфорсов появляются тогда, менее всего способствуя художественности впечатления, железные связи и деревянные балки, которыми (как бы воспоминание об открытых кровельных стропилах) связываются между собой столбы под арками. Место органической готики в Италии уже занимает, по выражению Буркгардта, часто употребляемый не совсем удачно «стиль пространственный» (Raumstil), в котором большее значение придается разработке отношений между собой свободных пространств, как одной из главных задач зодчества, чем последовательности и законченности конструкции. Во внешнем виде здания эта последовательность конструкции пропадает совершенно. Башни не только не вырастают органически из западного фасада, как на севере, но являются, как и древнеитальянские колокольни, самостоятельными постройками, воздвигаемыми подле церквей. Западный фасад остается как бы приставленной показной частью без связи с самим корпусом, буквально показной стороной его, так как он обычно украшен белым и цветным мрамором. Таким образом, итальянскую готику следует измерять ее собственным масштабом: рассматриваемая независимо от ее отдельных форм, заимствованных из северной архитектуры, она в лучших своих памятниках представляется почти особым стилем, который служит посредствующим звеном при переходе от романского стиля к Ренессансу.

Очаги, в которых пылало пламя нового итальянского искусства, находятся в Тоскане и соседней Умбрии. Правда, готическая архитектура, а именно бургундская ранняя готика цистерцианского ордена, проникла в Нижнюю Италию ранее, чем в Тоскану. Древнейшая готическая церковь Италии — церковь цистерцианского аббатства Фоссануова между Пиперно и Террачиной — была освящена уже в 1258 г.

Построенная французскими мастерами, она тесно примыкает к аббатской церкви в Понтињи, в Бургундии. В Средней Италии это архитектурное направление представлено заложеной в 1218 г. церковью аббатства Сан-Гальгано (близ Монтичиано), в тосканских мареммах¹. Влияние декоративных форм этой церкви можно проследить в готических церквях Тосканы, по крайней мере до Сиены. Вскоре наследие цистерцианцев перешло к францисканцам и доминиканцам: распространение готического стиля в Италии — дело их рук. Именно эти церкви нищенствующих орденов, предназначенные для проповеди, прежде всего должны были быть просторными; они первые применили готические формы к служению итальянскому «пространственному стилю» (Raumstil). Мать итальянской готики — церковь Сан-Франческо (св. Франциска) в Ассизи (1228—1253). Террасообразная поверхность почвы обусловила устройство Нижней и Верхней церквей. По их первоначальному плану, обе эти церкви — однефные, с однефным трансептом и простой абсидой. Тяжеловесная, Нижняя церковь производит еще впечатление романской постройки, тогда как высокая, в благородных пропорциях Верхняя церковь представляет уже отдельные формы северной готики. Снаружи круглые, башневидные контрфорсы напоминают южнофранцузские прототипы. Зато ровный фасад с треугольным фальшивым фронтоном и «розой» над стрельчатым арочным двойным порталом вполне итальянский. Предположение Вазари, будто эта церковь построена немецким архитектором, опровергнуто Тоде. Гордость национального итальянского искусства — ее стенные и потолочные фрески.

Один из основоположников Проторенессанса — скульптор Никколо Пизано (около 1220 — между 1278 и 1284), которого Вазари неправильно назвал строителем множества церквей. Его ученики — архитекторы Арнольфо ди Камбио (ум. в 1301 или 1302 г.), Джованни Пизано (ум. после 1314 г.), сын Никколо, Андреа Пизано (да Понтедера) с сыновьями Томмазо и Нино. Великие живописцы этой эпохи — Джотто (1266 или 1267 — 1337), Орканья (впервые упоминается в 1343 или 1344—1368), Аньоло Гадди (ум. в 1396 г.).

Обращая прежде всего внимание на *церкви* нищенствующих орденов, мы увидим, что наряду с францисканскими и доминиканскими храмами с полным сводчатым покрытием некоторые из позднейших и наиболее зрелых построек этого рода находятся в полном противоречии с самой сущностью готического стиля и сохраняют плоский

¹ Маремма — побережье.

потолок гигантского зала. Трансепт вместе с продольным корпусом имеют еще древнюю форму буквы *T*, а по обеим сторонам очень мало выдающейся, прямой или многоугольной абсиды тянется вдоль восточной стены трансепта ряд четырехугольных капелл.

Древнейший готический храм *Флоренции* — церковь Святой Троицы (Санта-Тринита), сооруженная около 1250 г. и ошибочно приписываемая Вазари Никколо Пизано. Еще теперь можно распознать ее цистерцианское происхождение. Впереди продольного корпуса с его пятью нефами расположен широкий трансепт, едва выступающий наружу; нефы, которые первоначально



не были перегорожены капеллами, последовательно становятся ниже и уже. За трансептом, против каждого нефа, лежит прямосрезанная четырехугольная капелла хора. Крестовые своды поддерживаются стройными четырехгранными столбами. От интерьера церкви возникает впечатление легкости и благородства. Главная доминиканская постройка Флоренции — Санта-Мария Новелла (1278 — ок. 1360; рис. 287), красивая, целиком покрытая крестовыми сводами трехнефная базилика, которую Микеланджело называл своей невестой. Строителями ее были монахи-доминиканцы, брат Систо и брат Ристоро. Капелла хора срезана ровно и прямо. Изящно расчлененные столбы состоят из широких полуколонн, приставленных к четырехгранному стержню, углы которого срезаны. Лишь нижние части богатого, выложенного белым и черным мрамором фасада принадлежат этой эпохе. Наиболее замечательная из построек францисканцев во Флоренции — строгая и величественная церковь Святого Креста (Санта-Кроче), строившаяся с 1294 г. по планам Арнольфоди Камбио. Ни одно из ее внутренних помещений,

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

за исключением многоугольной (половина восьмиугольника в плане) средней капеллы хора, по сторонам которой расположены в ряд десять меньших прямоугольных капелл, не имеет сводчатого покрытия. Таким образом, не стесненный никакой конструктивной необходимостью, здесь мог получить свое полное выражение «пространственный стиль». Тяжесть верхов несут простые, производящие впечатление суровой силы, восьмиугольные столбы. Соотношение частей, на котором основано все искусство зодчества, здесь дало чудные результаты.

В *Сиене* церкви Сан-Франческо и Сан-Доменико принадлежат к тем однефным постройкам с открытыми стропилами, которые получили прозвание «гигантских амбаров». В Пизе к этому же классу непритязательных церквей для проповеди относится, несмотря на ее сводчатый хор, церковь Сан-Франческо (теперь музей); но этот же город обладает двумя небольшими готическими церквями, Санта-Катерина и Санта-Мария делла Спипа, своим великолепием напоминающими итальянские мраморные соборы той эпохи.

Понятно, почему *готические соборы* Италии стоят на более высокой художественной ступени, чем более ранние церкви нищенствующих орденов. Строителями этих соборов были в большинстве случаев богатые города, граждане которых подражали феодалам, соперничество же соседних городских общин вызывало то благородное соревнование в области искусства, которое способствует возникновению величайших произведений. Наиболее ранний из них — Сиенский собор, в котором прежде всего останавливает на себе внимание сочиненный Джованни Пизано (1284) великолепный фасад, облицованный темным, белым и красным мрамором и сплошь покрытый скульптурами. Попытка опровергнуть авторство Джованни не удалась. Вверху этот фасад несколько несоответственно увенчан по количеству порталов тремя фронтонами; из них средний значительно выше остальных. Такие же фронтоны возвышаются и над полукруглыми арками порталов. По сторонам фасад обставлен двумя угловыми столбами с пробитыми в них стрельчатыми арками. Интерьер собора, без связи с боковыми частями фасада, представляет трехнефную базилику, хор которой кажется как бы продолжением передней части здания по ту сторону многонефного трансепта. Неправильный шестигранный купол над средней частью храма, в котором заметно влияние пизанского купола, лишь позднее был кое-как приведен в связь с планом собора. Тот факт, что постройкой Сиенского собора с 1259 г. руководили монахи аббатства Сан-Гальгано, лучше всего объясняет заимствование некоторых бургундских раннеготических форм. Пестрая инкрустация стен рядами белого и темного



Рис. 288.
Фасад
Орвиетского
собора

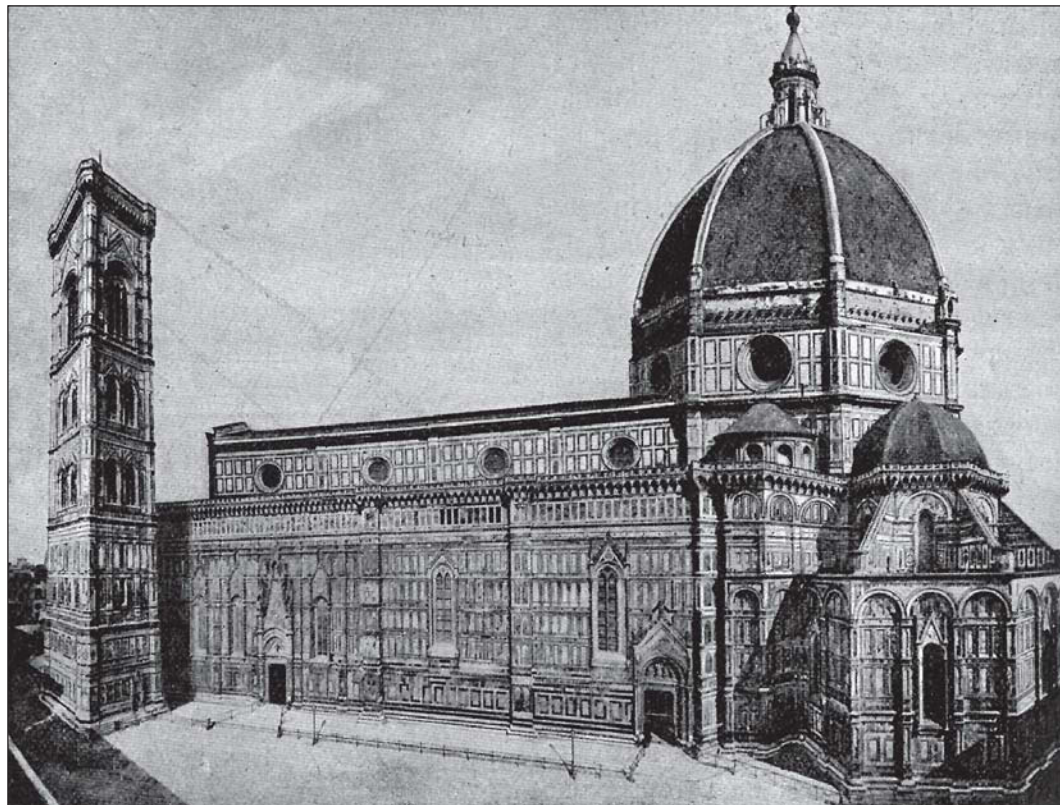


Рис. 289.
Собор Санта-
Мария дель
Фьоре
с колокольней
(слева)
во Флоренции.
С фотогра-
фии Алинари

мрамора взята, конечно, из Пизы (см. рис. 139). При всем этом, над четырехгранными столбами с полуколоннами перекинуты еще полуциркульные арки, и только стены боковых нефов имеют настоящие готические окна.

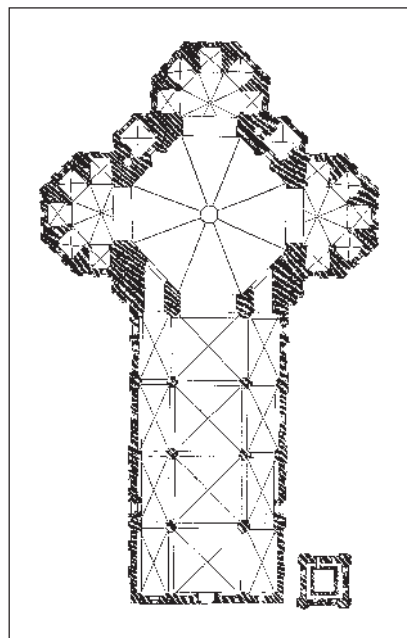
С интерьером этой великолепной сиенской церкви не имеет никакого сходства интерьер собора в Орвието, напоминающий древнехристианскую базилику с открытыми стропилами. Собор начат постройкой еще до 1285 г., но прелестный орвиетский фасад (рис. 288) несомненно, младший брат сиенского. Его сооружением с 1310 г. руководил Лоренцо Майтани из Сиены, как доказал Фуми. Его трем главным фронтонам соответствуют также три фронтона порталов. Но в отличие от Сиенского собора только средний портал имеет круглую арку; над боковыми дверями находятся стройные стрельчатые окна с простой резьбой колонн и переплетов. Необычно богатое скульптурное

убранство Сиенского фасада в Орвието заменено плоскими полями, покрытыми живописью. Изображения на нижних главных столбах, однако, рельефные; тимпаны фронтонов и стенные поверхности украшены мозаиками на блестящих золотых фонах, правда лишь отчасти принадлежащими XIV столетию.

Главное произведение *Джованни Пизано* — великолепное кладбище Кампосанто (1278 — 1283). Это огромная, расположенная по прямоугольнику галерея, крытая стропилами, род галереи клуатра, окружающая двор, на который она открывается шестью пролетами с круглыми арками и 56 большими такого же рода окнами, отделенными одно от другого столбами; верхняя часть этих окон обрамлена изящной готической резьбой. Сильное художественное впечатление достигается здесь величавыми пропорциями.

Арнольфо ди Камбио вслед за своей францисканской церковью во Флоренции принял за собор Санта-Мария дель Фьоре, предназначенный затмить собой все церкви Италии (рис. 289). Постройка была поручена ему в 1296 г., но закончена она лишь спустя долгое время после его смерти, и притом со многими отклонениями от первоначального плана. В сооружении этого собора принимало участие, можно сказать, все население Флоренции и все ее художественные силы. С 1334 до 1336 г. постройку вел великий живописец Джотто ди Бондоне; ему же принадлежит первый проект знаменитой колокольни (рис. 290 и 289). Между 1357 и 1366 гг. возник продольный корпус в его современном виде. Главным строителем его явился *Франческо Таленти*. В 1367 г. большая комиссия из художников и знатных граждан окончательно выработала план восточной, центрально-купольной части здания, постройка которой продолжалась до второй половины XV столетия. Сооружение купола Филиппо Брунеллески (1420—1434) считается даже одним из первых великих дел раннего Ренессанса в области зодчества. Если Флорентийский собор еще и теперь причисляется к чудесам света, то он этим обязан прежде всего своей колокольне и куполу, монументальные и чистые линии которых далеко господствуют над долиной желтого Арно. Интерьер оставляет довольно смутное впечатление. Огромный трехнефный продольный корпус перекрыт

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



стрельчато-арочными сводами; высокий средний неф состоит из четырех необычайно широких пролетов; в восточной части трансепт и хор вместе заменены строением центрального типа с тремя крыльями, покрытым восьмигранным куполом. Несмотря на свою галерею (см. рис. 306), часто порицаемую за то, что она, опираясь на консоли, протянута вдоль над пятами сводов, без органической с ними связи, продольный корпус импонирует своей простотой и мощным величием. Его четырехгранные столбы с широкими листовными капителями послужили образцами для столбов многих итальянских готических церквей по способу своего расчленения и оказались достаточно сильными для поддержания поднимающихся над ними огромных арок. Купольное помещение страдает от темноты более всего потому, что только четыре из восьми его сторон открыты, тогда как остальные, сообщаясь с боковыми помещениями низкими проходами, поднимаются к куполу почти сплошными, непроницаемыми массами.

Флорентийский вкус к благородным пропорциям, изящной мраморной инкрустации и тонким скульптурным деталям проявили один за другим в знаменитой колокольне собора — Джотто, Андреа Пизано и Франческо Таленти, при котором в 1358 г. она была закончена. Верхние этажи не суживаются, а облегчены при помощи постепенного расширения оконных отверстий. Остроконечный шпиль, по-видимому входивший в план Джотто, не был выполнен, но как раз горизонтальное окончание и делает эту башню столь характерной для итальянской готики.

Менее интересны остальные соборы Тосканы и Средней Италии. Перестройкой собора Прато (1317) также руководил Джованни Пизано. В соборе города Лукки с его готическими столбами, как в Санта Мариа дель Фьоре, повсюду под готической оболочкой видно ядро старой романской постройки. Собор Перуджи — единственная итальянская церковь этой эпохи с тремя нефами равной высоты (зальная церковь) — напоминает о северном происхождении готики.

В тосканских городах, общины которых при всем их благочестии жили светскими интересами и вкусами, наряду с храмами сохранились также великолепные *общественные постройки*. В области готической прикладной архитектуры с кафедрами, алтарями и гробницами внутри церквей соперничали красивые фонтаны городских площадей.

Во Флоренции Арнольфо ди Камбио закончил (1299—1301) переднюю часть дворца Синьории (Палаццо Веккьо, или Палаццо делла Синьория). Гордо подымаются его трехэтажные стены с двойными готическими окнами, обрамленными полукруглыми арками; четвер-

тый этаж, выступающий вперед на консолях, увенчан зубцами и снабжен бойницами; возвышающаяся над ним стройная четырехгранная сторожевая башня, служившая одновременно и колокольной, образует вместе с корпусом здания несколько хрупкое, но величественное целое. Сходно с Палаццо Веккьо снаружи старое здание суда (теперь Национальный музей) Палаццо дель Подеста, или Барджелло, двор которого, выстроенный между 1333—1345 гг., с его монументальной галереей на столбах и открытой, чрезвычайно стильной лестницей, особенно примечателен.

Известная прямоугольная постройка Орсанмикеле, начатая в 1337 г. и служившая первоначально хлебным магазином, в 1366—1404 гг. была переделана в церковь с изящными стрельчатыми окнами. Впечатление готической постройки, однако, уже не производит нарядный двор углового дома Бигало, некогда принадлежавшего братству попечения о подкидышах, с его богатством украшений и круглыми арками. Полный переход к последующей эпохе представляет Лоджия деи Ланци — открытый на площадь портик для публичных торжеств, строившийся последовательно отцом Орканьи, Бенчи ди Чоне, самим Орканья и Симоне Таленти. Он открывается на площадь Синьории (Пьяцца делла Синьория) тремя широкими полукруглыми арками. Общий вид лоджии всего менее готический, но столбы — те же классические столбы итальянской готики, которые впервые появляются во Флорентийском соборе. К готическим чертам этой монументальной постройки принадлежат также двойные трилистники в углах между арками и поддерживаемая консолями балюстрада, заканчивающаяся сверху это монументальное сооружение.

Флорентийские жилые дома этой эпохи, построенные по большей части из груботесаных каменных блоков (*rustica*) и более напоминающие собой крепости, очень интересны для истории этого рода архитектуры, как заметил Яков Буркхард. Блоки часто оставались неотделанными прежде всего из-за недостатка средств и времени; обычно стесывались только края их по швам. Получающийся таким образом внешний вид стены был усовершенствован позднее, когда рустиковая, грубая и шероховатая, кладка стала располагаться по разным этажам. Простые, ровные, часто восьмиугольные столбы дворов по-прежнему связываются посредством полукруглых арок, в окнах же господствует стрельчатая арка и нередко венечный карниз, или даже целый верхний этаж (аттик) выступает из стеной поверхности, покоясь на стрельчатых арочных консолях. Характерные примеры построек этого рода — дворцы Спины, Кастеллани, Даванцати Кваратези. Двор палаццо графа

Барди с круглыми колоннами, снабженными капителями из пальмовых листьев и стоящими на аттических базах, имеет уже характер постройки эпохи Возрождения. Еще лучше, чем во Флоренции, сохранился целый ряд средневековых дворцов в *Сиене*. Кирпичный Палаццо Публико (ратуша, 1288—1309), повторяя основные формы флорентийского Палаццо Веккьо, просторнее, веселее и выше последнего. Наряднее флорентийских домов-крепостей кирпичный палаццо Буонсиньори. Два его верхних этажа имеют семь тройных стрельчатых окон и заканчиваются зубчатым венцом, лежащим на мощном выступе фриза, который состоит из ряда стрельчатых арок. Из живописных готических фонтанов Сиены выделяется Фонте Бранда, осененный трехъярусной лоджией и принадлежащий XIII столетию. В *Перуджи* — высоко на горе расположенной прелестной столице Умбрии, ратуша (начата в 1281 г.) представляет гладкое каменное здание с красиво обрамленными сложными окнами и классическим полукруглым порталом (1340). Античные орнаменты перемешаны с отдельными чертами готической орнаментики. Особенно красив фонтан Фонте-маджоре (1281), выполненный по рисунку Никколо Пизано и состоящий из трех водоемов, один над другим. Роскошными палаццо этой эпохи славятся также Пистойя, Лукка, Орвието и Витербо. Бережно сохранил средневековый стиль своих построек небольшой горный городок Сан-Джиминьяно (на полпути между Флоренцией и Сиеной). От его тихих узких улиц, от возвышающихся над городом 13 стройных готических башен веет на нас далеким художественно-одухотворенным временем.

Пластика

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

Отец Никколо Пизано был родом из Апулии, но сам он, как доказывает найденная Полачечком надпись на его фонтане в Перуджи, был пизанец, и если мы сопоставим его стиль со стилем таких более ранних тосканских произведений, как, например, исследованные Шмарсовым скульптуры собора св. Мартина в соседней Лукке, то все станет понят-

но. На первый взгляд искусство Никколо Пизано представляется возвратом к антику, потому что фигуры своих ранних произведений он заимствовал по большей части с позднеантичных саркофагов, находящихся в его родном городе, а следы византийского искусства, видимые в его работах, объясняются произведениями его тосканских предшественников. Важно то, что Никколо стал первым выразителем нового воззрения на природу в пластике. Кроу, Кавальказелле, Шназе, Ганс Земпер, Добберт и Боде разделяли правильное мнение о местном происхождении искусства Никколо Пизано. Напротив, Вентури и Берто в Италии, П. Шубринг и О. Вульф в Германии говорили о нижнеитальянском или даже византийском происхождении его стиля; с другой стороны, Марсель Реймон с Гиацинтовым пытались вывести его из французской высокой готики. Людвиг Юсти и Андреас Меллер выступили на защиту нашего воззрения, которое соответствует истинному значению великого скульптора. Надо помнить, что в пластике всей Европы в середине XIII столетия обнаруживается течение в сторону античного искусства, которое можно наблюдать и в Тоскане, и в Нижней Италии, и в Вексельбурге, Бамберге, и в Реймсе, и тогда этот спорный вопрос потеряет свою остроту. На позднеантичных саркофагах Никколо Пизано учился разработке своего замечательного высокого рельефа, главные фигуры которого выступают почти как в круглой пластике; от них же он заимствовал тщательную полировку нагого тела, часто напыщенные груди одежд, работу сверлом. Однако важно то, что Никколо умел распознать сквозь покров забвения внутреннее величие древних фигур богов и перенести его на свои христианские священные изображения, которые и без нимбов производят впечатление вестников неземного мира. Наиболее раннее достоверное произведение Никколо — шестиугольная мраморная кафедра в пизанской крещальне (рис. 291), оконченная в 1260 г. Все сооружение

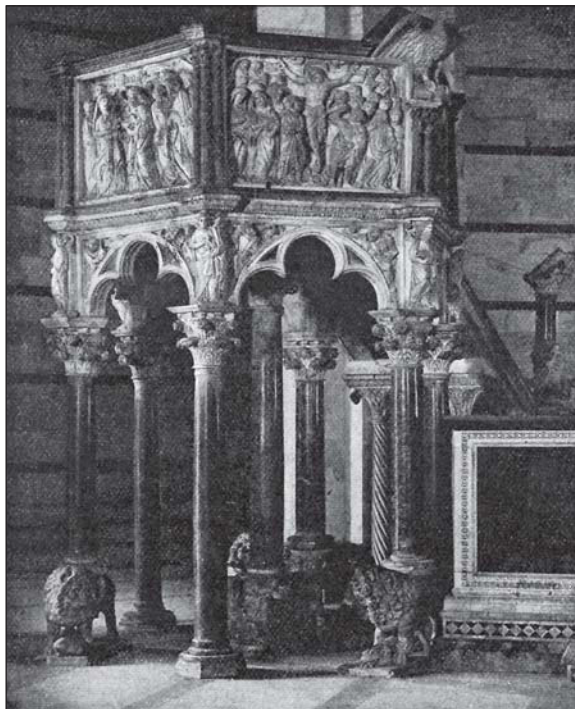


Рис. 291.
Никколо
Пизано.
Мраморная
кафедра.
С фотографии
Броджи

и все сооружение

покоится на одной средней колонне и шести угловых, из которых три опираются на спины мраморных львов. К готическим особенностям этой кафедры относятся почковидные капители угловых колонн, соединяющие их трехлепестковые арки, а также пучки колонок красного мрамора, отделяющие один от другого рельефы балюстрады. Напротив, античный характер имеют шесть угловых аллегорических фигур балюстрады — и не только Геркулес, как античное олицетворение Силы (см. рис. 294), обнаженная классическая фигура, но и женские одетые, какова, например, сидящая на троне Вера, фигура, которую рельеф с Распятием поясняет как «Fides». Главные скульптуры кафедры пизанской крещальни — большие рельефы пяти сторон балюстрады; шестая сторона занята лестницей. В первом поле искусно соединены в одно целое композиции «Благовещение» и «Рождество Христово», где выделяется два раза повторенная матрональная фигура Богоматери в виде Юноны. Великолепны рельефы «Поклонение волхвов» и «Сретение во храме». В «Распятии» формы тела Христа так мощны, как будто Никколо Пизано был непосредственным предшественником Микеланджело. Помещенный в пятом поле «Страшный Суд» своим спокойным общим исполнением обнаруживает новое художественное чувство, заметное в деталях остальных четырех изображений. Позже рельефов этой кафедры выполнены наиболее зрелые из скульптур портала собора св. Мартина в Лукке — Благовещение, Поклонение пастырей, Поклонение волхвов и — в тимпане — Снятие со креста, которые мы считаем лишь работами школы Никколо Пизано. Более уравновешенной композицией сюжетов по сравнению с пизанской кафедрой отличаются оконченные в 1267 г. рельефы с изображениями из жизни св. Доминика на его мраморном саркофаге (Arca di San Domenico) в церкви этого святого в Болонье. Мы знаем, что здесь помощником Никколо был его ученик Фра Гульельмо дель'Аньелло из Пизы, и, повидимому, ему было предоставлено мастером основное участие в выполнении рельефов.

Со многими помощниками, из которых нам знаком уже Арнольфо ди Камбио, Никколо создал между 1266 и 1268 гг. свое второе значительное произведение — кафедру Сиенского собора, получившую вместо шестиугольной восьмиугольную форму и потому украшенную не пятью, а семью рельефными изображениями на евангельские темы (рис. 292). Новой сценой является здесь избивание младенцев в Вифлееме, а Страшному Суду посвящено два поля вместо одного. Поучительно убедиться, что сам Никколо стал здесь другим, более соответствующим своему времени художником. Фигуры



натуральные, головы их выразительнее, движения живее, чем в подобных изображениях пизанской кафедры; но именно благодаря этому они теряют характерную классически-римскую величавость, отличающую фигуры пизанских рельефов. Здесь, более чем в Пизе, заметно участие в работе учеников, тем не менее новым воззрением эти рельефы обязаны, несомненно, самому мастеру, а не его сыну Джованни, которого он впервые получил позволение приобщить к работе в качестве начинающего скульптора.

В выполнении последнего произведения Никколо — «Большого фонтана» в Перуджи (1277—1280) — принимали участие Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Нижний, 24-сторонний большой водоем украшен 48 рельефами, воплощающими все знание той эпохи. Вокруг верхней части стоят на консолях под балдахинами 24 статуэтки, представляющие лиц Ветхого и Нового Заветов. Наиболее красивые и живые

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



Рис. 293.
Поклонение
волхвов.
Рельеф
кафедры
Джованни
Пизано в
Пизанском
соборе.
С фотогра-
фии Броджи

принадлежат, несомненно, Джованни Пизано. Не соглашаясь с другими исследователями, мы полагаем, что развитие Джованни шло не в противоположном направлении с деятельностью отца, а, наоборот, под его личным присмотром.

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

Джованни-вне-города в Пистойе. Ее 10 рельефов кроме сцен из земной жизни Спасителя воспроизводят и сцены из жизни Богоматери.

Джованни Пизано (прибл. 1250 — после 1314), воспитанный не на пизанской, а на сиенской кафедре своего отца, был одним из первых, сознательно порвавших с античной традицией, чтобы вступить на путь непосредственного изучения природы. Вместо коротких, приземистых фигур пизанской кафедры Никколо появляются тонкие, жилистые фигуры мужчин и женщин. Вместо классического спокойствия в лицах и жестах появляется живое, страстное духовное выражение. Сильный своей простотой рассказ сменяется драматическим оживлением. Рельефы Джованни еще более изобилуют фигурами, чем рельефы его отца, но они искуснее размещены на плоскости. Исследование творчества Джованни Пизано занимались Супино, Макс Зауерланд и Людвиг Юсти, хотя их выводы несколько расходятся между собой. В фонтане Перуджи Джованни принадлежат, по-видимому, рельефы «свободных художеств» и — грациозная по своему движению, широко и свободно задрапированная сидячая фигура Рима. На великолепном фасаде Сиенского собора, который Юсти приписал Джованни, — колоссальные статуи пророков и сивилл (около 1290 г.). Эти произведения, в основе своей совершенно новые по замыслу, принадлежат к наиболее мощным созданиям средневековья. Его кафедра в Сант-Андреа в Пистойе (окончена в 1301 г.) по виду напоминает пизанскую кафедру Никколо; но ее угловые фигуры, как и рельефы балюстрады, обнаруживают переход от размеренных к более свободным движениям, от стильно-широких драпировок к более натуральным, с мелкими складками. В полном блеске новый стиль представляет кафедра Пизанского собора (1303—1311, рис. 293); позже она была разбита, но куски ее были помещены в Публичном музее в Пизе. Чтобы дать себе отчет в отличиях стиля Никколо и Джованни Пизано, достаточно сопоставить, как это делает Шубринг, «Силу» Никколо с «Силой» пизанской кафедры Джованни (рис. 294 и 295). Фигуры сивилл, из которых две находятся в Берлинском музее, кажутся почти что предками подобных же фигур Микеланджело.

Мадонны Джованни, типы которых с их овальными головами и узкими глазами создали школу, не менее интересны, если их рассматривать в хронологическом порядке: мраморная Мадонна собора Прато, (прибл. 1275 г.); Мадонна Берлинского музея. Готический изгиб, которым и Джованни заплатил дань

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





Рис. 295.
Джованни
Пизано.
Сила. Статуя,
оставшаяся
от кафедры
Пизанского
собора.
С фотогра-
фии
Шубринга

духу времени, появляется в Мадоннах на порталах Кампосанто и баптистерия в Пизе, а своего крайнего выражения S-образная поза достигает в статуэтке из словной кости 1299 г. (а не 1310 г.), хранящейся в ризнице Пизанского собора. Наиболее чистой по формам представляется статуя Богоматери в церкви Санта-Мария дель Арена в Падуе.

Скульптурный стиль Джованни Пизано с его способом передачи действия, непосредственно навеянным жизнью, оказал влияние на все тосканское искусство XIV и даже XV в.

Великий живописец *Джотто* (1266 или 1267—1337) не только составил проект флорентийской кампанилы (колокольни), но и сочинил композиции обоих нижних рядов библейских и аллегорических рельефных изображений, помещенных в многоугольных или ромбовидных полях. Выполнены они были, однако, по большей части Андреа Пизано, продолжавшим работу после смерти Джотто: в нижнем ряду, например, сотворение Адама, сотворение Евы, изобретение земледелия и прядильного искусства, пастушеская жизнь, музыка, кузнечное искусство, виноделие и т. д.; в верхнем ряду на западной стороне — семь главных добродетелей, на южной — семь дел милосердия, на вос-

точной — семь блаженств, на северной — семь таинств. История развития нравов человеческого рода и его хозяйственной деятельности представлена здесь в чистых по формам и стилю рельефах при помощи небольшого количества очень выразительных фигур. *Андреа Пизано* (около 1290—1348 или 1349) — выдающийся мастер. Он перенес пластику пизанцев во Флоренцию, где в 1330 г. создал свое главное произведение — великолепные бронзовые двери, украшающие теперь южный вход крещальни. Из 28 полей, обрамленных в готическом вкусе, четыре нижних украшены аллегориями добродетелей, сидящих на тронах, а остальные содержат сцены из жизни Иоанна Крестителя (рис. 296). Андреа Пизано здесь преодолел трудности чересчур сложного живописного рельефного стиля Джованни. Его рельеф чище и не так высок. При посредстве немногих фигур с правильными пропорциями, просто, но выразительно связанных между собой на фоне заднего плана, необычно наглядно переданы сюжеты. Идеальный стиль XIV в. царит в этих произведениях в благородной просветленной красоте. Сыновья Андреа, Томмазо и Нино, также оставили нам несколько достоверных произведений. Мадонны Нино в Санта-Мария Новелла во Флоренции и в Санта-Мария

делла Сипа в Пизе обозначают своеобразное дальнейшее развитие, поскольку в них человеческое проявляется в национальных и бытовых чертах.

Свое окончательное выражение готический стиль получил во Флоренции в работах живописца Андреа ди Чоне, прозванного *Орканья* (впервые упоминается в 1343 или 1344—1368). Его главное произведение — облицовка большого кивория в Орсанмикеле во Флоренции (1359). Внутри изящных готических украшений помещены многочисленные аллегорические и библейские полуфигуры. Ясные, но серьезные и даже суровые фигуры представляют собой 12 апостолов наверху, в четырех углах арок; восемь сцен из жизни Богоматери, помещенные на цоколе, показывают, что Орканья умел сочетать в рельефе живописную и сложную композицию Джованни Пизано с уравновешенным спокойствием Андреа Пизано. Задние планы в этих рельефах — сплошные, как в живописи. Отдельные композиции сочинены при посредстве джоттовских исполненных достоинства фигур, внешне спокойных, но полных внутреннего оживления. Едва ли было создано что-либо более привлекательное в этом роде, чем рельеф Рождества

Рис. 296.
Андреа Пизано.
Две доски
бронзовых
дверей
с композици-
ми «Иудеи
перед тюрмой
Иоанна
Крестителя» и
«Проповедь
Иоанна
Крестителя»
во Флорентий-
ском
баптистерии.
С фотогра-
фии Алинари





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

Богоматери (рис. 297). Большой главный рельеф задней стороны изображает внизу Успение,верху небесную славу Богородицы. Несмотря на множество фигур и здесь соблюдено спокойствие, одухотворенное глубоким чувством, и взгляд не отвлекается от целого к частностям слишком большим натурализмом исполнения.

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

рубашечку, своими общими, типичными формами позволяет догадываться, что требовались еще более энергичные усилия в сторону живого наблюдения природы, чем те, которые сделал XIV в.

В пластике с меньшей убедительностью, чем в архитектуре и живописи, обнаруживается, что *Сиена* наряду с Флоренцией в период между 1250 и 1400 гг. была одним из важнейших художественных центров Тосканы. Правда, пути сиенской пластики указали великие пизанцы: Никколо Пизано своей соборной кафедрой, Джованни Пизано своим соборным фасадом, для выполнения скульптурного убранства которого, как ни много сделал сам лично, он должен был привлечь, конечно, и многочисленных учеников. Наиболее известен из них, благодаря исследованиям Супино, *Тино ди Камайно* (ум. в 1337 г.), который около 1312—1315 гг. сделал в Пизе для Кампосанто сохранившийся лишь в виде обломков памятник императору Генриху VII, после 1321 г. исполнил для Флорентийского собора гробницу епископа Антонио д'Орсо с сидячей статуей умершего, а в 1324 г. был призван

в Неаполь, где изваял целый ряд больших королевских гробниц. Но и он был лишь искусный мастер-резчик.

Наиболее значительным произведением сиенской школы XIV столетия остаются скульптурные украшения соборного фасада в Орвието. Сочинены эти скульптуры, вероятно, *Лоренцо Майтани*, который был строителем собора с 1310 по 1330 г., но их выполнение он предоставил своим сыновьям и ученикам. Это в основном большие, изобилующие фигурами рельефы, которые украшают четыре узких и высоких простенка между тремя западными порталами и по сторонам их. Пять (больших) полей внешних и десять (меньших) полей внутренних простенков обрамлены, не совсем удачно, ветвями родословного дерева, ствол которого как бы поддерживает их. В первом простенке изображено сотворение мира, во втором — пророки, в третьем — земная жизнь Спасителя, в четвертом — Страшный Суд. Здесь почти везде найдено более или менее удачное средство для примирения все возрастающего у скульптора чувства пространства и бессилия его передать пейзажный или архитектурный задний план в правильных общих соотношениях. Некоторые случаи показывают наивное и непосредственное пользование скорее живописными, чем скульптурными средствами изображения. Отдельные фигуры, даже и нагие, здесь уже нередко безупречной красоты форм, почти всегда правдивы в их новых движениях, они также часто отличаются изысканной грацией, свойственной вообще сиенской пластике.

Живопись

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

История поздней средневековой живописи Италии в большей степени, чем в других странах, есть история живописцев. Это заставляет нас по-прежнему выдвигать на первый план личное участие, которое имели в ее развитии великие мастера, и указывать также на то, в каком отношении стоят эти художники к предыдущему времени. Мы соглашаемся, что стиль тосканской живописи этой эпохи в своих началах был обусловлен смешением готического течения, шедшего с севера, с господствовавшей до того в Италии греческой, то есть византийской, манерой; мы признаем, что даже в искусстве Джотто наряду с готическими чертами могут быть указаны некоторые византийские элементы, но вместе с тем мы утверждаем, что тосканская живопись, созданная сильными духом, одаренными особенным чувством природы и жизни мастерами, по своему общему характеру не является северно-готическим или восточно-греческим, а чистейшей воды национальным итальянским искусством. Преобладание личностей в истории итальянской живописи объясняется тем, что стилистические границы между отдельными родами этого искусства постепенно стирались. Некоторые знаменитые тосканские живописцы того времени писали фрески, станковые картины и книжные миниатюры; некоторые, по-видимому, даже были миниатюристами, прежде чем стали работать в стенной живописи; но обобщить это в том смысле, что образование нового живописного стиля всюду совершалось сперва в миниатюрной живописи, мы не можем за недостатком фактических оснований. Справедливо, что миниатюрная живопись, с легкостью распространявшаяся из страны в страну, повсюду содействовала образованию нового стиля и в особенности оказала влияние на станковую живопись. Но стенная и миниатюрная живопись, развивавшиеся с самого начала рядом, все время влияли одна на другую. Иконография большей части сюжетов Ветхого и Нового Заветов и житий святых, несомненно, сложилась первоначально в монастырской миниатюрной живописи, но образование живописного стиля, включая сюда и заполнение свободной плоскости, отведенной для картины (то есть композицию), произошло по преимуществу в стенной живописи. Колоннады, завесы и ковры средневековых задних планов, например, должны были появиться во фресках, а не в миниатюре. Впрочем, этот вопрос о первенстве может быть разрешен лишь для каждого случая в отдельности.

История тосканской монументальной живописи с появлением исследований Румора, Миланези и капитального труда Кроу и Кавальказелле была значительно углублена. В Италии над ней работали Вентури,

Супино, Германо, на крайнем севере — Тикканен, Обер и другие; в Германии — Добберт, Фрей, Тоде, Викгофф, Шмарсов и Стриговский; интересными изысканиями мы обязаны Максу Циммерману, Шубрингу, Каллабу, Дворжаку и О. Вульффу; Ротес и Агнеса Гоше специально изучали сиенскую, Свида и граф Георг Вицтум — флорентийскую живопись треченто.

Предтечей великого Джотто был *Чимабуэ* (Ченни ди Пено; около 1240 — около 1302). Когда Чимабуэ писал около 1260 г. Мадонну, находившуюся прежде в церкви Санта-Тринита (рис. 298), а теперь во Флорентийской академии, ему было не более 20 лет. Тем не менее эта работа по сравнению с более ранними и одновременными тосканскими Мадоннами, в которых, как, например, в картине Гвидо Сиенского (см. рис. 142), уже чувствуется дыхание нового стиля, показывает превосходство великого мастера. Уже на многих современных Чимабуэ образах Богоматерь и Сын изображены не просто глядящими с картины, а переданы их теплые отношения друг к другу. Напротив, по типам, выбору красок все эти Мадонны на золотых фонах еще чисто византийские, как и сама Мадонна Чимабуэ. Новизной в картине является

трон со ступенями, на который Чимабуэ посадил Богоматерь, нов мотив окружения трона ангелами в виде сильных стройных юношей в длинных одеждах с крыльями и нимбами, которые поддерживают его; отличают эту Мадонну от родственных ей изображений, с резко обозначенными контурами, более нежная и совершенная моделировка, передача внутреннего состояния. Позднее, с достоверностью приписываемое Чимабуэ изображение Мадонны, еще более величественное, свободное и жизненное, чем образ из Флорентийской академии, находится среди фресок трансепта Нижней церкви в Ассизи. Подле Богоматери здесь изображен св. Франциск. Пребывание Чимабуэ в Риме (1272), доказанное Стриговским, приходится на время между возникновением этих двух произведений.



Рис. 298.
Чимабуэ.
Мадонна
с Младенцем.
Большой
алтарный
образ
во Флорентий-
ской академии.
С фотогра-
фии *Алилари*

Церковь св. Франциска в Ассизи — настоящее святилище живописи. Все стены и потолочные своды как Верхней, так и Нижней церкви украшены фресками. Здесь для живописцев Средней Италии и Тосканы открылось обширное поле деятельности. Перед ними встала задача воплотить легенду нового святого в современных, невиданных образах, заставить ожить глубокое чувство любви к природе, наполнявшей душу божественного Франциска, на стенах этой церкви. Кто были первые живописцы, увековечившие в продольном корпусе Нижней церкви историю жизни св. Франциска, мы не знаем. Но несомненно, что в украшении Верхней церкви главное участие принимал Чимабуэ. Под его непосредственным руководством были расписаны трансепт и хор. На восточных стенах обоих поперечных нефов написаны Распятия. Северное крыло трансепта украшено изображениями на сюжеты Деяний апостольских, хор — сценами из жизни Пресвятой Девы, южное крыло трансепта — изображениями из Откровения Иоанна; в четырех отделениях свода над средокрестием представлены четыре пишущих евангелиста. Из византийских, римских и тосканских элементов здесь развился новый, далеко еще не свободный и неясный по формам, но мощный и выразительный художественный язык. Наибольшей силой отличается Распятие в южном крыле трансепта, которое вслед за Тоде мы признаем собственноручным произведением Чимабуэ. Ряд ветхозаветных и новозаветных изображений на стенах продольного корпуса вверху принадлежат его ученикам и более молодым, воодушевленным самостоятельными стремлениями художникам. В конце своей жизни Чимабуэ был призван в Пизу, где выполнил в большой абсиде собора мозаичную фигуру Христа во славе. Но эта плоская по рисунку мозаика не позволяет судить об особенностях, свойственных мастеру, который был для своего времени смелым новатором, пока его не превзошел Джотто.

Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337) Вазари называл учеником Чимабуэ. Принимая, с одной стороны, что еще Чимабуэ получил заказ выполнить только что упомянутые нами библейские фрески верхних частей стен продольного корпуса Сан-Франческо, представляющие все переходные ступени от византийского к готическому (римскому или тосканскому) стилю, а с другой стороны — в позднейших и наиболее интересных из этих фресок (например, Исаак благословляет Иакова) признавая вместе с Тоде и Циммерманом юношеские произведения Джотто, мы не будем иметь никаких оснований, подобно многим исследователям, сомневаться в указанном свидетельстве Вазари. Отголоскам старого римского фрескового стиля (см. рис. 136), которые на-

ходят в этих фресках некоторые ученые, мы не склонны придавать особого значения. Бесспорно, Джотто написал, прежде всего, ряд сцен из жизни св. Франциска (всего 28 картин), украшающих нижние части стен того же помещения, хотя и с этим согласны не все. Мы не разделяем мнения, что именно эти картины доказывают происхождение Джотто из школы миниатюристов. Что молодой мастер еще не достиг здесь полного монументального спокойствия своих позднейших произведений, представляется вполне естественным. Он прежде всего заботится здесь о том, чтобы рассказать каждый отдельный сюжет возможно правдивее и живее, и любопытно при этом то, что, углубляя плоскость картины как пространство посредством изображения интерьера зданий, приближающихся к перспективным, и располагая фигуры друг перед другом, он идет в юношеском произведении дальше, чем в своих наиболее зрелых работах позднейшего времени. Особенно сильно выступают эти черты, например, в сценах проповеди св. Франциска перед Гонорием III и утверждения францисканского ордена папой Иннокентием III. Пока только ощупью продвигался Джотто в этом направлении. Время для более совершенного углубления пространства на плоскости картины еще не пришло, и еще раз утвердилось, как типичное явление стиля, стенная живопись не перспективная, а ограниченная определенной глубиной пространства. Ровный синий фон, золотые нимбы и пучки лучей, пейзаж, неестественный и как бы приставной, развертывающийся, самое большее, в двух планах, наконец, прием изображения зданий, как на подмостках средневековых мистерий: чтобы их представить одновременно снаружи и изнутри, надо убрать передние стены и оставить лишь тонкие угловые колонки, — все эти особенности придают фрескам Джотто в общем еще средневековый характер. Перспективное направление линии зданий нередко найдено правильно, но никогда оно не проведено с полной строгостью. Свет и тени располагаются, следуя естественному падению света на стенную поверхность. Условные уступчатые скалы, поднимающиеся, как правило, непосредственно позади переднего пейзажного плана, восходят, как доказал Каллаб, минуя византийские промежуточные ступени, к древнехристианским прототипам. Конечно, еще не может быть и речи о правильной анатомии человеческого тела, но наблюдательность Джотто, писавшего не с натуры, а по памяти и воображению, была так велика, что фигуры кажутся нам верно нарисованными и правильно действующими, а в обнаженных частях тела можно заметить следы пластической моделировки посредством светотени. Внешний и внутренний черный контурный рисунок уступил здесь место настоящей, хотя еще довольно слащавой живописи



Рис. 299.
Джотто.
Расставание
св. Франциска
со своим
отцом.
Фреска
в Верхней
церкви
в Ассизи.
С фотогра-
фии Алилари

мываясь, приветствуем зарю нового искусства, нельзя не отметить. Никогда еще ни один живописец не умел рассказывать более непосредственно, живо, убедительно и вместе с тем более просто, естественно и сжато. Джотто изгоняет всякую лишнюю фигуру, всякий преувеличенный жест, всякую напыщенную мину в выражении. Его колорит светел и ясен, как и его истолкование человеческих действий. Его связь с природой обнаруживается в верном наблюдении людей, в выражении их лиц, движений и поз. В этих случаях он очень удачно передает особые детали. Как прекрасно изображает он, например, поющих монахов в композиции «Праздник Рождества Христова в Греччио» и пьющего крестьянина в «Чудесном источении воды». Как трогательна «Проповедь св. Франциска птицам»; какое захватывающее впечатление производит «Расставание Франциска с отцом» (рис. 299), сколько драматизма в «Чуде перед султаном»! Представить действия в зависимости от душевных состояний людей и выразить их языком жестов и мимикой лица Джотто прекрас-

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

При всех обусловленных временем слабых сторонах этого живописного стиля ряд его непреходящих достоинств, в которых мы, не заду-

но умел уже в этих ранних фресках, законченных, как можно предполагать, в 1295 г.

О дальнейшем совершенствовании Джотто нам дают представление две его ранние станковые картины. Большая, написанная около 1296 г., «Мадонна со святыми и ангелами», во Флорентийской академии, по расположению фигур еще сильно напоминает Мадонну Чимабуэ; но здесь между Младенцем, святыми и ангелами чувствуется некоторая взаимосвязь, а новая, светлая, радостная гармония красок при прежних золотых фонах вводит нас в мир новых ощущений. Двумя годами позже, Джотто приглашенный около 1298 г. в Рим, исполнил большой алтарный образ, хранящийся в ризнице собора св. Петра; внутри богатых готических архитектурных обрамлений написаны сидящие на тронах Спаситель и апостол Петр, распятие Петра и усекновение главы апостола Павла. Все здесь мощно и величаво, пламенно и торжественно. Трогательные сцены мученической смерти апостолов напоминают фрески Ассизи из жизни св. Франциска. Только в Риме произошла перемена в художественном воззрении Джотто. Его главное римское произведение — большая мозаика над входом в собор св. Петра¹, изображающая «Navicella», то есть корабль, застигнутый бурей, и спасение Христом тонущего Петра, — отличается более свободным и монументальным замыслом, которым Джотто обязан древнехристианским мозаикам Рима. Его фресковое изображение папы Иннокентия VIII в Латеранской церкви занимает видное место в развитии итальянской портретной живописи.

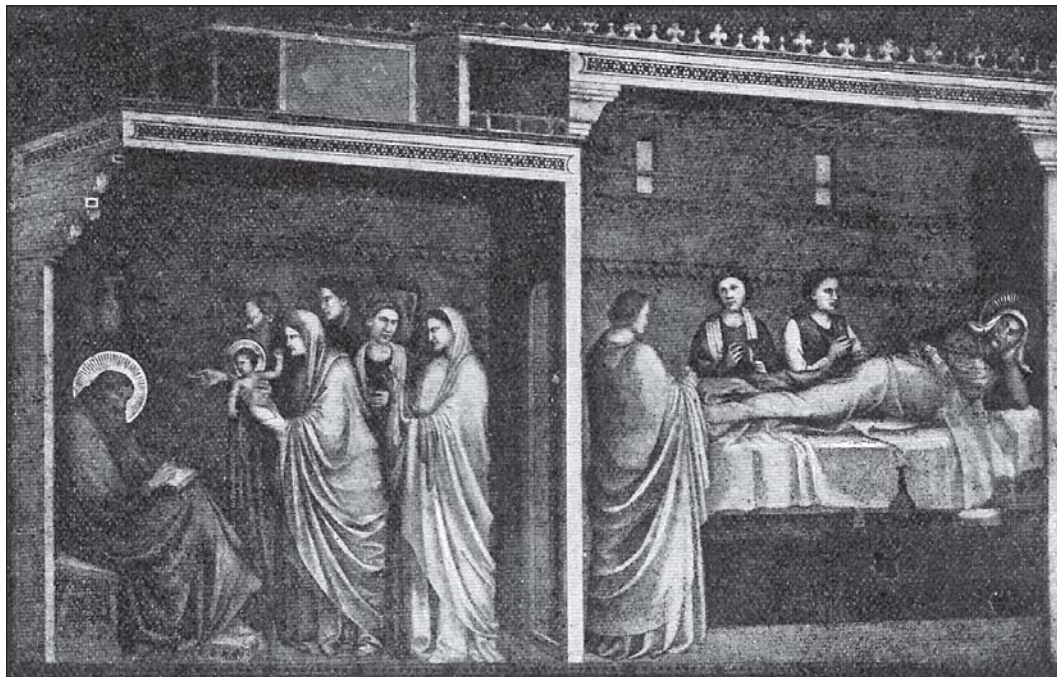
По возвращении во Флоренцию Джотто украсил около 1301 г. рядом превосходных фресок, к сожалению почти погибших, капеллу св. Магдалины в Палаццо дель Подеста (Барджелло). На правой от входа стене он написал сцены из жизни св. Магдалины, на стене у входа — ад, на противоположной, алтарной стене — рай; от этой последней фрески уцелели только знаменитые портреты Данте и двух близких его единомышленников², о которых с похвалой отзываются старые литературные источники. Данте представлен молодым, за год до его изгнания из Флоренции. Его тонкие черты, несмотря на то что портрет переписан, показывают успехи, сделанные Джотто в передаче индивидуальных особенностей лица.

¹ Теперь совершенно реставрированная. С нее есть несколько старых копий. См: *Wenturi A. Storia dell'arte italiana*. Т. V, p. 291—293.

² Корсо Донато и Брунетто Латини.

Талант Джотто в полной мере выразился во фресках небольшой церкви Санта-Мария дель Арена в Падуе, исполненных в 1304—1306 гг. На продольных стенах этой однефной церкви и по обеим сторонам триумфальной арки, перед хором, он поместил в три ряда сцены из жизни Пресвятой Девы и Спасителя. Внизу на цоколе, на пилястрах дверей в сером тоне написаны направо от входа аллегорические фигуры семи добродетелей, налево — такие же фигуры пороков. На западной стене изображен Страшный Суд, а напротив, на арке — Христос во славе. Этот ряд фресок — один из замечательнейших памятников истории искусства. По сравнению с ними все ранние изображения из жизни Богоматери и Спасителя кажутся бледными схемами. Юношеская манера Джотто, как она выразилась во фресках церкви св. Франциска в Ассизи, не сменяется каким-либо абсолютно новым стилем, но все положительные качества художника здесь как бы приумножились. Простота ситуаций и пластическая выразительность жестов, светлый, праздничный колорит делают росписи выдающимся произведением проторенессансной живописи. Даже изображение перспективы в деталях сделало успехи. Так, нимбы в противоположность неподвижным дискам, нарисованным позади голов святых, которые можно видеть во фресках Ассизи, здесь уже приблизительно следуют движениям фигур и поворотам голов.

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



в отведенных для них пространствах, с тонким художественным чутьем нежнейшие сочетания тонов приведены в гармонию со сплошным золотым фоном. Глубокое, искреннее чувство сообщает этим холодным самим по себе аллегориям теплое дыхание жизни.

Во Флоренции сохранилась только часть фресок Джотто. Вновь были открыты восхваляемые Гиберти фрески двух капелл церкви Санта-Кроче: удивительно разработанные по композиции сцены из жизни обоих Иоаннов, Крестителя и Евангелиста (рис. 300), в капелле Перуцци и одновременно монументальные и полные нежного чувства изображения из жизни св. Франциска в капелле Барди. Обе эти росписи принадлежат позднему периоду творчества Джотто.

Здесь мы не будем перечислять поздние станковые картины. Назовем лишь пятистворчатый алтарь Болонской пинакотекы, в средней части которого написана Богоматерь с Младенцем на лоне, в готической, слегка покрытой одеждой. Обрамление и золотой фон — еще готические; также и святые в боковых створках поставлены, как в готике, поодиночке, под стрельчатыми арками, но по живости и разнообразию движений эти фигуры уже ближе к грядущему искусству. И здесь

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

Джотто доказал, что гений в пределах любого стиля и любой эпохи способен творить достойное вечности.

О колоссальном впечатлении, произведенном искусством Джотто на современников, свидетельствовали тысячи и еще свидетельствуют сотни фресок во всей Италии. Их стиль, более или менее близко примыкая к стилю Джотто, никогда не превосходит его в силе или изяществе. До нас дошли имена многочисленных учеников, праучеников и последователей Джотто, которые часто попадали под влияние стиля их великих сиенских современников, одновременно и идилического, и декоративного.

Учеником Джотто во Флоренции, по исследованиям Свида, оказывается неизвестный по имени мастер, выполнивший образа св. Цецилии в галерее Уффици, деятельность которого, насколько нам известно, приходится на время между 1300 и 1330 гг. Посвятив себя задаче перспективного углубления плоскости картины в духе молодого Джотто, он не освободился, однако, от старой оцепенелости форм. Рядом с этим мастером развивался *Бернардо Дадди* (впервые упоминаемый в 1317—1355 гг.), для красивой Мадонны которого Орканья создал свой мраморный киворий. Что он тождествен флорентийцу Бернарду (*Bernardus Florentinus*), кисти которого принадлежат подписанные Мадонны 1328 и 1332 гг. в галерее Уффици и академии, доказал граф Вицтум. Главные фрески Бернардо Дадди находятся в капелле св. Павла, в церкви Санта-Кроче во Флоренции и изображают мученичества св. Стефана и Лаврентия. Переход от его ранних работ, в которых он стремился достигнуть глубины пространства, к более плоской живописной технике его позднейших произведений совершился не без влияния сиенской школы.

Главным и наиболее близким Джотто учеником был *Таддео Гадди* (ум. в 1366 г.). В Берлинском музее находится небольшой створчатый алтарь его работы. Главное произведение Таддео Гадди — фрески со сценами из жизни Богоматери на стенах капеллы Барончелли в церкви Санта-Кроче во Флоренции — показывает в нем смелого и искусного подражателя Джотто, старающегося превзойти своего учителя в развитии пространственных отношений, например его пейзаж, оставаясь по-прежнему неорганической частью картины, развертывается уже не в двух, а в трех планах.

В старых источниках (Вазари) упоминается мастер *Джоттино*, или Маленький Джотто. По-видимому, этому живописцу (полное имя Джотто ди маэстро Стефано) принадлежит слабая фреска «Благовещение» в церкви Всех Святых во Флоренции. Ему ошибочно приписали произведения Мазо (ди Банко) Фиорентино. Ранними работами этого послед-

него мастера считаются строго выполненные изображения Рождества Христова и Распятия фамильной капеллы Строцци в церкви Санта-Мария Новелла; после 1343 г. им написаны в капелле Барди в церкви Санта-Кроче полные жизни и красоты фрески из деяний св. Сильвестра и императора Константина. Его наиболее зрелое произведение — «Плач над телом Христовым» в галерее Уффици — отличается спокойствием и величавой простотой рисунка и выражения.

Джованни да Милано (впервые упоминается в 1350—1369 гг.) близок по стилю мастеру, создавшему образ св. Цецилии, и Дадди. В своих произведениях — великолепных фресках из жизни Богородицы и св. Магдалены в капелле Ринуччини в церкви Санта-Кроче во Флоренции, алтарном образе Богородицы в картинной галерее Прато и «Плач над телом Христовым» (Пиета) во Флорентийской академии — он показывает себя мастером, умеющим придавать фигурам пластическую округлость и жизнь, а пространству — надлежащую глубину.

К манере Таддео Гадди восходит стиль его разностороннего сына Аньоло Гадди (ум. в 1396 г.). Его фрески, изображающие обретение Животворящего Креста в хоре флорентийской церкви Санта-Кроче и легенду о поясе Богородицы в соборе Прато, изяществом, спокойствием линий и органическим расчленением ландшафта значительно превосходят произведения его отца.

Творчество *Спинелло Аретино*, плодовитого праученика Таддео Гадди, жившего до 1410 г., представляет переход к искусству последующего времени. Исполненные им многочисленные фрески — в соборе и церкви Сан-Франческо его родного города Ареццо, в Сан-Миньято аль Монти и монастыре Санта-Мария Новелла во Флоренции, в пизанском Кампосанто и в других местах — представляют новую манеру в изображении пространства, основанную на общем воззрении Джотто, однако же схематически развивающую его дальше.

Вне Джоттовской школы стоят два великих флорентийских художника: Андреа ди Чоне (Орканья) и Нардо ди Чоне (впервые упоминается с 1345 г.; ум. в 1365 г.). *Орканья* был не только знаменитым зодчим и скульптором, но и одним из великих живописцев своего времени. К сожалению, его фрески в хоре Санта-Мария Новелла погибли. Что же касается фресок капеллы Строцци в левом крыле трансепта этой церкви, то едва ли справедливо обычно высказываемое мнение о принадлежности их Орканье, так как мы имеем свидетельство Гиберти, что эту капеллу расписывал его брат Нардо (хотя особо упоминается только композиция «Ад», написанная Нардо). Орканья написал для этой капеллы (1357) пятистворчатый алтарный образ, средняя часть



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

которого занята величественным изображением сидящего на троне Христа с коленопреклоненными у ног его апостолом Петром и Фомой Аквинским. В этом строгом и обдуманном произведении полные достоинства, но очень общо задуманные типы фигур и голов сильно отзываются скульптурной мастерской, в которой они возникли, хотя, с другой стороны, здесь совершенно незаметно особого стремления к углублению пространства и пластичности, скорее, картина понимается как плоскость, оживленная фигурами. Главным произведением *Нардо ди Чоне* мы могли бы считать вышеупомянутые превосходные фрески, по которым прежде обычно судили о живописном стиле Орканьи, если только действительно Гиберти не хотел приписать ему композицию «Ад». В этом стиле одновременно больше и силы, и нежности, чем в манере любого ученика Джотто, а в живописной разработке отдельных голов, в напряженности религиозного чувства мужских лиц и в прелести выражения женских он превосходит самого Джотто. На западной стене изображен Страшный Суд (рис. 301). В облаках парит Спаситель, по левую руку Его — коленопреклоненная Богоматерь, по правую — глядящий вверх в благоговейной позе Иоанн. Среди праведников и грешников

выделяются восхитительные группы женских фигур, одни кружатся в восторженной хороводной пляске, другие горюют, погруженные в тихую, безмолвную скорбь. На левой стене изображен Рай — великолепное произведение флорентийской живописи, в котором, по выражению Буркгардта, лица праведников достигают высшего в этой школе предела красоты и прелести. Написанный на противоположной стороне «Ад» изображен по Данте и более поэтичен, чем живописен.

Во дворе клуатра церкви Санта-Мария Новелла находится знаменитая капелла дельи Спаньюоли, великолепная фресковая роспись которой, исследованная Гетнером, Юлиусом фон Шлоссером и Ф. Кс. Краусом, может рассматриваться как главное произведение доминиканско-

го искусства XIV столетия, подобно тому как роспись церкви св. Франциска в Ассизи — главное произведение францисканского искусства. К сожалению, мы не знаем, кто создал эти фрески, содержанием которых служит апофеоз доминиканского ордена. Достаточно того, что они принадлежат джоттовской школе, затронутой сиенским влиянием. Поэтической легенде и задушевности францисканского искусства доминиканское противопоставляет в этой живописи строго рассудочную, символическую догматику. Главное изображение на задней стене этой обширной капеллы — сложное по количеству фигур Распятие. Западная и восточная стены заняты историческими фресками доминиканского ордена. В середине западной стены на высоком трехъярусном готическом троне, возвышающемся над скамьями хора небесного храма, восседает св. Фома Аквинский. У ног его повержены еретики. В среднем ряду стоят 14 женских фигур, олицетворяющих схоластические понятия добродетелей, наук и искусств. На самой нижней ступени сидят главные представители наук и искусств на земле. В целом монументально-симметричное построение композиции как бы предваряет «Диспут», или «Афинскую школу» Рафаэля. Фреска восточной стены, изображающая в отдельных, полных жизни группах практическую деятельность доминиканского ордена, расположена менее симметрично и вместе с тем более художественно. Любопытно в нижней части картины, где представлена учительская деятельность доминиканцев и защита Церкви, изображение их в виде черных и белых пятнистых собак (*domini kanes*, псы Господни). Поэтичен в средней части сад «детей мира»; в чистых и возвышенных чертах изображены праведники, входящие во врата рая. Отдельные группы, распределенные с удивительным равновесием, переходят одна в другую и составляют вместе в высшей степени мощное целое.

Относительно *техники* этой флорентийской и вообще всей итальянской стеной живописи XIV столетия нам дает сведения «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, бывшего ученика Аньоло Гадди. Ченнино сообщает, что стеновая живопись обычно писалась на сырой известке и, таким образом, была настоящей фреской, а это отнюдь не исключало пользования в качестве вспомогательного средства также и клеевыми красками (на яичном желтке или фиговом соке как связующем начале). Напротив, станковая живопись употребляла исключительно клеевые краски.

Мы привели в этой главе только малую часть сохранившихся произведений флорентийской стеной и станковой живописи рассматриваемой эпохи, но все сохранившиеся картины составляют опять-таки лишь небольшую часть того, что было создано тогда во Флоренции.

Если бы мы могли хотя бы на короткий миг увидеть церкви, дворцы и общественные здания прекрасной столицы Тосканы во всем блеске фресковых росписей, украшавших их в 1250 — 1400 гг., то во многих случаях в интересах сохранения истинного монументального стиля, в общем еще плоского, мы пожалели бы, что искусство следующего столетия пожертвовало столь многим из прошлого великолепия.

Сиена в области живописи успешно оспаривала пальму первенства у Флоренции. Сиенскую живопись отличает от флорентийской целый ряд особенностей. Она полностью порвала все связи с византийским искусством. Нагое тело здесь, по крайней мере на картинах, писанных клеевыми красками, моделируется в тенях зеленым, а на светлых участках красноватым тоном; ткани одежд пышны, более затканы золотом; кисть сиенских мастеров любовно и с мягкими переходами тонов выписывала все детали. Архитектурные и пейзажные задние планы ранее, чем во Флоренции, соединились с золотыми фонами, хотя и не так естественно. При этом сиенской живописи с самого начала не хватало дара краткого, ясного и увлекательного повествования; она предпочитает изображения без действия, спокойные группировки масс, символические образы, но вместе с тем жесты ее фигур изящнее, лица милевиднее, во взглядах больше нежности. Смешение готической и византийской манеры обнаруживается в сиенской живописи с большей ясностью, чем во флорентийской.

Дуччо ди Буонинсенья (впервые упоминается в 1282 — 1319 гг.), по возрасту стоящий между Чимабуэ и Джотто, был первым сиенским живописцем, слава которого разнеслась по всей Италии. Юношеским произведением Дуччо с 1900 г. считают, следуя Викгоффу, Рихтеру, Бруну, Ротесу и другим, большую, торжественную, еще совсем византийскую Мадонну капеллы Руччелай в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, которая прежде ошибочно приписывалась Чимабуэ. В 1285 г. Дуччо писал еще в византийской манере, в духе Чимабуэ. Во всяком случае, его главное произведение — огромный двусторонний образ «Величество» (*Maesta*), который в 1311 г. был торжественно перенесен из мастерской художника в Сиенский собор и водружен на главном алтаре под куполом. Теперь лицевая и обратная стороны этого с обеих сторон расписанного алтарного образа распилены и поставлены рядом в соборном музее; из шести отдельных образов передней стороны одно «Рождество Христово» попало в Берлинский музей. Главное изображение передней стороны (рис. 302), «Величество», представляет Богоматерь, сидящую на престоле и окруженную неподвижно стоя-



щими ангелами в длинных одеждах и коленопреклоненными святыми, что сильно удлиняет картину. Богоматерь и Младенец при всей торжественности живее, чем на более ранних образах Мадонн; черты лиц уже более открытые, округлые и живые; удивительно тонко передано выражение преданности и сладостной набожности в лицах святых и ангелов. Главная доска обратной стороны содержит в 26 полях Страсти Господни; изображения пределлы посвящены жизни Богоматери и юности Спасителя. Все эти исторические композиции Дуччо, хотя и возникли позже, чем фрески Джотто в Падуе, не могут сравниться с величавой простотой и ясностью великого флорентийца. Они богаче милovidными второстепенными фигурами, не так спокойны в движениях, менее самостоятельны в главном и существенном, зачастую примыкая к византийским образцам, и притом в большей степени подчинены замыкающей их архитектонике и пейзажному обрамлению, ничуть не улучшая джоттовских представлений о пространстве. Сцены страстей изображены нагляднее, чем те, в которых преобладает движение. При всем том нет недостатка в отдельных интересных чертах, а выражение лица, которое повсюду соответствует действию, и здесь достигает поразительного разнообразия. Мы не можем останавливаться на других картинах, приписываемых Дуччио и находящихся в различных собраниях. Но достаточно и «Величества» Сиенского собора, чтобы отвести ему почетное место в истории искусства.

Рис. 302.
Дуччо ди
Буонинсенья.
Величество.
 Алтарный
 образ
 в соборном
 музее
 в Сиене.
С фотогра-
фии Алиари

Самым значительным из последователей Дуччо был *Симоне Мартини*, богато одаренный мастер, находившийся в пожилом возрасте в таких же отношениях с Петраркой, как Джотто с Данте. Симоне родился около 1265 г. в Сиене, умер около 1344 г. в Авиньоне, куда он переселился в 1339 г., следуя папскому приглашению. Его первое знаменитое произведение — фреска, которой он украсил зал совета сиенского Палаццо Публико в 1315 г., всего четырьмя годами позже того, как Дуччо окончил свое «Величество». Подобно главному изображению сиенского алтаря, эта фреска также представляет «Величество», то есть Богоматерь с Младенцем на престоле со святыми и ангелами вокруг. Из византийского наследия Симоне сохранил в этой картине иные особенности, чем Дуччо в своей: Богоматерь имеет на голове корону, Младенец, обращенный прямо к зрителю, стоит у нее на коленях в торжественной позе; в затканых золотом материях проявляется восточная любовь к роскоши. Восемь святых, предшествуемых верховными апостолами Петром и Павлом, держат над головой Марии балдахин. Впереди на ступенях трона стоят на коленях прелестные ангелы, протягивающие Богоматери вазы с цветами. При строгой симметрии и праздничной торжественности здесь много красоты и нежности.

Около 1317 г. Симоне написал для алтаря церкви Сан-Лоренцо в Неаполе (правда, плохо сохранившуюся) картину с изображением коронации короля Роберта его братом архиепископом Людовиком Тулузским; в 1320 г. он написал для главного алтаря церкви св. Екатерины в Пизе, сохранившийся, к сожалению, только разрозненно в пизанских собраниях, образ Богоматери, показывающий всю деликатность и тщательность его живописной техники, все очарование его светлых красок. В 1328 г. он написал в сиенском Палаццо Публико на стене напротив «Величества» большой портрет полководца Гвидориччо Фольяни де Риччи на коне — очень правдивое изображение, написанное в профиль на синем фоне, с условно переданным пейзажем — первый портрет всадника в этом роде. К 1338 г. относится миловидное, но манерное, как и все станковые картины Симоне Мартини, замечательно тонко исполненное на золотом фоне изображение Благовещения, в галерее Уффици, которое он, как явствует из подписи, исполнил совместно со своим шурином, более слабым художником, Липпо Мемми. Только в 1333—1336 гг. написаны Симоне фрески из жизни св. Мартина в Нижней церкви в Ассизи — величественные и полные жизни картины, композиции которых, правда, заставляют пожалеть о простой и мощной соразмерности джоттовских произведений, но зато отличаются любовью к выражению характеров и тщательной по соединению красок живописью.

Из фресок Симоне Мартини в Папском дворце в Авиньоне (после 1339 г.) можно различить на потолке зала Консистории написанные в натуральную величину изображения пророков и сивилл, а в Папской капелле — остатки новозаветных сцен. Отдельные изображения небольшого складного алтаря, написанного Симоне в Авиньоне, хранятся в Лувре, Антверпенском музее и Венской императорской галерее. Лучшие из этих досок, в особенности венское «Положение во гроб», и в отношении пейзажа стоят на высшей ступени развития, достигнутой XIV столетием. Итак, можно видеть, что Симоне Мартини в Авиньоне играл роль посредника между северным и южным живописными стилями.

Главное произведение *Линно Мемми* — колоссальных размеров «Величество» в Палаццо Публико в Сан-Джиминьяно, исполненное в 1317 г., то есть двумя годами позже фрески его шурина в сиенском Палаццо Публико. Этот огромный образ, написанный в светлых веселых тонах, отличается поразительной тщательностью выполнения, но в спокойном величии общего впечатления он значительно уступает фреске Симоне.

Оживление в сиенское искусство внесла школа братьев Лоренцетти. *Пьетро Лоренцетти* (около 1280—1348) был старшим из братьев. Из произведений Пьетро кроме полных страстного движения фресок со сценами Страстей Господних в Нижней церкви Ассизи сохранились только алтарные образа. Около 1320 г. окончен замечательно написанный алтарный образ (Богородица со святыми) в приходской церкви Ареццо, в 1329-м — «Мадонна среди святых», в Сиенской академии, картины, — в которых зеленоватые тени в моделировке нагого тела уступили место более прозрачным и теплым тонам в тенях. Много взятых из жизни черт в «Рождестве Богородицы» (1247), в музее Сиенского собора, — картине, полной движения, в которой сказались флорентийские влияния.

Амброджо Лоренцетти (ум. в 1348 г.) главным образом прославился в области фресковой живописи. С его станковыми картинами, которые по способу изображения пространства близки картинам Дуччо, лучше всего можно познакомиться в Сиенской и Флорентийской академиях. От фресок в Сиене, изображавших историю францисканского ордена, о которых с восторгом отзывался Гиберти, уцелели только остатки, но и они дают понятие о почти джоттовской ясности композиций. Главные произведения Амброджо (1337—1339) — три большие фрески аллегорического содержания в сиенском Палаццо Публико, драгоценный памятник свободного и гордого духа граждан



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

этого города. Основная картина изображает сильное, правосудное и добродетельное правление города Сиены. Над головой сидящего посередине на троне коронованного правителя города, который олицетворяет городскую общину, парят христианские добродетели; по сторонам его сидят меньшие по размеру, чем он, фигуры светских добродетелей. Наилучше сохранилась полная достоинства, как бы вылитая в своей спокойной позе женская фигура «Мир» (рис. 303). Надписи объясняют значение других аллегорических фигур, групп и целых сцен, изображающих такие понятия, как отправление правосудия, согласие граждан, военная сила. Налево внизу приближается процессия знатных граждан, в их высшей степени живых лицах нетрудно признать портретное сходство; напра-

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

Пьетро и Амброджо Лоренцетти, умершие оба, как можно полагать, в 1348 г. от чумы, олицетворяют высшую точку, до которой поднялось сиенское искусство. Со второй половины XIV столетия начинается его постепенный регресс. Андреа Банни (1320—1414) и его брат Липпо Банни, Бартоло ди маэстро Фреди (1330—1410) и его ученик Таддео ди Бартоло (около 1363—1422) — наиболее искусные из тех художников, которые сентиментально и слабо вели старое сиенское направление вплоть до XV столетия. Наконец, в 1407 г. сиенцы, долго до того чуждавшиеся иногородних мастеров, пригла-

сили к себе Спинелло Аретино, для росписи фресками одного из залов Палаццо Пубблико.

По сравнению с Флоренцией и Сиеной *Пиза*, старейший художественный центр Тосканы, в области живописи стала уступать свои позиции. Одним из лучших пизанских живописцев XIV в. был *Франческо Траино*. От его большого написанного в 1344 г. для церкви св. Екатерины алтарного образа только главная средняя картина, изображающая триумф св. Фомы Аквинского, сохранилась на ее первоначальном месте. Вазари называл Траино, едва ли справедливо, учеником Орканьи. Его чувственное и одновременно поверхностное искусство проявляется в том, что на упомянутой главной картине духовную связь между Христом, Фомой Аквинским и его последователями он выражает посредством соединяющих их золотых лучей и потому стоит ближе к сиенскому, чем к флорентийскому стилю. Мнение Супино, что Франческо Траино был автором знаменитых фресок на восточной стороне южной стены Кампосанто в Пизе, представляется нам недостаточно убедительным.

Обширные циклы фресок XIV в. делают из Кампосанто одно из интереснейших мест для истории живописи. Только в 1350 г. стены, подразделенные на 42 большие поверхности, по 26 на длинных и по 5 на коротких сторонах, были окончательно приготовлены для фресковой росписи. Но в это время из плеяды великих мастеров, украсивших своей кистью Флоренцию и Сиену, кроме Орканьи, уже никого не было в живых. Ему и Пьетро Лоренцетти Вазари и приписывал знаменитые восточные фрески южной стены Кампосанто. Кроу и Кавальказелли считали их всецело произведениями братьев Лоренцетти, Добберт — работами одного Орканьи. Выше было отмечено, что Супино называл их автором Франческо Траино. Другие исследователи приписывали эти фрески пизанским живописцам, находившимся под флорентийским или сиенским влиянием, только Ротес полагал, что они были исполнены по рисункам Пьетро Лоренцетти. Пока приходится признать, что автор этих четырех грандиозных стенных картин, представляющих композиции «Триумф Смерти», «Страшный Суд», «Ад» и «Жизнь отшельников в пустыне», неизвестен. Наиболее замечательная из всех фресок — «Триумф Смерти» (рис. 304), грандиозная, навеянная страшной чумой 1348 г., стоящая, впрочем, в связи с известными легендами аллегория всемогущества смерти. Место действия образует лишенный глубины скалистый ландшафт, посреди которого обитают благочестивые отшельники: они одни ушли от страха смерти. Перед пышной охотничьей кавалькадой, во главе которой едут король с королевой, вдруг



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

открывается зрелище — три отверстых гроба. Направо, к веселым юношам и девушкам, под сенью апельсиновой роши предающимся служению музыке и любви, стремительно слетает с неба Смерть в образе отвратительной старухи с крыльями летучей мыши и занесенной косой. Лишь группа стариков, страдальцев и калек в центре, для кого смерть была бы благодеянием, простирают к ней руки, тщетно моля об избавлении. Резкая характеристика различных фигур, сильно выделенный, полный выразительности язык жестов, законченно-выделенные группы — отличают всю картину. Эта аллегория еще долго будет производить захватывающее по своей силе впечатление. Картина «Страшный Суд» своей старой выработанной симметричной одеревенелостью примыкает к известным, более ранним прототипам. Ново здесь лишь то, что Судия и Богоматерь помещены на небе друг подле друга в двух одинаковых миндалевидных ореолах (мандорлах). Третье изображение — «Ад», подразделенный на круги, по Данте, с сидящим посре-

дине дьяволом, который изображен в виде страшилища, пожирающего грешников, — мало отвечает нашему современному художественному вкусу. Четвертая картина, развивающая одну из мыслей «Триумфа Смерти» и изображающая отшельников в Фиваиде, привлекает отдельными сценами, разбросанными в виде небольших жанровых картинок посреди широко раскинутого скалистого ландшафта.

Средняя часть южной стены посвящена пизанскому святому Раньери; его житие изображено в шести больших картинах известными живописцами джоттовского направления; три верхние фрески, более слабые, написаны *Андреа да Фиренце* (1376—1377); три нижние, лучшие, превосходящие пониманием ландшафтной глубины и освещением всего, что создано Тосканой в XIV столетии, написаны около 1386 г. *Антонио Венециано*. В 1390—1391 гг. *Спинелло Аретино* добавил шесть фресок на сюжеты легенды о св. Ефизии и Потите.

Наконец, западная часть южной стены украшена в два ряда шестью превосходными, написанными в 1371—1372 гг. *Франческо да Вольтерра* фресками с историей Иова. Композиция «Пролог на небе», где Бог Отец спускается в облаках над водами, сопровождаемый большими крылатыми ангелами, чтобы покорить прижавшегося к скале Сатану, принадлежит к величественным и богатым по мысли произведениям XIV в., а для всей этой группы фресок не лишено интереса уже то, что Вазари приписывал их не кому другому, как самому Джотто.

Фрески восточной стены («Распятие» и т. д.) следуют стилю фресок южной стены; фрески западной стены — позднего происхождения.

Продольная северная стена, большая часть которой только в XV столетии была украшена знаменитыми фресками Беночцо Гоццоли, в ее западной части была расписана *Пьетро да Пуччо* из Орвието фресками (начаты в 1390 г.) по сюжетам сотворения мира. Таким образом, известные художники этой эпохи, работавшие в Кампосанто, были родом из Флоренции и Венеции, из Ареццо, Вольтерры и Орвието; они-то и свидетельствуют об огромном распространении стиля Джотто во второй половине XIV столетия по всей Италии.

В горах *Умбрии* живопись хотя и развивалась в одном направлении с сиенской, но чуть отстала по художественной силе и значению от своих тосканских сестер. Вспомним, что в сердце Умбрии, Ассизи, ни один умбриец не был допущен к работам по росписи церкви св. Франциска. В XIV столетии очагами искусства явились города Губбио и Фабриано, находящиеся на северо-западе. *Одеризио да Губбио*, жившего в 1264 г. еще в Губбио, в 1295-м — в Риме, где он и умер около 1299 г.,

обессмертил Данте, который восхвалял его как миниатюриста и вместе с тем за высокомерие поместил в огонь чистилища. Он считается основателем умбрийской школы миниатюрной живописи, которая оказала значительное влияние на монументальную живопись. Свойственную книжной картинке миниатюрность, которая при передаче ее в больших размерах дает лишь контурные очерки фигур, но нисколько не уменьшает прелести лиц, показывает, например, фреска неизвестного мастера в верхней капелле Палаццо Муничипале в Губбио. Сидящая на престоле и окруженная святыми Богоматерь протягивает коленопреклоненному ленному владетелю Младенца для поклонения. В Фабриано началась деятельность *Алегретто Нуци*, которого в 1346 г. мы уже встречаем во Флоренции. Образами Мадонны его кисти с его подписью обладают, например, Берлинский музей, собор в Мачерате (1359) и христианский музей Ватикана (1365). Тем не менее нежная, тщательно выписанная берлинская Мадонна и сильный по исполнению образ Ватикана представляют столь большие различия, что Свидя считал необходимым отличать умбрийского Алегретто от флорентийского.

Во второй половине XIII столетия важнейшими *мозаичными* работами (к северу от Рима и к югу от Венеции) было завершение украшения купола Флорентийского баптистерия и главных частей фасада собора в Орвието. Во Флоренции византийское искусство находилось под влиянием призванных из Венеции греков. Даже Андреа Тафи (между 1250 и 1325 гг.), исполнивший большой образ Спасителя в среднем круге купола, по своему стилю еще наполовину византиец. В Орвието в исполнении мозаик соборного фасада принимал участие сам Орканья. К сожалению, эти мозаики погибли и заменены новыми.

Живопись на стекле пришла с севера вместе с готической архитектурой. Древние сохранившиеся памятники в Италии — окна церкви св. Франциска в Ассизи, исследованные Тоде и Мандахом; наиболее ранние из этих витражей выполнены в хорошем старом ковровом стиле, но постепенно они становятся более готическими, образуя по стилю переход от XIII к XIV столетию.

Богатые по краскам расписные стекла большого окна хора Орвиетского собора, которые в утренние часы наполняют всю церковь окрашенным светом, возникли в 1401 г., тем не менее изображают событие земной жизни Спасителя и Богоматери в стиле XIV столетия. В Пизе расписными стеклами XIV столетия обладает Сан-Франческо (теперь Музео Чивико). Самое красивое из окон Флорентийского собора (исследовано Гансом Земпером) над второй южной

дверью было выполнено в 1394 г. Антонио да Пиза по рисунку Аньоло Гадди. Но лишь исполненные в следующем столетии витражи разливают во всех восточных помещениях Флорентийского собора тот цветной полумрак, который скрадывает менее удачные архитектурные детали этого храма.

Успехи *миниатюрной живописи* в Тоскане шли параллельно с успехами станковой живописи. Антифонарии и другие литургические книги, сборники городских актов, новеллы и поэмы в течение XIV столетия все с большим богатством и вкусом украшались миниатюрами. На украшение стихотворных произведений значительное влияние, по-видимому, оказал Петрарка. Дошедшие до нас имена живописцев нередко взаимосвязаны с сохранившимися миниатюрами рукописей.

В особенности были искусны сиенцы, манера которых так часто отзывается миниатюрной живописью. Что Дуччо прежде, чем ему было поручено выполнить алтарный образ «Величество» (см. рис. 302), расписывал книги и книжные переплеты, известно нам документально. Можно предполагать, что и Симоне Мартини иллюстрировал целый ряд рукописей. С большой долей вероятия, по крайней мере, приписываются ему изящные миниатюры списка Вергилия в Амвросианской библиотеке. Липпо Мемми считается автором небольших красивых миниатюр, которыми украшены литургические книги собора в Сан-Джиминьяно.

Золотой фон, яркие, преимущественно красная и синяя, краски одежд, моделировка тела беловатыми цветами, серыми или зеленоватыми тенями, деликатное, тщательное исполнение, так что контуры и здесь все более исчезают под краской, отличают тосканскую миниатюрную живопись этого времени.

Из умбрийских миниатюристов был уже назван Одеризио да Губбио. Из приписываемых ему, вероятно справедливо, рукописей, украшенных миниатюрами, следует упомянуть два служебника в архиве церкви св. Петра в Риме. Один изображает жизнь Марии (главная миниатюра — «Благовещение»), другой — подвиги св. Георгия. В этих картинках, помещенных большей частью внутри инициалов, мы находим все радостные и светлые черты раннеумбрийского искусства. Именно они убеждают нас, что это искусство, по сравнению не только с флорентийским, но и с сиенским, имело свой собственный облик.

Тосканская и среднеитальянская живопись треченто (XIV столетие) достигла чистых высот самостоятельного идеального стиля, с которым затем вновь устанавливает связь лишь чинквеченто (XVI столетие). Кватроченто (XV столетие) ставило себе другие задачи.

2. Искусство Северной Италии

Архитектура

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

Многие верхнеитальянские церкви нищенствующих орденов взяли за образец тосканский тип с рядом капелл на задней стене трансепта. Однако прямоугольное окончание хора здесь встречается реже, чем выступающее многоугольное. Особенной ясностью плана отличается церковь Санта-Мария дель Кармине в Павии, составленная из квадратных отделений, с прямосрезанными капеллами хора и спокойной расчлененными столбами. Среди церквей венецианской области, где преобладают многоугольные окончания капелл и широко расставленные круглые столбы, некоторые еще имеют плоский потолок. Образцовыми сводчатыми постройками этого рода, интерьер которых, кроме многоугольных конечных капелл, поразительно напоминает флорентийскую церковь Санта-Мария Новелла, являются францисканская церковь Сан-

та-Мария Глорiosa деи Фрари (начата в 1330 г.) и доминиканская церковь Санти-Джованни э Паоло (начата в 1333 г.; рис. 305), обе в Венеции. Историю их сооружения исследовал Тоде. Это простые большие здания, ставшие храмами искусства благодаря произведениям скульптуры и живописи, которыми они украшались в течение столетий.

Особое место занимает роскошная церковь Чертозы (картезианского монастыря) близ Павии, начата в 1396 г. по повелению герцога Джан-Галеаццо Висконти; с историей ее постройки знакомит нас исследование Л. Бельтрами. Вдоль трехнефного продольного корпуса тянутся ряды капелл, делающие его на вид

пятинефным. Трансепт и хор имеют вид трех совершенно одинаковых крыльев, расположенных по типу центральных построек, причем каждое имеет окончание в форме листа клевера. Столбы расчленены, как в готике, арки стрельчатые, но в аркадах и нефах они нередко вновь имеют полукруглую форму. Однако это возвращение к полукруглой арке здесь следует понимать не как восстановление романского стиля, а как переход к полукруглой арке раннего Ренессанса, в стиле которого был выполнен потом великолепный главный фасад этой церкви и ее остальные фасады.

В фасадах большинства готических церквей Верхней Италии царит *кирпичный стиль* (ему посвящены работы Г. Штрака и Л. Грунера). Впрочем, кирпич здесь часто оживляется мрамором. Самым красивым готическим фасадом Венеции считается западный фасад церкви Санта-Мария дель Орто; ее боковые нефы открываются также и на запад великолепными стрельчатыми окнами под изящными

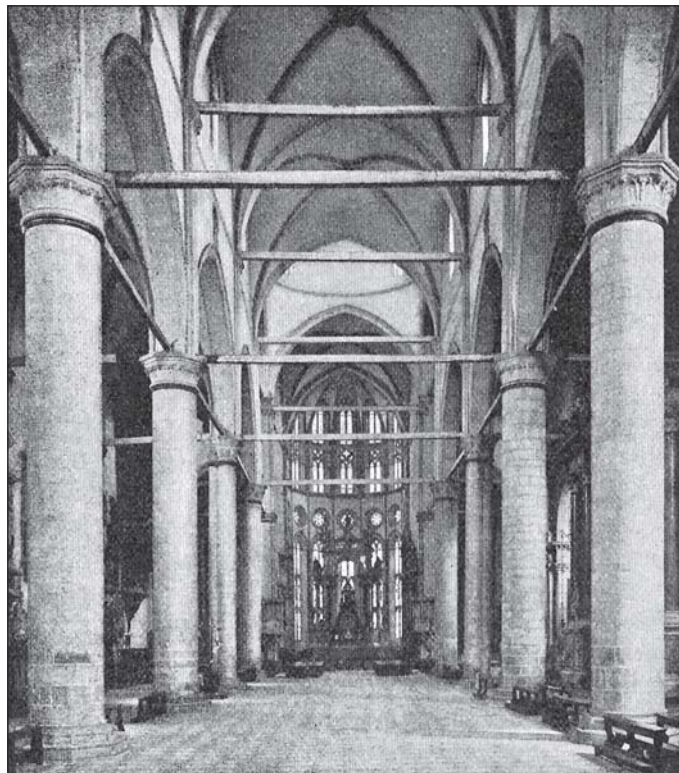


Рис. 305.
Интерьер
церкви Санти-
Джованни
э Паоло
в Венеции.
С фотографии
Алилари

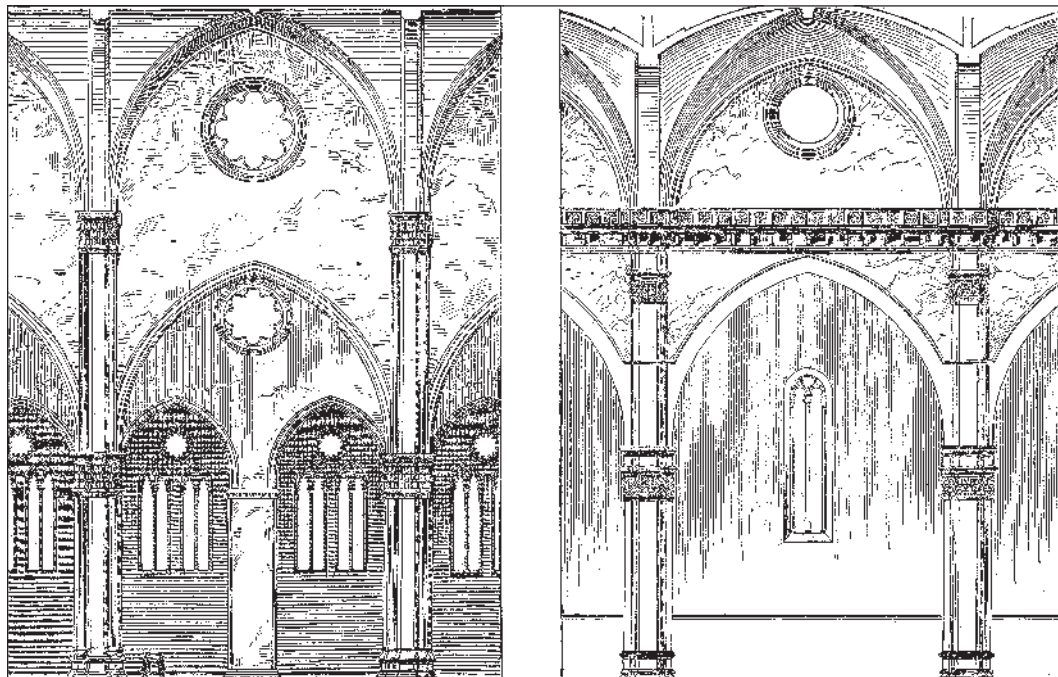
стрельчатыми арочными фризами и рядами ниш со статуями. Из веронских церквей самым нарядным готическим фасадом, выложенным из кирпича и мрамора, обладает небольшая однонефная церковь Сан-Фермо. Но в наиболее чистом виде этот богатый кирпичный стиль, в сущности ломбардо-романский, но заменивший полукруглую арку стрельчатой, можно наблюдать на фасаде церкви Санта-Мария дель Кармине в Павии. Большое влияние на верхнеитальянскую фасадную архитектуру оказал прелестный фасад Сан-Франческо в Болонье с украшениями из терракоты и майолики. В мраморном фасаде собора Генуи видно стремление приноровить чисто французские мотивы к древнепизанскому чередованию рядов черного и белого камня; напротив, изящно расчлененный мраморный фасад собора Монца явно восходит к кирпичным фасадам.

Готические *колокольни* Верхней Италии хотя не всегда, но все же довольно часто отличаются от своих романских прообразов стрельчатыми арочными мотивами; иногда они переходят в восьмигранную форму и получают конусообразный шпиль над открытым верхним этажом. В качестве примера можно назвать башню миланской церкви Сан-Готтардо (1328—1379); ее веселая облицовка стен из красного кирпича, чередующегося с белым тесаным камнем, характеризует весь этот род построек.

Две самые большие церкви Верхней Италии стоят до некоторой степени вне общего хода развития и по исполнению принадлежат частию уже XV столетию.

Церковь св. Петрония в Болонье, посвященная высокочтимому патрону Болоньи, согласно плану 1388 г. должна была стать самой большой церковью в мире. Но постройка была прекращена в 1440 г., когда едва был готов продольный корпус, поныне свидетельствующий о честолюбивых замыслах болонцев XIV столетия. Форма столбов, арочные пролеты, общее расчленение пространства заимствованы от продольного корпуса Флорентийского собора (рис. 306), но пропорции в болонской церкви выше, более готические; крайне неудачная галерея на консолях удалена; а на место пустых, прорезанных узкими окнами стенных поверхностей боковых нефов здесь открывается вид на двойные окна боковых капелл. Дегио с полным правом называл эту оконечную часть церкви св. Петрония самым совершенным внутренним помещением во всей итальянской готике.

С историей постройки Миланского собора можно ознакомиться из работ Камилло Бойто, Л. Бельтрами и Альфреда Готгольда Мейера. И здесь задавались целью создать чудо света. Постройка нача-



лась в 1386 г. и к 1431 г. была доведена до сводов среднего нефа. Но затем еще в течение целых столетий отстраивались отдельные части собора, а фасад был закончен только в конце XIX в. Миланский собор, имеющий пятинефный продольный корпус, пересеченный трехнефным трансептом, и окончание хора, образованное тремя сторонами восьмиугольника, с обходом, но без венца капелл, по общему плану и архитектуре с пучковыми столбами, контрфорсами и опорными арками, больше приближается к северной готике, чем какой-либо другой собор Италии. По своей вместимости это самая большая, по своему материалу (белый мрамор) — самая роскошная в мире готическая церковь. Когда итальянские архитекторы не могли справиться со своей задачей, на помощь призывались немецкие и французские зодчие: Генрих Парлер из Гмюнда, Ульрих фон Энзинген, Миньо из Парижа и др. В конце концов с помощью итальянских мастеров был доведен до конца свод средокрестия, увенчивающий здание. Стиль Миланского собора, лишенного башен, не может быть назван чисто французским или немецким. В нем часто сказывается итальянский вкус, выражающийся в преобладании горизонтальных

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

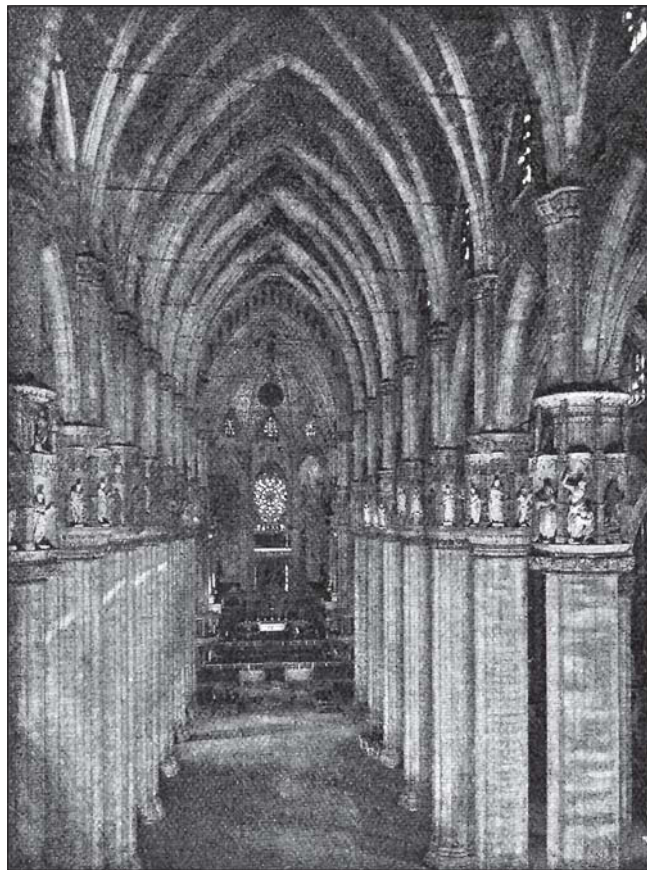


Рис. 307.
Интерьер
Миланского
собора.
С фотогра-
фии Броджи

рьер с высокими сводами и целым лесом столбов, с царящим цветным полумраком, разливаемым — более поздними — расписными стеклами окон, не может не очаровать непредубежденного зрителя.

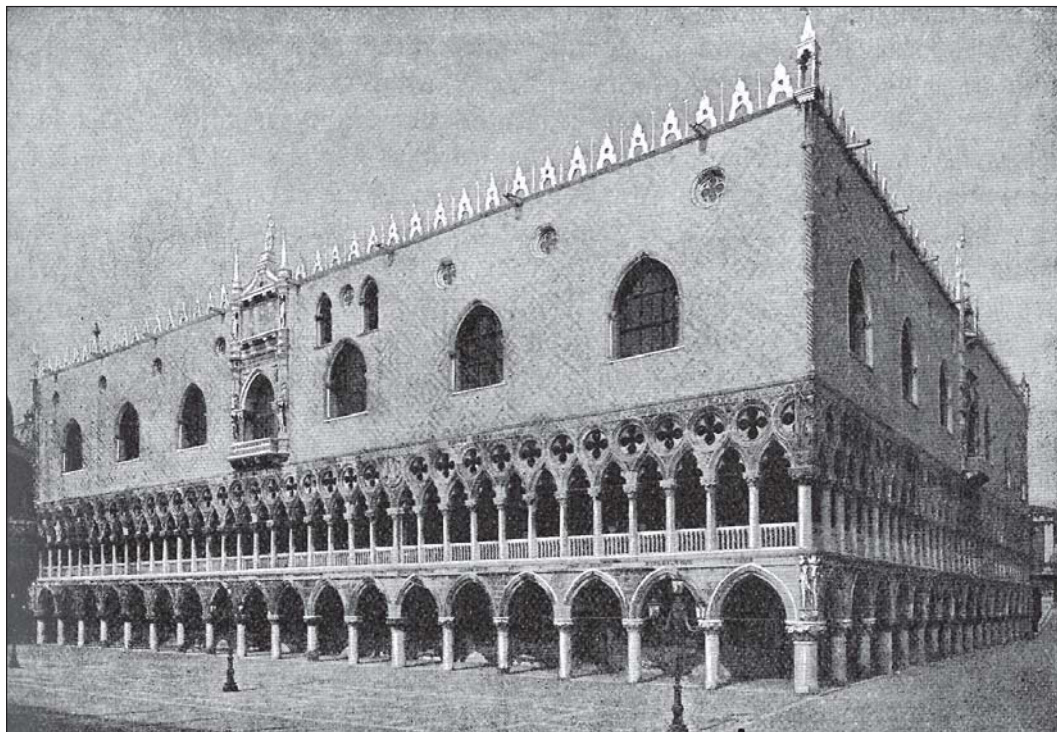
Светские постройки верхнеитальянской готики не могут идти в сравнение по монументальности и внутреннему величию с тосканскими, но они превосходят их роскошью своих внешних украшений.

Ряд *ратуш* открывает Палаццо Публико Кремоны (1245) с его лоджией, образованной шестью стрельчатыми арками. Образцовой постройкой этого рода стал Палаццо Муничипале в Пьяченце (начат в 1281 г.). Его нижний этаж, построенный из песчаника, открывается наружу монументальной галереей с пятью стрельчатыми арками на столбах; верхний кирпичный этаж с украшениями из обожженной глины прорезан

линий над вертикальными, но и в его деталях немало нового и своеобразного. Новы, во всяком случае, капители столбов, состоящие из расставленных по кругу статуэток, хотя в этом новшестве нельзя видеть художественного успеха (рис. 307); новым для Италии явилось также впервые, вероятно, примененное в Бурже, а позже укоренившееся в Испании ступенчатое понижение высоты пяти нефов, при котором внутренние боковые нефы занимают по высоте середину между наружными и средним нефом. Со времени Буркарда художественная критика обычно отзывалась очень строго о Миланском соборе. Что касается его внешнего вида, искаженного последующими веками, где разве только сказочные «мраморные горы» могут пленить нашу фантазию, с этими отзывами, бесспорно, следует согласиться. Но инте-

шестью тройными окнами в богатых обрамлениях и увенчан зубчатым карнизом, выступающим наружу на консолях. Но самый знаменитый и самый величественный из правительственных дворцов Верхней Италии — Дворец дождей в Венеции (рис. 308). Обращенный к морю фасад, возникший между 1310 и 1340 гг., послужил образцом для фасада, выходящего на Пьяцетту и добавленного в 1423—1438 гг. Нижний этаж открывается широкими стрельчатыми аркадами на коротких толстых колоннах, им соответствует двойное число аркад верхнего этажа с роскошным сквозным орнаментом, но более узких. Третий и четвертый верхние этажи поднимаются в виде ровных и гладких поверхностей, выложенных простым узором из ромбов и прорезанных небольшим количеством окон. Тяжелая верхняя часть здания стоит в неправильных соотношениях к обоим прелестным нижним этажам. Это было много раз замечено и еще чаще порицаемо. Но не надо забывать, что отражение в воде, на которое и был рассчитан древнейший, южный фасад, существенно изменяет это соотношение частей.

Рис. 308.
Дворец дождей
в Венеции.
С фотографии
Алиари



Из верхнеитальянских *судебных зданий* на первое место следует поставить Палаццо делла Раджione в Падуе (1192—1270), славящееся своей изящной двухэтажной, еще наполовину романской, лоджией. Готический вид имеет Палаццо де Джурекоконсульти 1292 г. в Кремоне с огромными тройными стрельчато-арочными окнами, мощным арочным фризом вверху, увенчанным зубцами. Верхняя Италия не имеет *общественных галерей*, подобных флорентийской Лоджии деи Ланци, тем не менее двухарочная Лоджия деи Мерканти в Болонье (1332—1384), несмотря на ее закрытый верхний, увенчанный зубцами, этаж, быть может, самая грациозная и богатая кирпичная готическая постройка во всей Италии. Колонки и резные оконные обрамления из белого мрамора сообщают ей слабое красочное движение. Готические *жилые постройки* в значительном количестве сохранились в Верхней Италии. Палаццо Пеполи в Болонье, например, показывает, какой вид получает тосканский стиль фамильных замков при кирпичном строительном материале. Но действительно своеобразны и оригинальны только венецианские жилые дома этой эпохи. Светлые, с большим количеством окон, со стрельчатыми арками фасады нередко в нижнем этаже снабжены галереями, а в средних частях всех этажей находятся лоджии с четырьмя и более, до восьми, арочными пролетами; они поднимаются прямо над зеркалом каналов, их стены и колонны сверкают белым мрамором и разноцветными горными породами камней; их фундаменты лежат на сваях, вбитых в почву лагун; у мраморных лестниц их парадных входов пристают гондолы. Готический стиль продолжал жить здесь еще в XV столетии, и даже древнейшие здания сохранились по большей части в переработке этого более позднего времени. Палаццо Контарини-Фазан — одно из прелестнейших кирпичных необлицованных построек этого рода. Огромный Палаццо Фоскари с типично расчлененным мраморным фасадом отличается уже более свободными формами готики XV столетия. Доро, сохранивший от старой постройки открытую галерею нижнего этажа, в современном виде (1424 и 1437), с фасадом, состоящим из правильно чередующихся аркад и окон, быть может, самое восхитительное в мире частное здание.

Пластика

Если в предыдущую эпоху верхнеитальянская скульптура завладела Тосканой и Средней Италией, то в рассматриваемый период, как позволяют заключать исследования А. Г. Мейера, Г. Бискарро и Диего Сант-

Амброджо, начинается столь сильное течение из Тосканы в Верхнюю Италию, что указанное отношение становится почти что обратным.

Милан в правление Висконти, Верона под владычеством династии Скала, Венеция в цветущее время преобладания наследственной аристократии были в Верхней Италии главными городами художественного движения. Стиль пизанской школы принес в Милан *Джованни ди Бальдуччо*. Его сохранившееся главное произведение — величественная мраморная гробница Петра Мученика в церкви св. Евсторгия (S. Eustorgio) с высокопарными по содержанию и слабыми по технике рельефами — не может идти в сравнение с лучшими произведениями пизанской школы. Самого себя Бальдуччо превзошел, по-видимому, при выполнении гробницы Аццо Висконти, от которой не сохранилось почти ничего, кроме покоящейся на смертном одре фигуры герцога, в собрании Тривульчи в Милане.

Один из важнейших памятников ломбардской пластики второй половины XIV столетия — гробница блаженного Августина (Arca di S. Agostino), теперь по прихоти судьбы стоящая в соборе Павии. Исполненная между 1362 и 1380 гг., она должна была затмить богатством и пышностью гробницу Петра Мученика в Милане. Саркофаг с лежащей на нем фигурой блаженного Августина, представленного с чертами еще не потухшей жизни, стоит под мраморной сенью, открывающейся на три стороны полукруглыми аркадами. Ее необычно богатое фигурами убранство представляет поучительный образец для истории развития искусства. В нижней части еще заметны следы пизанского стиля Джованни ди Бальдуччо, в верхних частях, вместе с другим чувством формы и другой техникой, пренебрегающей сверлом, можно распознать местный, североитальянский стиль, с более утонченным выражением и индивидуальностью голов, более стройными и сухощавыми фигурами. Это стиль *Compionesi*, скульпторов из города Кампионе на озере Лугано, составлявших, по-видимому, художественное братство, как прежде «*Maestranza comasiana*».

Произведения *Кампионези*, достоверно им принадлежащие, находятся в Милане, Монце, Бергамо и Вероне. Их участие в создании украшений и скульптурного убранства Миланского собора засвидетельствовано многочисленными документами. Назовем некоторые имена. *Маттео да Кампионе* (ум. в 1396 г.) — мастер отличного, изящного соборного фасада города Монца, с небогатым, но строгим по стилю скульптурным убранством; ему же принадлежит Императорская кафедра, служащая теперь трибуной для певчих, — над скульптурами ниш возвышается статуя Спасителя в необычном образе громовежца.



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

им принадлежит почетное место. Самый древний и вместе с тем по своей надменности и простоте самый внушительный из них — памятник Кангранде делла Скала (1311—1329), прислоненный к стене старой капеллы Санта-Мария Антика. На скромном, лишенном украшения каменном саркофаге, поддерживаемом собаками, покоится фигура усопшего героя; выше, в изваянии, поставленном на площадке усеченной пирамиды, поднимающейся над готическим балдахином саркофага, он изображен на своем боевом коне, покрытом большой турнирной попоной, с обнаженным мечом в руке (рис. 309). Автор этого произведения неизвестен. Из других памятников Скалигерам отметим монумент Мастино II (1353), также увенчанный конной статуей, и самый богатый и пышный памятник Кансильорио делла Гранде (1374), выполненный Бонинода Кампионе. Подле шестиугольного

В 1340 г. в Бергамо Джованни да Кампионе выполнены восемь рельефов крещальни с изображениями из жизни Спасителя, отличающиеся тонким наблюдением природы; позже в более монументальном роде им исполнены некоторые скульптуры северного портала Санта-Мария Маджоре — например, искусно сработанная конная статуя св. Александра.

Однако главными произведениями Кампионези были известные памятники *Скалигерам* (феодалный род делла Скала) в Вероне. Как единственные в своем роде произведения готической малой архитектуры и как памятники веронским тиранам, стоящие под открытым небом в тихой, укромной части города, они производят особенное впечатление. В истории верхнеитальянской пластики XIV столетия

роскошного готического балдахина, возвышающегося над саркофагом с лежащей на нем фигурой умершего, поднимаются еще шесть особых угловых балдахинов, под которыми помещены статуи. Из конечностей их фронтонов и фиалов вырастает постамент с конной статуей. В целом памятники Скалигерам, выдержанные в пропорциях итальянской готики, говорят о спокойном и уверенном в себе мастерстве художников.

Тем, чем Кампионези были для Милана, Бергамо, Монца и Вероны, для венецианской области, как указал Бискарро, были Буони, Санти, мастера гробниц фамилии Каррара в церкви августинцев (Эремитани) в Падуе и братья *Массенье*.

В произведениях, возникших в это время в Венецианской области, чувствуется, что и здесь возбудителем нового направления явился пизанский стиль. Посредником в этом отношении между Пизой и севером можно считать Джованни Пизано, работавшего если не в Венеции, что не доказано, то, по крайней мере в Падуе для церкви Санта-Мария делль Арена (см. рис. 295). В городе св. Марка византийские художественные воззрения пустили более глубокие корни, чем в Средней Италии и Ломбардии, и лишь постепенно скульптуры, которыми продолжала украшаться церковь св. Марка, становятся романскими и готическими, не утрачивая, однако, под влиянием свойственного тосканской пластике драматизма своего внутреннего равновесия и внешнего спокойствия.

Лишь в два последних десятилетия XIV столетия законченный, мягкий стиль венецианской школы находит свое выражение в произведениях братьев *Якобелло* и *Пьер Паоло делле Массенье*. Их первая работа — большой мраморный алтарь 1388 г. в церкви Сан-Франческо в Болонье. Красивее группы небесного Коронования Богородицы, венчающего алтарь, это время не произвело ничего.

Братьями Массенье исполнены в 1394 г. статуи апостолов, Марии и св. Марка на алтарной преграде церкви св. Марка в Венеции, полные достоинства, свободные и законченные фигуры; к ним близки по стилю статуи на преградах двух боковых нефов. Около 1399 г. оба брата работали еще в Миланском соборе. Замыслу Пьера Паоло принадлежит большое богатое готическое южное окно Дворца дождей в Венеции, возникшее вскоре после 1400 г. Сыном Джакомо Пьеро исполнена, например, после 1386 г. гробница Якопо Кавалли в церкви Сан-Джованни э Паоло в Венеции. В общем этот нежный готический стиль образует в Венеции переход к пластике XV столетия и продолжает еще жить даже в венецианском раннем Ренессансе.

Живопись

Влияние тосканской живописи чувствуется и в Северной Италии. Правда, написанные Джотто в зале для празднеств палаццо Аццо Висконти в Милане фигуры героев не сохранились, но его пребывание в Равенне оставило следы, видимые и поныне, а падуанская церковь Санта-Мария дель Арена сияет вечно юной красотой, как главное произведение великого флорентийца. Неудивительно поэтому, что Джотто создал школу и в Верхней Италии, что кроме Венеции и здесь в XIV столетии общественные здания украшались фресками более или менее джоттовского направления. Правда, джоттовский стиль сталкивался здесь повсюду с местным художественным развитием, преследовавшим те же цели, что и тосканская живопись. Но в общем готическая живописная школа Верхней Италии сама произвела столь мало выдающегося, что мы можем лишь беглым взглядом окинуть ее развитие...

В *Романье*, где врожденная мягкость манеры стремилась закалиться на джоттовских образцах, исходной точкой стилистического развития был, как доказал Брах, город Римини. Это развитие можно проследить, начиная с написанной в 1307 г. на золотом фоне в желтых (то есть золотых) одеждах и светло-синем покрывале «Мадонны» Джулиано да Римини в соборе Урбании и заканчивая новозаветными фресками 1407 г. в церкви Сант-Антонио Абате в Ферраре. На время между этими двумя датами приходится фрески на сюжеты Ветхого и Нового Заветов в церкви Богоматери в Помпозе и в небольшой церкви в Меццерате, близ Болоньи. Эти фрески отчасти могут быть сопоставлены со станковыми картинами мастеров болонской школы: Якопо дельи Аванци, Симоне деи Крочифисси, Витале ди Болонья, Якопо ди Паоло и др.

Немногим значительнее были современные им живописцы города Тревизо, из которых нам уже знаком Томмазо де Мутина (да Модена), автор портретов доминиканцев в Сан-Николо в Тревизо, работавший в замке Карлштейн в Праге, в Богемии. Более оригинальны, в пределах византийской манеры, венецианские художники: Паоло Венециано, из произведений которого, кроме некоторых картин с его подписью в его родном городе, нас особенно занимает «Падение язычества» (1351), в Штутгартской галерее; Лоренцо Венециано, «Мадонна» которого находится в Лувре в Париже; Никколо Семетиколо, лучшая картина которого «Коронование Богородицы» (1367), в соборе Падуи, полна внутренней жизни, но совсем в другом роде, чем джоттовская живопись. В каком застывшем византийском стиле продолжали рабо-

тать в Венеции мозаичники, показывают, например, мозаики крестильной капеллы церкви Сан-Марко.

Исключения, на которых стоит остановиться дольше, можно найти в Вероне и Падуе. В *Вероне* за первым известным живописцем *Туроне*, образ Пресвятой Троицы (1360) которого, в Веронской пинакотеке, не имеет еще ни одной джоттовской черты, следует великий *Альтикьеро да Цевьо*. Ему с достоверностью может быть приписана только возникшая после 1390 г. фреска в усыпальнице фамилии Кавалли в церкви Сант-Анастазия в Вероне, изображающая Фредерико Кавалли с семьей, преклоняющего колена перед Мадонной. В основном он работал в Падуе вместе с помощником Аванцо, который, по-видимому, не имеет ничего общего с вышеупомянутым болонцем Якопо дельи Аванци. История искусства со времен Эрнста Ферстера неоднократно и подробно занималась отношениями Альтикьеро к этому Аванцо, бывшему, как можно думать, его учеником, и их совместной деятельностью в Падуе. Продолжали подобные исследования Шлоссер и Шубринг. Вопрос касается главным образом двух больших фресковых росписей, которые, несмотря на близость их стиля к школе Джотто, идут дальше и вступают на новые, самостоятельные пути. Более ранняя из этих росписей (1376—1377) украшает капеллу Сан-Феличе в церкви св. Антония, патрона Падуи. Она изображает на широкой задней стене кроме Распятия ряд событий из жизни апостола Иакова Старшего. Характер лиц здесь более резок, чем у Джотто, действие развивается с большим реализмом, отдельные группы уже не распределяются равномерно, по монументальным линиям композиции. Здания и пейзаж изображены более правдоподобно, и даже местами заметна передача воздушного пространства изменением тонов. Вторая роспись (1377—1379) находится в капелле св. Георгия подле церкви Сант-Антонио. Большие фрески представляют юность Спасителя, Распятие, Небесное Коронование Богородицы, а также житие св. Екатерины, Георгия и Лючии. Джоттовское благородство композиций соединяется здесь еще явственнее, чем в первом цикле фресок, с новой художественной правдой: величина фигур изменяется более правильно в зависимости от их перспективного удаления, нагое тело более тщательно моделировано светотенью, а значительное увеличение красок дает возможность достигать неизвестных ранее оттенков. Относительно принадлежности названных фресок Альтикьеро и Аванцо или их товарищам мнения расходятся. Для ряда картин в капелле Сан-Феличе может быть документально доказано авторство Альтикьеро; картины из жизни св. Лючии подписаны именем Аванцо. Главным произведением Альтикьеро справедливо считается



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

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

В Падуе в качестве ученика Джотто упоминается *Гваренто*, деятельность которого приходится на 1338 — 1378 гг. Его именем подписано Распятие Бассанской пинакотeki. В Падуе сохранились остатки фресок его кисти, руководствуясь которыми Шубринг считал возможным рассматривать его стиль как промежуточное звено между стилем Джотто и Альтикьеро и называл искусство обоих веронцев падуанским.

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

3. Искусство Рима и Южной Италии

Архитектура

Рим в это время был покинут своим гением и беден искусством. Знатные роды в борьбе между собой, с народом и папством воздвигали себе угрюмые и суровые дома-цитадели, башни которых на далекое расстояние господствовали над пустынными окрестностями. Папы уж не могли более жить в своем собственном городе. В продолжение их авиньон-

ского «изгнания» (1309 — 1376) искусства в Риме находились в полном пренебрежении. Даже венчание Петрарки в Капитолии (1341) было лишь преходящей игрой с лаврами. Только малая архитектура *Космати* — потомки мастера Лаврентия жили и работали во второй половине XIII и XIV столетиях — заслуживает признания как особый художественный вид. Что Космати в это время умели пользоваться лишь наиболее показными готическими формами, облекая в них свои сооружения, показывает, например, выстроенная *Космой II*, из семьи Лаврентия, при папе Николае III (1378) домовая папская капелла (*Sancta Sanctorum*) в Латеране; 55 витых колонн со стрельчатыми арочными фронтонами расчленяют стены, расписанные фресками, и только окна, отделенные в виде листа клевера, говорят о «переходном стиле». Единственная готическая постройка Рима — доминиканская церковь Санта-Мария sopra Минерва (строилась с 1280 г.). Можно думать, что она сооружена мастерами флорентийской церкви Санта-Мария Новелла монахами Фра-Систо и Фра-Ристоро. Сводчатый трехнефный продольный корпус превращен в пятинефный посредством рядов боковых капелл с полукруглыми арками. Капеллы хора, из которых средняя оканчивается полукруглой выдающейся абсидой, и здесь занимают всю ширину трансепта. Но все же с Космати соперничали в Риме флорентийские мастера. Великий Арнольфо ди Камбио выполнил в 1283 г. главный алтарь церкви св. Цецилии за Тибром, а в 1285 г. — алтарь Сан-Паоло фуори ле Мура с теми колоссальными готическими кивориями, которые размерами и роскошью подавляют все остальное внутреннее убранство. В 1315 г. Теодат Космати украсил подобным же пышным киворием церковь Санта-Мария ин Козмедин.

К югу от албанских гор раннебургундская цистерцианская готика уже давно нашла себе второе отечество; тип церкви аббатства Фоссануова нашел применение во многочисленных церквях на территории от Тирренского до Адриатического моря, а в отдельных случаях проник даже в глубь Калабрии (Козенца).

Бургундские готические формы, занесенные крестоносцами в византийско-сарацино-норманнскую Нижнюю Италию на пути в Святую Землю, а также, как доказал Дегио, и на обратном пути оттуда, удерживались и во время владычества Гогенштауфенов, сообщая возмущенным здесь при Фридрихе II церквям и замкам свой стиль и свое изящество. Сам Фридрих II строил преимущественно замки. Из них знаменит Кастель дель Монте, величественный, воздвигнутый около 1240 г. на высокой скале, к югу от города Андрии, замок. Историю его постройки

можно найти в сочинениях Берто, Берниха, Рокки и Шубринга. Он образует огромный, обставленный башнями восьмиугольник. Внутри готические реберные своды поднимаются частью над коринфскими пилястрами, частью над пучковыми (тройными) столбами с капителями. Готические мраморные окна богато украшены, причем строгий вкус сочетается с богатством форм. Влияние французско-бургундского искусства здесь не подлежит сомнению.

Вскоре французы во главе с анжуйской династией пришли в Нижнюю Италию в качестве завоевателей. Неаполь, который Карл I уже в 1265 г. сделал своей резиденцией, быстро занял первое место среди южноитальянских городов. Многочисленные постройки, церкви и замки стали воздвигаться в столице королевства и во всей стране. Мастеров для них цари анжуйской династии выписывали из Южной Франции. «Таким образом,— говорил Дегио, — непосредственно вслед за гогенштауфенской ранней готикой здесь появилась разложившаяся и упрощенная поздняя готика». Из неаполитанских церквей, по большей части перестроенных в стиле барокко, Сан-Лоренцо (1266—1324) имеет хоровой обход с венцом капелл; Санта-Кьяра (1310—1340) представляет в сущности однефную церковь, но с боковыми рядами капелл, а ее своды были позже заменены плоским потолком.

Францисканские и доминиканские церкви не оказали в Нижней Италии на развитие готического стиля подобного же влияния, как в Верхней Италии. Церковь Сан-Франческо в Палермо (1277) наполовину еще романская. Чистая готика в рассматриваемую эпоху еще не проникла в Сицилию. Стрельчатую арку сицилианское зодчество, правда, уже давно применяло у себя, переняв ее от арабов, в общем же войны с Неаполем настолько истощили силы Сицилии в XIV столетии, что новый стиль никак не мог в это время получить здесь значительного развития.

Пластика

В *Риме* вследствие неблагоприятных внешних обстоятельств и в области пластики также не замечается успехов. Скульптуры кивориев флорентийца Арнольфо ди Камбио выполнены в стиле школы Никколо Пизано. Богатое по краскам искусство Космати, постройки которых по-прежнему украшались мозаиками и разноцветными камнями, применялось теперь преимущественно в надгробной пластике. В конце XIV столетия выделяются гробницы Иоанна Космати. Интересна вделанная в стену гробница епископа Дуранда (Дуранте) 1296 г. в церкви Санта-

Мария сопра Минерва (рис. 311). Лежащая фигура епископа наделена уже портретным сходством; фигуры ангелов, поднимающих завесу, замечательны по своей чисто готической прелести, а написанная в нише Мадонна еще сохраняет черты старого римского величавого стиля. Еще естественнее и вместе с тем более стильно исполнен Иоанном надгробный памятник (1299) кардиналу Гонсальво в церкви Санта-Мария Маджоре. Что при случае римские скульпторы приглашались и в другие города, доказывает великолепная лежащая статуя Беато Симоне в церкви Сан-Симоне Гранде в Венеции (1317) подпись изваявшего ее мастера читается: Marcus Romanus (Марк, римлянин). Полный достоинства стиль этой статуи позволяет предположить, что римское искусство, если бы ему не положило внезапный конец изгнание пап, могло бы собственными силами достигнуть значительных успехов.

В пластике *Нижней Италии*, как и в архитектуре, различные стили скрещиваются между собой. Антично-византийское направление эпохи Гогенштауфенов продолжает жить здесь до самого конца XIII столетия. Следующая этому старому направлению пластика церковных кафедр, если не по богатству своих скульптур, то по стильности, почти равняется тосканской. Одно из красивых произведений этого рода, — кафедра в церкви в Сессе — возникло в 1260 г., то есть одновременно с кафедрой Никколо Пизано в крещальне Пизы. Кафедра в соборе Равелло с шестью колоннами, стоящими на львах, исполнена в 1272 г. Балюстрада ее украшена мозаикой. Женский бюст (вероятно, Сигильгаиты Руфоло) в натуральную величину на соседней дверной арке по классической чистоте стиля ближе к антику, чем любое из произведений Никколо Пизано.

Французская готика, несмотря на то что ее мастера неоднократно призывались в Нижнюю Италию королями анжуйской династии, особенно не отличались в скульптуре этих местностей. Чисто французское



Рис. 311.
*Иоанн
Космати.*
Гробница
епископа
Дуранда
в церкви
Санта-Мария
сопра Минерва
в Риме.
*С фотогра-
фии Алипари*

изящество имеет надгробный памятник Филиппу Смелому и его супруге Изабелле Арагонской в церкви Козенцы. Напротив, тосканский стиль пизанцев был популярен в Нижней Италии; мы даже в состоянии, руководствуясь изысканиями Фраскетти, распознать в североитальянской пластике два течения — сиенское и флорентийское. Из сиенских мастеров, работавших в Нижней Италии, наиболее выдающийся был *Тино ди Камайно*, прибывший в 1325 г. в Неаполь, где он и умер в 1337 г. Вместе с неаполитанцем *Галлардом Примарием* (ум. в 1348 г.) он исполнил гробницу супруги Карла II Марии Венгерской (ум. в 1323 г.) в церкви Санта-Мария донна Реджина, а затем в усыпальнице анжуйского дома в церкви Санта-Кьяра гробницы герцога Калабрии Карла Славного (ум. в 1328 г.) и его супруги Марии Валуа (ум. в 1331 г.). Эти произведения, возникшие в 1331 и 1333 гг., своей роскошной архитектурой и статуями добродетелей, поддерживающими их верхние части, напоминают подобные же средне- и верхнеитальянские надгробные сооружения, но их пышные, несколько тяжелые по стилю скульптуры ниже произведений тосканского искусства того времени, хотя и являются лучшими из всего, что создано Тино.

Флорентийская ветвь тосканского искусства представлена в церкви Санта-Кьяра произведениями братьев *Пачо* и *Джованни Бертини* из Флоренции. Их главное произведение — знаменитый надгробный памятник королю Роберту Мудрому (ум. в 1343 г.). Архитектура его характерна для всего этого рода сооружений. Пилястры украшены аллегорическими фигурами, на саркофаге покоится фигура усопшего короля, перед которой грациозные ангелы отдергивают завесу; в верхней нише балдахина, осеняющего саркофаг, король изображен вторично, сидящим на троне, а над ним в самом верху помещены статуи Мадонны, св. Франциска и св. Клары. Великолепие архитектуры и здесь заставляет позабыть о недостатках исполнения. Манеру того же мастера можно узнать в 11 рельефах жития св. Клары на трибуне для органа в той же церкви; эти рельефы ясно показывают свое прямое происхождение из школы Никколо Пизано.

Живопись

Художественный подъем, все же начавшийся в конце XIII столетия на берегах Тибра, с тем чтобы в начале следующего века, после переселения пап в Авиньон, уступить место полному упадку, нигде не обнаруживается с такой ясностью, как в живописи. Правда, не считая незначи-

тельного художника Конксола, работавшего в Субиако, с этим подъемом связываются всего четыре имени: Якопо Торрити, Филиппа Руссути, Иоанна Космати и Пьетро Каваллини. Число их работ, дошедших до нас, невелико, но эти произведения, среди которых в основном мозаики, отражают крупные успехи, сделанные римской школой, и заставляют пожалеть, что римское «изгнание» прервало ее дальнейшее развитие. От древнехристианского искусства, великолепные церковные мозаики которого на виду у всех и нимало не утратили своего торжественного величия, римская живопись сохранила строгость стиля, которому могли учиться и действительно учились сами тосканцы. Мы знаем, что как раз в годы расцвета римской живописи Джотто и Чимабуэ посетили Вечный город, да и, наконец, по мнению некоторых ученых, римские художники этой школы в период рождения нового тосканского искусства работали бок о бок с ними в Ассизи.

Якопо Торрити принадлежат две большие мозаики в абсидах церквей Сан-Джованни ин Латерано и Санта-Мария Маджоре — последние произведения в этом роде, которые может отметить история искусства. Латеранская мозаика, над которой совместно с Торрити работал, как явствует из подписи, Якопо ди Камерино, возникла около 1291 г. Посреди древнехристианских изображений Богоматери, Иоанна Крестителя и апостолов Торрити поместил значительно меньшие фигуры св. Франциска и Антония; в еще меньших размерах изображен коленопреклоненный у ног Богоматери папа Николай IV, а внизу — две совсем маленькие фигурки коленопреклоненных художников. Фигуры еще неподвижны, их различная величина производит антихудожественное впечатление, но золотой фон гармонично объединяет все части композиции. Много значительнее и самостоятельнее мозаика Торрити в абсидной нише церкви Санта-Мария Маджоре, представляющая небесное коронование Богородицы (окончена в 1296 г.). Посредине сидят на троне Спаситель и Богоматерь, но последняя изображена не сбоку, как на мозаике в Санта-Мария ин Трастевере (см. рис. 135), а занимает равное положение с Сыном, рядом с ним. В то время как типы находящихся по сторонам апостолов здесь, как и в Латеране, указывают на изучение византийского стиля, Христос и Мария у Торрити стоят уже ближе к новому, римскому стилю.

Близко по стилю, но слабее по исполнению произведений Торрити мозаики *Филиппо Руссути* в верхнем поясе фасада церкви Санта-Мария Маджоре. И тут римское направление соперничает с византийским стилем. Интересны мозаичные Мадонны *Иоанна Космати* (выполнены между 1296 и 1299 гг.), находящиеся в нишах его знаменитых надгробных памятников в Санта-Мария сопра Минерва и Санта-Мария

Маджоре. Представляется спорным, возникло ли то новое, свежее, искреннее, что мы видим в этих Мадоннах, уже под влиянием Джотто или, наоборот, они сами скорректировали его стиль. Мы более, чем другие историки искусства, верим в параллельные течения, пробивающиеся одновременно в различных местностях, когда для них наступает время. Мы не видим необходимости допускать для этих мозаик непосредственную связь их со школой Джотто.

Интереснейшим римским мастером этого времени, как показывают в особенности открытия и исследования Германо, был *Пьетро Каваллини*. Вазари не колеблясь называл его учеником Джотто. Макс Циммерман полагал, что его главное произведение — шесть больших на золотых фонах мозаичных изображений из жизни Богородицы в нижнем фризе алтарной ниши церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме (1291) — было выполнено по картонам Джотто. Другая точка зрения: если Джотто не ученик, то, по крайней мере, последователь Каваллини. Вероятнее, что в различиях, замечаемых в их стиле, выразилась только самостоятельность, с которой они направлялись к одинаковым целям, независимо друг от друга. Общей целью было освобождение от византийской традиции. Но искусство Каваллини спокойнее и бесстрастнее, чем полное драматизма и жизни искусство Джотто. Названные ранее мозаики на золотых фонах Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере по наглядности, правда, не уступают джоттовским. Но на всех их отдельных фигурах лежит печать известного равнодушия и холодности, столь чуждых Джотто, равно как и типы не совсем джоттовские: они скучнее, несмотря на более открытые и классически правильные черты. Второе важнейшее произведение Каваллини — фрески в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере. Среди них композиция «Страшный Суд» (1293), по видимому, действительно оказала влияние на «Страшный Суд» Джотто в Падуе. Во всяком случае, Каваллини был деятельным, даровитым и влиятельным художником. Искусство его справедливо считается посредствующим звеном между римской и тосканской живописью.

В *Неаполе*, несмотря на то что Каваллини работал здесь в 1308 г., а Джотто в 1330—1332 гг., сиенское влияние, как явствует из исследований Берто, Шубринга и других, с самого начала преобладало над римским и флорентийским. Надо принять во внимание и то, что государя анжуйской династии, утвердившейся в Неаполе с 1265 г., сознательно покровительствовали здесь модному в то время западному искусству в противовес византийскому, сарацинскому и даже искусству Гогенштауфенов Южной Италии. Тогда как остальная Нижняя Ита-

лия продолжала еще работать в духе византийского воображения и форм в XIV столетии, столица королевства обеих Сицилий, стоящая у Везувия, открыла свои ворота французскому и тосканскому искусству. Старые неаполитанские ученики во главе с Доминичи украсили южноитальянскую историю искусства этого времени целым рядом имен живописцев, по большей части легендарных. Единственный известный нам по своим произведениям неаполитанский живописец — *Роберт де Одеризио*, который на своем Распятии в церкви Сан-Франческо в Эболи сам подписался: «De Neapoli». По стилю этот патетический, написанный на золотом фоне образ восходит к сиенской школе. Беренсон считал возможным, что Роберт де Одеризио был учеником Симоне Мартини.

Симоне Мартини написал в 1317 г. в церкви Сан-Лоренцо в Неаполе фреску «Коронование короля Роберта». Влияние утонченного искусства этого мастера заметно в росписи (открыта и издана Берто) церкви Санта-Мария ди донна Реджина, возникшей, по всей вероятности, до 1330 г. Когда затем Джотто выполнял в Неаполе свои три большие серии фресок (см. рис. 300), его мощный стиль заметно повлиял на неаполитанскую миниатюрную живопись второй половины XIV столетия. Возникшие в 1352 г. знаменитые фрески церкви Санта-Мария дель Инкороната в Неаполе, ранее ошибочно приписанные самому Джотто, имеют в действительности скорее сиенский, чем флорентийский характер. Впрочем, и с произведениями Роберта де Одеризио их роднит лишь общее сходство стиля. Хотя мы не можем связать эти фрески ни с одним определенным именем художника, все же они принадлежат к числу лучших сохранившихся произведений тосканского искусства. Особенно хорошо сохранились фрески сводов с грандиозными по своей простоте, удивительно ясными и выразительными изображениями семи таинств, с чертами народной символики и портретами придворных времени жестокой королевы Джованны. Прелестные женские фигуры с чистыми, благородными чертами лица изображают подруг невесты на великолепной фреске «Таинство брака» (рис. 312). Написанные под стиль цветных рельефов нагие крылатые амур, держащие венки, являются на фресках, как отметил Зигфрид Вебер, предвестниками Возрождения. В противоположность праздничному характеру этой композиции «Таинство покаяния» проникнуто трогательной и мрачной суровостью настроения: в церкви порочная королева стоит на коленях перед своим



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

духовником, лицо которого выражает страх, отвращение и гнев. Снаружи кающиеся грешники бичуют себя по обнаженным спинам.

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

IV. ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ НА ВОСТОКЕ

1. Поздневизантийское искусство (1250 — 1450 гг.)

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

В *Константинополе* от церковных построек этого времени почти ничего не уцелело. Но в области мозаичной и фресковой живописи, помимо скрытых под штукатуркой поздних мозаик храма св. Софии, сохранились интереснейшие произведения — мозаики и фрески небольшой церкви монастыря Хора, образующей теперь притворы Кахрие-джами. На мозаике над входной дверью внешнего притвора



изображен великий канцлер Феодор Метохит, коленопреклоненный перед сидящим на престоле Спасителем, которому он протягивает модель церкви. Так как мы знаем, что это событие относится к реставрации церкви в начале XIV столетия, а прочие мозаики сходны по технике с этим почитательным изображением, то тем самым определяется и время всей росписи. Мозаики внешнего притвора изображают события земной жизни Спасителя, внутреннего притвора — события из жизни Богоматери. Из двух куполов этого внутреннего притвора один украшен погрудным мозаичным образом Спасителя, другой — таким же образом Богоматери; их окружают размещенные лучеобразно фигуры предков Иисуса Христа; над входом в церковь сияет погрудный, но несколько иначе выполненный образ Христа. Всего красивее мозаики со сценами из жизни Богоматери, которые именно поэтому некоторыми учеными (Кондаковым, Шпрингером) относятся ко времени основания церкви, то есть к XI столетию. Но как раз наиболее известная из них (рис. 313) по своей спокойно и ясно развертывающейся в пространстве

Рис. 313.
Мария
перед перво-
священником.
 Мозаика
 в монастыре
 Кахриеджами
 в Константинополе.
 С фотографии Себах

композиции выходит за пределы средневизантийского искусства и в ней чувствуется уже новый дух времени, воцарившийся в Италии в последней четверти XIII столетия. Здесь изображен первосвященник, передающий Марии пурпур, который достался ей по жребию для прядения церковной завесы. Фрески этой церкви исполнены слабее мозаик, их относят к XIV столетию. Они изображают Христа во славе, Богоматерь с Младенцем посреди ангелов и Страшный Суд. Имея в виду эти мозаики и фрески, способные рассеять все наши предвзятые мнения относительно скованности поздневизантийского искусства, автор настоящего сочинения в 1878 г. поставил вопрос, в состоянии было бы византийское искусство, не положи ему внезапный конец торжество ислама, под обратным влиянием итальянского искусства порвать связь со стариной, лишенной внутренней жизни, и вновь вернуться к большей свободе. Если мы не можем доказать подобного воздействия монументального искусства Италии на эти мозаики и фрески, то еще менее мы считаем обоснованным утверждать, что они сами оказали влияние на тосканский монументальный стиль. Стремление к большей глубине композиции носилось в воздухе как на востоке, так и на западе от Адриатики.

Произведения византийского малого искусства еще зиждутся на иной почве. Даже станковые картины на золотых фонах, встречающиеся в христианском музее Ватикана и в других собраниях, причем часть их с подписями мастеров, знакомят нас с восточнохристианским искусством века Палеологов не с лучшей его стороны. Упадок еще яснее обнаруживается в византийских рукописях, подробно исследованных Кондаковым. Вновь произвольно чередуются короткие и длинные пропорции тела, ошибки в рисунке становятся еще более резкими, выражение лиц все грубее и однообразнее, моделировка мало-помалу исчезает. Подобные же недостатки мы находим и на резных из слоновой кости рельефах. Когда турки в 1453 г. водрузили полумесяц на стенах древней столицы Византийской империи, они завершили разрушение, начатое франками. Счастьем было то, что они, обращая церковь в мечеть, замазали штукатуркой мозаики, так что представляется возможным их восстановление.

Поздневизантийское искусство *полуострова Морей*, на котором франкское владычество удержалось в течение большей части рассматриваемой эпохи, всего яснее выступает перед нами в развалинах города Мистра (близ древней Спарты, на склонах Тайгета), не без основания называемых Стриговским «византийскими Помпеями». Эти обширные

руины, живописно расположенные у входа в долину Эвроты, свидетельствуют о былом величии важнейшего, после века крестовых походов, пелопоннесского города. Некоторые из его церквей, как, например, соборы Перивлепта, Пантанасса, стоят еще и теперь, но большинство разрушено. Обычно церкви Мистры, как показал Люсьен Ман, не отходят от византийской традиции, например, церковь св. Феодора (1296) выстроена еще в старом типе массива с внутренней арочной с подкосами системой и куполом, поперечник которого отвечает ширине трех восточных абсид. Но зато тем явственнее в некоторых других церквях Мистры обнаруживаются франкские черты. В особенности основанный в 1302 г. собор Пантанасса, а затем Панагия представляют своеобразное сочетание западной базиликальной формы с восточной центрально-купольной постройкой. Это трехнефные базилики с развитой пятикупольной системой. Церковь Пантанасса, принадлежащая уже началу XV столетия (рис. 314), напоминает романские постройки Франции, и местами стрельчатая арка соперничает с полукруглой.

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

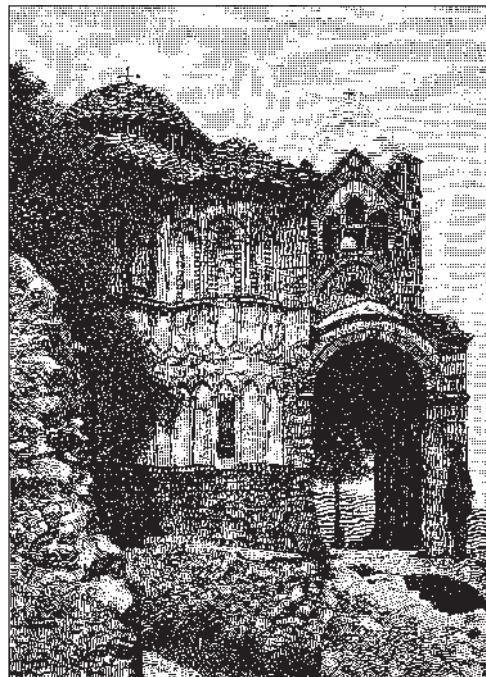


Рис. 314.
Церковь
Пантанасса
в Мистре.
По Маню

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

Все эти фрески афонских церквей, написанные в основном на синих фонах, сплошь покрывают стены и своды. Их обилие вначале приводит в замешательство. Тем не менее их литургически-обусловленный выбор и распределение остаются почти такими же, как в церкви св. Луки в Фокиде и в церкви монастыря Дафни (см. рис. 121). В пару-

сах куполов место композиций, представляющих юность Спасителя, отныне и навсегда занимают четыре евангелиста. Успение Божией Матери по-прежнему занимает западную стену церкви; Воскресение Христово все еще изображается как сошествие во ад; Троица — под видом трех ангелов, являющихся Аврааму. Образы Христа и Богоматери — старые, идеальные типы, с удлинёнными лицами, узким, прямым носом и маленьким ртом.

Иконы в афонских церквях встречаются в значительном количестве и на иконостасах, и на стенах. Предание, как и повсюду, приписывает древнейшие иконы евангелисту Луке. Предпочтительно изображаются Христос, Богоматерь, архангелы и святой, во имя которого освящена данная церковь. Их художественно-историческую оценку затрудняет, однако, то обстоятельство, что почти все они были переписаны в позднейшее время.

Более основательно могли быть изучены поздневизантийские *лицевые рукописи* Афонской горы. Но и в них повторяется все нам известное ранее. В монастыре Ватопеда, например, еще хранится изящное Евангелие 1304 г. с изображениями евангелистов, точками и штрихами по раме, остатками древнего обрамления в виде драгоценных камней и золотыми заглавными буквами с растительными завитками. «После XIV столетия, — говорит Брокгауз, — мы уже не можем изучать дальнейшее развитие афонской живописи, руководствуясь миниатюрами. За временем упадка следует время полного покоя».

Лишь к началу XVI столетия относится составление знаменитого «Руководства для живописцев Афонской горы» (издано на французском языке Дидроном, на немецком — Г. Шефером). Но так как его автор Дионисий ссылается главным образом на более древнего, доволно загадочного мастера Мануила Панселина из Фессалоник, то оно, собственно, принадлежит рассматриваемой нами эпохе. Это «Руководство» не имеет притязаний на церковную или художественную общеобязательность своих правил, но оно важно для нас потому, что подтверждает как согласием своих письменных предписаний с фактическим выбором и системой византийских церковных фресок, так и их разногласием в деталях, что традиция, связывая византийских живописцев в общем, не стесняла их в подробностях. Во всяком случае, Афонская гора образует своего рода художественный остров в море времен, и ее монастырским школам выпало на долю ткать нить византийского искусства, уже очень тонкую и слабую, вплоть до наших дней.

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

На Руси, как в Персии и Китае, татаро-монгольское иго оказывало и на искусство нивелирующее, в азиатском духе, влияние. Китайское, индийское, в особенности же персидское искусство широким потоком хлынуло через открытые татаро-монгольским владычеством шлюзы на обширную, вспаханную византийским искусством художественную равнину Руси. В период завоевания Персии татаро-монголами мусульманское зодчество той страны усвоило себе своеобразные формы (см. т. 1, рис. 657), из которых наше внимание особенно привлекли широкие килевидные арки и соответственно изогнутые, луковичной или грушевидной формы, купола. Именно эти формы укоренились теперь на русской почве. Георгиевская церковь в Юрьеве-Польском (1234) килевидной аркой своего портала, сердцевидным, или луковичным, куполом и покрывающими весь фасад рельефными арабесками уже напоминает азиатские постройки (персидские прообразы), а в Успенском соборе в Звенигороде килевидные арки даже увенчивали собой фасад вместо старых полукруглых арок.

На счет азиатского влияния следует также отнести разнообразную раскраску крыш и глав русских церквей. Предпочтение отдается зеленой, красной и белой краскам, к которым для куполов все чаще присоединяется позолота. Из Византии была заимствована пятикупольная система (см. рис. 25 и 60); вызывает удивление, что она появилась на Руси только в эту эпоху. Наряду с пятикупольной системой встречается и большее количество куполов. Из азиатских элементов живописно, но нельзя сказать — органически, слившихся со славянским художественным вкусом, выросло новое, национальное русское искусство.

Начинается расцвет русских городов, средоточие которых составлял кремль — обнесенный стенами священный холм со скученными на нем дворцами и церквями. Однако Киев и Санкт-Петербург, например, никогда его не имели, а Новгородский кремль возник в татаро-монгольское время. В таких городах, как Ростов, Казань и Москва, кремлю отведено главнейшее место. Москва, священная русская столица, поднялась в эпоху татаро-монгольского ига и вскоре затмила собой все другие города. После того как великий князь Иван Данилович Калита получил от хана Золотой Орды ярлык на великое княжение (1328), были сооружены первые московские каменные церкви: церковь Спаса на бору (1330), Архангельский со-

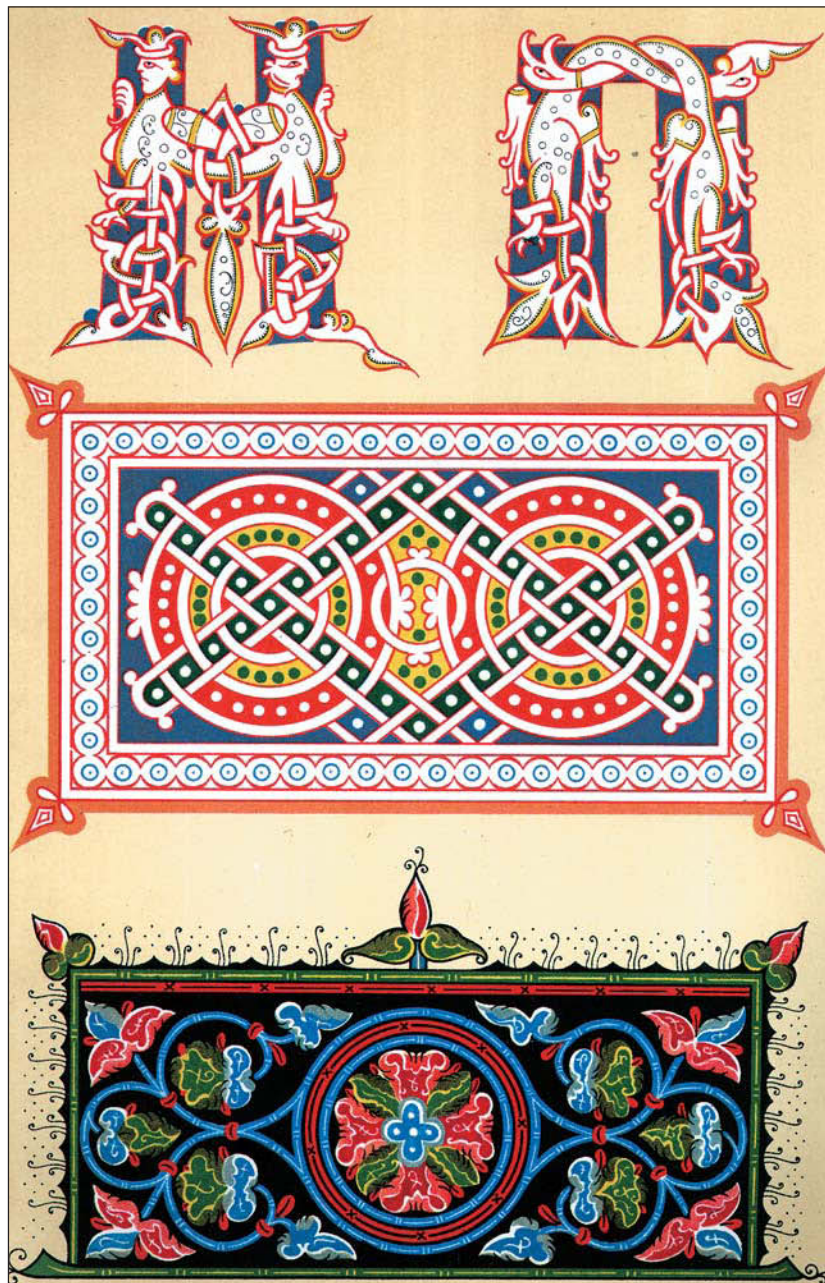
бор (1333), приблизительно одновременно — Успенский собор; но перечисленные церкви в их современном виде принадлежат уже следующей эпохе.

Русская живопись в образах святых в течение всей этой эпохи сохраняла византийский характер, лишь иногда придавая легкую славянскую окраску своим произведениям. Сохранились фрески и многочисленные иконы этого времени, но и те и другие пока представляют для нас неизученную область. Даже знаменитый Андрей Рублев, живший в конце XIV — начале XV столетия, несмотря на то что мы имеем фрески его работы в Успенском соборе во Владимире и несколько икон, из которых Новицкий воспроизвел икону Святой Троицы в Троице-Сергиевой лавре, пока не представляется нам ясно обрисованной художественной личностью. Одно несомненно — в XVI столетии Рублев признавался церковью лучшим мастером доброго старого времени.

Более многочисленны и более изучены русские *лицевые рукописи* времени владычества татаро-монголов. Новые черты мы находим главным образом не в их ветхо- и новозаветных сценах и отдельных священных изображениях, а в орнаментике — в заставках, концовках, обрамлениях и заглавных буквах. Этой теме посвящены роскошное издание Бутовского, статьи Стасова и др. Именно в этой области русское искусство создало на византийской основе при помощи азиатских, в особенности персидских, отчасти и северных элементов своеобразный фантастический стиль. Сплетение ремней и веток, резные листья и цветы, драконы, змеи, птицы, четвероногие и люди, часто переплетающиеся между собой, образуют новый мир форм. В орнаментике первенствовал стиль новгородской школы. Помещенные на темно-синем фоне фигуры животных и людей, нередко прихотливо извитые, обведены красными, золотыми или желтыми контурами, причем сами фигуры остаются белыми, незакрашенными, тогда как белые плетения, из которых они вырастают, снабженные толстыми закрученными листьями или цветочными лепестками, обычно довольствуются одними красными контурами (рис. 315, *вверху*). Создается впечатление, словно из этих рассеянных в рукописях фигур можно составить целые священные композиции. Из произведений этого рода следует отметить Евангелие № 2 Воскресенского монастыря (под Москвой) и Псалтырь № 3 Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге.

Из смеси разнородных мотивов возник русский стиль, в котором тонкое понимание формы и богатство воображения тесно взаимосвязаны.

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



3. Искусство на Среднем и Нижнем Дунае

Рассмотрим искусство Сербии и Венгрии. Сербское искусство в существенных своих чертах носит восточный характер, венгерское — западный. Весьма интересным представляется проследить границы вероисповеданий и их художественного выражения — отличие византийского искусства Сербии от романско-готического искусства Венгрии.

Средневековая архитектура Сербского королевства, знакомством с которой мы обязаны главным образом изданию Каница, действительно тесно примыкает к византийскому зодчеству, хотя и с некоторыми армянскими заимствованиями. Все церкви построены по плану греческого креста: три ветви его оканчиваются абсидами, на входной стороне находится довольно обширный нарфик, иногда пристроенный в позднейшее время; все они перекрыты куполом, внизу поддерживаемым четырьмя столбами или колоннами, вверху — высоким барабаном; над куполом возвышается крыша; в более поздних церквях к главному куполу присоединяются четыре или больше второстепенных купола. Первоначально все сербские церкви имели вид кирпичных неоштукатуренных построек из простого или цветного глазурного кирпича, чередующегося местами с каменными плитами; но позже они без всякого сожаления были оштукатурены, за исключением лишь отдельных частей. Узкие карнизы обычно имеют бедные и сухие профили. Высокие, узкие, с полукруглой аркой окна разделены пополам или на три части изящными столбиками. Внешний вид здания отделан лизенами и фальшивыми арками, гладкие внутренние стены покрыты богатыми фресковыми росписями, от которых, однако, уцелели лишь скудные остатки.

К древнейшим постройкам Сербии принадлежит простая церковка в городе Семерово на Дунае, заложенная в 1010 г. В XII столетии построены церкви в Жиче и Студенице. Церковь в Жиче, служившая местом коронавания шести сербских королей, отличается органичностью конструкции и изящной формой двух куполов нарфика, стильно подчиненных главному куполу. Роскошная церковь в Студенице, заложенная королем Стефаном I (ум. в 1199 г.), была первоначально построена из мрамора и сильно изменена затем позднейшими пристройками. Вид этой церкви с полукруглыми абсидами, лизенами и арочными фризами производит впечатление западно-романской постройки. Богатый главный портал — чудо поздневизантийского искусства, но он также не свободен от некоторых западных заимствований. Его боковые столбы, увенчанные почти чисто коринфскими капителями,

имеют базы в виде геральдически расположенных львов. Внутренние профили портала украшены завитками аканфа, розетками и пальметтами, выдержанными в византийском стиле. Тимпан, в котором помещено выполненное низким рельефом застывшее и безжизненное изображение Спасителя с предстоящими ангелами, обрамлен фризом из растительных завитков и фантастических строго стильных животных. К XIV столетию относится церковь Лазарица в Крушеваце, где в 1389 г. погиб князь Лазарь. Ее три абсиды по концам креста, снаружи многоугольные, расчленены полуколоннами, витые верхние части которых иногда имеют романские кубовые капители. Некоторые наружные фальшивые арки имеют подковообразную форму, а в орнаментике повсюду царит смешанный, так сказать, западно-восточный стиль. Церкви в Раванице и Манасии, возникшие в XIV столетии, имеют более развитую купольную систему. Первая в одном месте имеет западные стрельчатые арочные двойные окна, обрамленные богатым орнаментом, вторая благодаря своим высоко поднятым полукруглым аркам приобретает внутри совершенно восточный характер.

Переступив венгерскую границу, мы встречаемся с восточными представителями романского и готического искусства Запада. Собор в Уй-Пече (Фюнф-Кирхене), сооруженный около 1200 г., — интереснейшая старороманская постройка *Венгрии*. Построенный в виде трехнефной плоскокрытой базилики со столбами без транспта, но с тремя полукруглыми восточными абсидами и четырьмя высокими угловыми башнями, он был позже во многих своих частях изменен, но потом снова восстановлен в первоначальном виде. Открытые галереи западного фасада поразительно напоминают, как отметили Генельман и Г. Шефер, романские фасады Лукки, то есть здесь смешиваются и итальянские, и немецкие заимствования.

В начале XIII столетия построена оригинальная церковь монастыря Киш-Бени; она имеет однефный продольный корпус, заключенный между трехнефным хором и трехнефным, обставленным двумя башнями западным фасадом. Отдельные формы здесь немецко-романские, с чашечными или кубовыми капителями. Переходному стилю принадлежит ряд трехнефных, все еще лишенных транспта, но перекрытых крестовыми сводами и уставленных почковыми столбами венгерских базилик; арки их внутренних помещений и наружные арки порталов уже стрельчатые, тогда как окна заканчиваются сверху круглой аркой, а украшенные почковыми капителями столбы и полуколонны снабжены еще романскими базами с грифами (угловыми листками). Монастырские церкви в Лебени, Яке и Жамбеке — лучшие постройки этого стиля,

который иногда, как, например, в портале церкви в Яке, дает органические сочетания полукруглых арок со стрельчатыми.

В течение XIV столетия в мадьярском королевстве царила западная готика. Первой половине этого столетия принадлежит воздвигнутая на круглых колоннах готическая церковь зальной системы в Эденбурге. В его широком однефном хоре последовательно проведены все красоты готики этого времени. Переход к поздней готике с ее сетчатыми сводами и замысловатой ажурной резьбой оконных переплетов представляет собор в Каше (Кашау), продолжавший строиться в XV столетии. План этого собора довольно своеобразен: восточная половина его круглая и напоминает церковь Богоматери в Трире (см. рис. 265 и 266), а западная, с возвышающимися по углам башнями, имеет вид продольного корпуса.

Установить наличие византийских влияний в отдельных частностях этой и других венгерских церквей до сих пор не удалось. Противоположное венгерского художественного вкуса влияниям, шедшим с Нижнего Дуная, доказывает, что византийский стиль к тому времени уже утратил свою власть над Западом.

4. Готическое искусство в восточных странах Средиземного моря

Крестовые походы в истории искусства представляют собой обратную волну совершившемуся несколькими столетиями раньше движению ислама на Запад. Иерусалимское королевство, естественно, нуждалось в христианских храмах, и подобно тому как оно получило свое лентное устройство на французский образец, точно так же и для его церковного зодчества прообразом стала французская архитектура. Французскому исследователю маркизу де Вогюе мы обязаны первыми сведениями о церквях Святой Земли. Ни один крестоносец не помышлял о заимствовании у ненавистных язычников их архитектурного стиля. Восстановленный замечательный храм Гроба Господня представляет исключение. Провансальские и бургундские влияния сказались сначала в романском, потом в раннеготическом стиле христианского зодчества Святой Земли. В стиле примитивной готики, с крестовыми ребрами и стрельчатыми арками, но еще с окнами, заканчивающимися сверху круглой аркой, была построена разрушенная при взятии Иерусалима Салахаддином в 1187 г. церковь св. Иоанна в Севастии (Севасте). В этом же стиле выстроена церковь крестоносцев в Иерусалиме со стрельчатыми

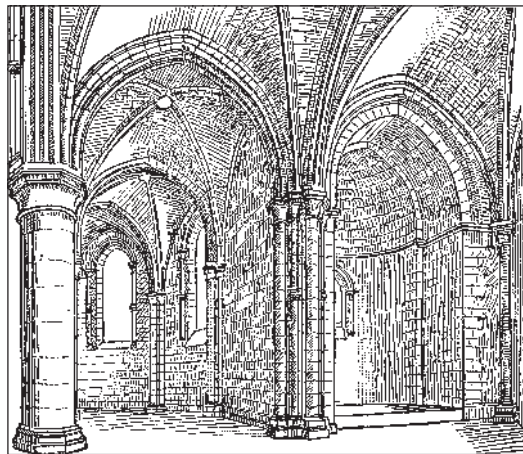


Рис. 316.
Обход хора
церкви
св. Софии
в Никосии,
на Кипре.
По Анлару

покровом франкско-кипрского королевства. Истории кипрского искусства посвящено превосходное сочинение Анлара. Наиболее замечательное из ранних произведений французской готики на Кипре — церковь св. Софии в Никосии (около 1200 г.; рис. 316). План ее родствен планам Санского и Парижского соборов. Ее круглые столбы с восьмиугольными базами вполне свойственны ранней готике, но часть капителей еще лишена северных листовых украшений. В 1250 — 1350 гг. на Кипре царит более стройная, более стремящаяся ввысь и более богатая западными листовыми формами французская высокая готика, хотя и существенно упрощенная в своих главных очертаниях. Эти церкви часто имеют всего один неф, лишены трясепта, а на восточной стороне оканчиваются вновь простыми многоугольными абсидами вместо более сложных форм хора. Главная постройка этого рода — первоначально увенчанный двумя западными башнями и снабженный богато расчлененным фасадом католический собор в Фамагусте, окна которого с переплетами и ажурными фронтонами (вимпергами) абсолютно готические. Что этот стиль, вторгшийся в область влияния византийского искусства, был способен и к оригинальному творчеству, показывает второй греческий собор Фамагусты, в общем перенявший свой план от более древнего католического собора, но исключивший фасадные башни, переделавший многоугольные абсиды на полукруглые и покрывший их вместо реберных сводов полукуполами. Для истории вариаций стиля подобные преобразования крайне любопытны, но только не всегда они оказывались жизнеспособными. На Кипре они знаменуют начало хаоса стилей, воцарившегося в местном искусстве в конце XIV столетия.

арками (1140—1149) французским архитектором; сохранилось в Иерусалиме и еще несколько развалин раннеготических церквей. В стиле высокой готики XIII столетия были построены церкви главного христианского оплота на Востоке Акко (Сен-Жан-д'Акр), в XIX столетии окончательно сравненные с землей.

Большое количество памятников сохранилось на острове *Кипр*, где французская архитектура, со времени завоевания острова Ричардом Львиное Сердце (1191) и до покорения его генуэзцами (1883), имела в своем распоряжении почти два столетия для спокойного развития под

Отыскивать следы скульптуры и живописи, которыми украшались на Кипре франкские постройки XIII—XIV столетий, было бы для нас неблагоприятной задачей. Следует отметить только, что в то время, как в архитектуре и пластике здесь преобладала западная готика, в живописи господство оставалось за византийским стилем. Для строительных и скульптурных работ мастера, несомненно, выписывались в Левант из Франции. Для живописных же работ прибегали к услугам местных уроженцев — греков, превосходство которых в этой области пользовалось всеобщим признанием, пока над Италией не взошла заря нового искусства. Перед лучами этой зари окончательно исчезает из истории искусства призрак «византийского вопроса».

Заключение

После долгой борьбы европейское искусство в середине XIII столетия разбило последние византийские оковы. Лишь слабые отголоски восточной художественной манеры продолжали еще время от времени звучать в изобразительных искусствах Запада. Такие же случайные отзвуки находили теперь и западноевропейские стили в искусстве омываемого Средиземным морем христианского Востока, обреченного на гибель вместе с Византийской империей. Только византийская монументальная живопись в царствование Палеологов обнаружила кратковременный подъем. Однако не был ли этот относительный подъем обусловлен успехами, достигнутыми западной живописью, подобно тому как восточная архитектура этой эпохи в некоторых местностях ясно показывает, что после крестовых походов Восток далеко не всегда чуждался западных влияний.

На европейском Западе новое направление проявилось прежде всего в области *зодчества*. Франция еще в расцвете романского века смело стала во главе этого движения. Родившаяся здесь высокая готика с середины XIII столетия начала свое победоносное шествие по всей Европе. В разных странах этот архитектурный стиль отвечал требованиям, обусловленным различными задачами и строительными материалами. В Германии, например, он встретил такой прием, что в течение столетий держалась вера в его немецкое происхождение. В Италии, наоборот, он вскоре столкнулся со встречным национальным движением, которое, более помышляя о простоте внутренних помещений и благородстве пропорций, чем о последовательности конструкции, лишь внешним образом приня-

ло готические формы, чтобы дать затем выражение собственному архитектурному вкусу.

В области изобразительных искусств наблюдаются сходные явления. К северу от Альп в *пластике* — как в монументальных скульптурах из камня, которыми украшались фасады и интерьер готических зданий, так и в надгробной каменной или бронзовой скульптуре, становившейся все более реалистичной и портретной, — во главе движения оставалась Франция. Выйдя из классического идеального стиля, смелый порыв которого скоро стал вырождаться в манерность, французская пластика затем становилась тем более реалистической, чем более усиливалось на нее нидерландское влияние. Также и для немецкой пластики во многих случаях могут быть доказаны непосредственные связи ее с французским искусством, тем не менее в наиболее сильных ее созданиях нельзя не признать наличия многих самобытных черт. Немецкое искусство со свойственным ему чувством живой действительности и скорее сильным, чем изящным чувством стиля, воспринимая французские воздействия, самостоятельно перерабатывало их. Великий скульптор Клаус Слютер, который своими произведениями, выполненными в столице Бургундии, давно офранцуженной, задал высокую планку творчеству всей северной пластики, был и по происхождению, и по художественной манере выходцем из Северной Германии.

Подобным же образом дело обстояло и в *живописи*, где в течение занимающих нас полутора столетий еще яснее может быть прослежен переход от средневекового идеального стиля к натуралистическому стилю XV в., совершившийся путем внимательного, любовного изучения мельчайших подробностей природы и произведений рук человеческих. Монументальная живопись на севере уже не играет той роли, как в предшествующее время. В станковой живописи Франция занимает уже не столь видное место, как в архитектуре и пластике. Тот факт, что станковая живопись, ведущая свое происхождение частью от резных алтарей, частью от миниатюрной живописи, именно в Германии достигла сравнительного расцвета, мы не можем устранить ссылкой на случайность сохранения значительного количества немецких картин. Правда, миниатюрная живопись, в которой наиболее резко сказалось стремление к точному подражанию изменчивой природы, достигла наибольшей свободы стиля в рукописях на французском языке. Париж оставался главным центром миниатюрного искусства, но при всем том отмеченные новым направлением миниатюры конца этой эпохи выполнены в основном руками северонемецких мастеров. Что живое чувство действитель-

ности, свойственное немецко-нидерландским художникам, вошло как одна из главных задач в область реалистического движения конца этого времени, так же мало подлежит сомнению, как и то, что это северонемецкое чувство нашло свой художественный язык преимущественно на службе у французских заказчиков.

В XIV столетии новая, более стильная итальянская живопись пыталась завоевать север через Авиньон и Прагу. Быть может, впрочем, и на Прагу влияла она через Авиньон. Но если эти местные вторжения итальянского искусства и подавили дальнейшее развитие северного натуралистического течения, к 1400 г. уже почти достигшего своих целей, то остановить они его все-таки не могли.

В *Италии* живопись и скульптура в середине XIII столетия освободились от византийской традиции. Именно в этой стране готика и византийский стиль, оказывающий уже только пассивное сопротивление, сталкиваются между собой; но и эллинистическая римская древность сыграла в этом процессе освобождения, по крайней мере в пластике, немаловажную роль. После короткой борьбы изобразительные искусства Италии быстро повернули в русло национального самосознания, значительно расширенного успехами народного языка. В области живописи в противоположность северу, у которого готическое зодчество отняло стены, в Италии руководящая роль сохранилось за фресками. Мы не можем согласиться с тем, что итальянская стенная живопись будто бы развилась из готической и византийской миниатюры, как это действительно имело место, например, по отношению к сиенской станковой живописи. Собственными силами стенная живопись достигла у Джотто той высоты, на которой прельщала современников больше всего своей полной любви близостью к природе, тогда как нас поражает в ней главным образом стильное величие. Впереди всех других задач великие итальянские мастера ставили задачу приближения к природе. Стремление к близкому воспроизведению сходства, если верить словам их современников и последователей, играло главную роль не только при изображении определенных личностей, но также исторических или современных событий, когда в некоторых случаях даже второстепенные фигуры писались с натуры. В действительности эти мастера писали образы в большинстве случаев по памяти, и даже в тех случаях, когда они пробовали писать с натуры, живые личности под их кистью невольно превращались в типы, более привычные для них. Еще большей общностью продолжали отличаться обычные предметы видимого мира, попадавшие в картину. Правильного воспроизведения природы на плоскости не дает даже живопись

Джотто, но по ясности и одухотворенности в передаче событий, в границах плоского стиля, она не имеет себе равных. Настоящая борьба между стеной живописью, урезающей пространство, и живописью, расширяющей его, началась лишь при последователях Джотто. Огромное влияние, которое искусство Джотто имело во всей Италии, до самого конца XIV столетия удерживало в рамках новое движение, стремившееся за счет стилизации возможно ближе подойти к природе.

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





КНИГА ПЯТАЯ



ИСКУССТВО
XV в.

I. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

1. Искусство Нидерландов и Бургундии

Введение. Архитектура

Искусство XV в. по обе стороны Альп можно сравнить с фруктовым садом, деревья которого крепкими корнями вросли в плотную землю, а их узловатые ветви колышутся в ясном небе, усыпанные только что созревшими и душистыми плодами.

В области зодчества, которое на севере уступило руководящую роль живописи и скульптуре, Италия наиболее резко отличается от остальной Европы. Вне Апеннинского полуострова в продолжение всего XV столетия господствовал готический стиль, хотя его конструктивная последовательность постепенно подчинялась стремлению к свободному творчеству не только в плане, но и в отделке зданий. В Италии, напротив, еще в предыдущем столетии архитектура, не оказывая предпочтения готической конструкции, обратилась к разработке пространственных отношений и теперь независимо от средневековых предшественников решительно вернулась к языку форм Древней Греции и Рима. Возрождение античной древности (Ренессанс), совершившееся в литературе столетием раньше, в изобразительных искусствах наступило прежде всего в Италии, и именно в зодчестве (в скульптуре и живописи — лишь в качестве вспомогательных украшений зданий).

Над точным определением понятия «Возрождение» трудились такие исследователи второй половины XIX столетия, как Яков Буркгардт, Шпрингер, Мюнц, Куражо, Яничек, Вентури, Шмарсов, Тоде, Г. А. Шмидт и Карл Нейман. В противоположность обычаю третьей четверти XIX в. называть все северо- и южноевропейское искусство XV столетия ранним Возрождением и в противовес склонности последних десятилетий XIX в. отодвигать начало его назад еще на полтора или два столетия, нам кажется наиболее правильным ограничить термин «Возрождение» в истории изобразительных искусств XV в. применением его по преимуществу к возродившимся в Италии формам эллинистическо-римской архитектуры и ее украшениям. Для искусства

XV в. вне Италии мы затрудняемся связать со словом «Возрождение» какое-нибудь определенное понятие; даже в самой Италии изобразительные искусства, несмотря на свои случайные связи с античным искусством, развивались в XV столетии еще на почве собственного средневекового прошлого.

С началом нового столетия у живописцев и скульпторов по обе стороны Альп как бы спала с глаз повязка, мешавшая им ясно воспринимать и воспроизводить мир явлений. Вначале были обычны только изображения, сделанные по памяти, а затем такие, которые были выполнены и усовершенствованы посредством более точных наблюдений. Вскоре, однако, художники начинают работать прямо с натуры. Недостававшие познания в анатомии итальянская пластика, занявшая первое место, возмещала внимательным наблюдением неподвижной модели. Живопись в связи с научной разработкой перспективы и всеобщим применением усовершенствованных масляных красок получила полное обладание своими вспомогательными средствами. Замечательно, что усовершенствованная живопись масляными красками шла с севера, обладавшего более развитым чувством живописных соотношений между отдельными предметами, разработка же перспективы шла с юга, который имел лучшее понимание пространства и хорошо подчинял второстепенные части главному.

По обе стороны Альп церковное искусство все еще играло ведущую роль. Постепенное освобождение от влияния церкви — надо иметь это в виду — произошло в Италии прежде всего благодаря все более свободному заимствованию фантастических сюжетов из античной мифологии и поэзии, между тем как север обратился к изображению главным образом народной и повседневной жизни. Несмотря на это, пейзаж, как ни значительно было его участие в задних планах картин, все еще не достиг полной художественной самостоятельности.

Сознание собственного достоинства у правителей областей и у простых горожан в связи с указанной в эту эпоху любовью к реальной жизни востребовало теперь появление портретного изображения. XV в. — начало эпохи портретного искусства у христианских народов; можно даже сказать, что портретное искусство, имеющее целью воспроизводить физические и духовные черты отдельных людей, было главной частью всего изобразительного искусства этого времени.

Большей индивидуальности изображенного лица на портрете соотвествовала и бóльшая степень индивидуальности художника: мастер и его произведение становились самостоятельными художественными явлениями, независимыми друг от друга. С усилением различия

в стиле работ отдельных художников возрастало разнообразие художественного мировоззрения у различных народов. Подобно тому как на Констанцском Соборе (1414—1418) впервые голосовали по национальностям, невзирая на принадлежность голосующего к тому или другому государству, причем наряду с четырьмя нациями (немецкой, французской, английской и итальянской) лишь позднее была признана пятая (испанская), так и в художественном творчестве обособились сперва разные народы, а затем стали обособляться и города. В общем ходе искусства национальный отпечаток лучших его произведений выступает все резче. Во главе нового направления в искусстве становятся города, а также отдельные личности, лучше понимавшие свое время и самих себя.

В течение всего XIX столетия считалось, что без скуки можно наслаждаться только искусством XV в., непосредственность которого позволяла каждому подходить к нему со своей точки зрения. И действительно, удивительное сочетание чувства самого смелого натурализма с тонким душевным настроением едва ли в какую-либо другую эпоху достигало такой силы и вместе с тем поэтичности, как в XV в.

Общее развитие европейского искусства в XV столетии представит перед нами в наиболее органичном виде, если начать обзор его с франко-германской пограничной области, оставшейся верной своей готической архитектуре, чтобы потом самостоятельно развить ее дальше, а в предшествовавший период стоявшей во главе реалистического движения нового времени.

Около 1400 г. Дижон был художественным центром всего *Бургундского герцогства*, равно как и его нидерландских провинций, которым он был обязан своими замечательнейшими художниками; в течение XV в. все решительнее брали на себя руководящую роль в искусстве цветущие города германских Нидерландов. К области, говорившей на южнонемецком языке, тогда принадлежала вся Голландия, а также большая часть Фландрии и Брабанта. Антверпен, Брюгге, Гент и даже Брюссель были тогда южнонемецкими городами. Ввиду некоторых попыток выставить германское искусство Нидерландов отраслью французского провинциального искусства, мы должны вспомнить об этих простых фактах. Приуменьшать участие уже тогда говоривших по-французски Нидерландов в дальнейшем развитии искусства не следует, как не надо суживать заслуги бургундских герцогов и их французских родственников, оказанные развитию нидерландского искусства. Мы считаем себя обязанными отстаивать то положение, что на севере Европы германские Нидерланды были самыми

главными выразителями художественного движения, ознаменовавшего собой XV столетие.

Северное зодчество XV в. в противоположность общему художественному развитию похоже на старый дуб, растущий не в высоту, а в ширину. Некоторые его ветви отмирают, и весь он пышно увит вьющимися растениями.

Как самый развитой из строительных стилей в архитектуре, готика пережила саму себя. Система наружных контрфорсов утратилась; стрельчатая арка подверглась многочисленным видоизменениям, довольно часто уступая место килевидным или даже еще более плоским формам; крестовые своды все решительнее заменялись звездообразными и сетчатыми; пучковые столбы со своими служебными колонками, все чаще переходившими в ребра свода, не прерываясь капителями, иногда, однако, снова уступали место стройным круглым или восьмигранным столбам. Высеченные из камня сквозные украшения в виде качающегося пламени свечи или рыбьего пузыря (см. рис. 240) так характерны для позднего готического стиля континента, что французы прозвали этот стиль «пламенеющим» (*flamboyant*). Вырубленный из камня переплет, точно ажурная кружевная вуаль, покрывал вимперги, фиалы и стены. Выдержанный педантизм «ученой» готики XIV столетия устранил свободными созданиями фантазии.

Самая величественная *церковная постройка в Нидерландах* — Антверпенский собор. В XIV столетии был закончен только его благородный хор. Нежно иссеченные служебные колонны стройных пучковых столбов его семинефного продольного корпуса переходят в ребра свода уже без всякого посредства хотя бы легких поясков, вроде капителей. Внутренние боковые нефы, однако, перекрыты еще простыми крестовыми сводами, и только начатые после 1425 г. наружные боковые нефы и трансепт имеют звездообразные или сетчатые своды. Из двух башен фасада южная осталась недостроенной, северная же в течение XV столетия была возведена до головокружительной высоты в очень свободных формах. Интерьер Антверпенского собора с широко раскинувшимся лесом 125 столбов производит внушительное впечатление, хоть в нем и можно найти недостатки. Много раз порицали его башню, но, видимая на расстоянии многих миль над богатым городом, омываемым Шельдой, она своими свободными формами дорога сердцу тысяч людей.

Другие, ранее начатые бельгийские церкви, например соборы Сен-Мишель-э-Гюдюль в Брюсселе, св. Бавона в Генте и св. Ромбольда в Мехелене, продолжали строиться в течение XV столетия в духе сво-

бодной готики. Из бельгийских построек, принадлежащих всецело XV столетию, останавливают на себе внимание богато украшенная базилика с круглыми колоннами в Дисте (после 1416 г.), высоко вздымающийся своими изящными, лишенными капителей пучками ребер собор св. Вальтруды в Монсе и собор св. Петра в Лёвене — трехнефная базилика с пучковыми столбами. Ее трехарочный леттнер — лучшее и наиболее роскошное произведение голландско-готической мелкой архитектуры XV в.

В голландских Нидерландах близки к старейшим, покрытым каменными сводами соборам в Утрехте, Дордрехте и Кампене две большие церкви — Богоматери в Бреде и св. Иоанна в Хертогенбосе. Полуколонны пучковых столбов в этих церквах непосредственно переходят в ребра сводов. Однако большинство церквей, возникших на зеленой низменности Голландии, как раньше, так и потом, строились из кирпича с прокладкой рядов камня и донныне сохранили круглые колонны и деревянные своды.

Гражданская архитектура Нидерландов в XV в. примыкает к церковной.

Богатый, хотя по характеру и несколько церковный фасад ратуши в Брюгге, принадлежащий концу XIV столетия, уже показал нам (см. рис. 257), что Фландрия действительно шла впереди других стран в строительстве ратуш и что сооружение залов и палат для горожан следовало по стопам строительства княжеских дворцов. Ратуша в Брюсселе, начатая вскоре после 1402 г. Якобом ван Тиненом и законченная в 1454 г. Яном ван Рюисбруком, просторнее и массивнее, а ее средняя башня, под которой находятся ворота, поднимается на головокружительную высоту, как великолепная церковная башня. Более последовательное преобразование брюггского прототипа мы видим в прекрасной ратуше в Лёвене (рис. 317), построенной в 1447—1463 гг. «городским мастером-каменщиком» Матвеем де Лайенсом, — здании,

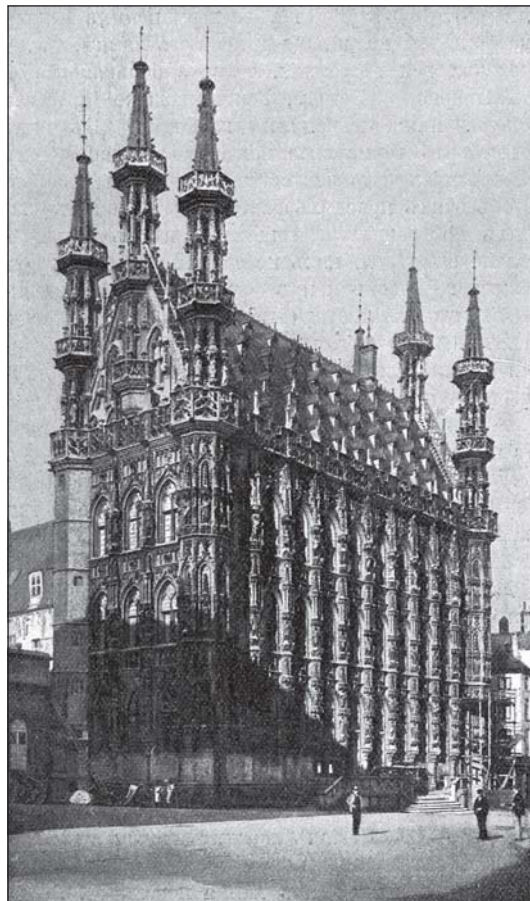


Рис. 317.
Ратуша
в Лёвене



Рис. 318.
Портал
больницы
в Боне.
По Анлару

в котором особенно ясно выступает ряд особенностей готического стиля XV в. Окна, стрельчатые арки которых обрамлены еще и килевидными арками, здесь не тянутся, как в Брюгге, через все этажи, а расположены в границах каждого из трех этажей бокового фасада с десятью окнами, сплошь расчлененного пилястрами и окнами. Нагроможденное великолепие фасада скрашивается только последовательностью его архитектуры.

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

Скульптура

Скульптурные произведения Клауса Слютера и Клауса де Верве (см. рис. 259) в конце XIV — начале XV в. завоевали не только Бургундию, но и значительную часть Франции. Но так как молодое поколение последователей Клауса Слютера состояло большей частью из французов, а нидерландцы XV в. находили работу в пределах своей родины, то теперь обнаружилось довольно заметное различие между бургундской и нидерландской школами пластики.

Турне (провинция Геннегау), один из старейших бельгийских городов с интереснейшими памятниками искусства, уже в переходное время (конец XIV — начало XV в.) представлял средоточие скульптурной деятельности наряду с Аррасом и Монсом. В отношении стиля этот переход, как указал Кёхли, можно проследить в надгробной скульптуре. Древнейшие надгробные памятники, обычно представляющие коленапроклоненные фигуры умерших с их святыми покровителями у ног Мадонны, можно видеть в музее Арраса и в соборе Турне. В XIV столетии фигуры святых в этих памятниках еще готически идеальны. Многие более поздние произведения этого рода, высеченные из голубоватого известняка, как правило, исполнены поверхностно; некоторую жизненность они получают только благодаря раскраске, на которую были рассчитаны, как и большинство произведений северной пластики XV в.

К числу наиболее удачных из этих надгробий относятся памятники Жаку д'Авену и его жене в С.-Жаке, Колару де Секлэну (ум. в 1401 г.), Йоганну де Буа и Эсташе Савари в соборе Турне. Короткие фигуры с округлыми головами, резко обозначенными складками и морщинами отнюдь не красивы, но важны для реалистического направления, которое около 1400 г. проявилось во всех видах изобразительного искусства. В монументальной скульптуре этих местностей, например в больших раскрашенных каменных фигурах Благовещения в церкви св. Магдалины в Турне, можно видеть все успехи искусства, расцветшего в XV столетии, хотя Метерлинк чересчур поспешно объявил их созданиями великого мастера Рогера ван дер Вейдена (см. рис. 332), который, однако, известен только как живописец.

Письменные свидетельства о скульпторах и скульптурных произведениях этого времени чрезвычайно многочисленны, особенно в брабантской и фламандской Бельгии. Местные исследователи (Маршалль, Дестре) с поразительным трудолюбием собирали все эти документальные сведения.

В Брюгге около 1400 г. снова принялись за окончание скульптурных украшений ратуши. *Жилю де Блакеру* Филипп Добрый поручил исполнить (1434) памятник своей супруге Мишели де Франс, умершей в Генте (1422). Этот памятник, поставленный в 1540 г. в крипте Гентского собора, был исполнен по образцу дижонского памятника Карлу Смелому. Однако сам де Блакер выполнил только алебастровую лежащую фигуру, маленькие же боковые фигуры плачущих исполнены Тидеманом Масом из Брюгге. На боковых стенках саркофага Изабеллы Бурбонской, второй жены Карла Смелого, бронзовая фигура которой была отлита в 1465 г., вместо плачущих фигур помещены исторические личности в костюмах того времени. Этот саркофаг находится теперь в хоровом обходе Антверпенского собора.

В 1495—1501 гг. брюссельский мастер *Питер де Бекер* (или де Бакер) изготовил для императора Максимилиана I в церкви Богоматери в Брюгге памятник его супруге Марии Бургундской, умершей в 1482 г. На мраморном саркофаге покоится бронзовое вызолоченное удивительное изваяние красавицы дочери Карла Смелого. Саркофаг задуман в готическом стиле готики, но боковые его стенки украшены уже не фигурами плачущих, а гербами богатейшей наследницы. Эти гербы роскошно украшены эмалью, оплетены разветвлениями, как на родословном дереве, а вокруг них расположены играющие ангелочки.

Любопытны резные деревянные украшения *алтарей*, раскрашенные и позолоченные. Исследования Мюнценбергера, Бейселя, ван Эвена,

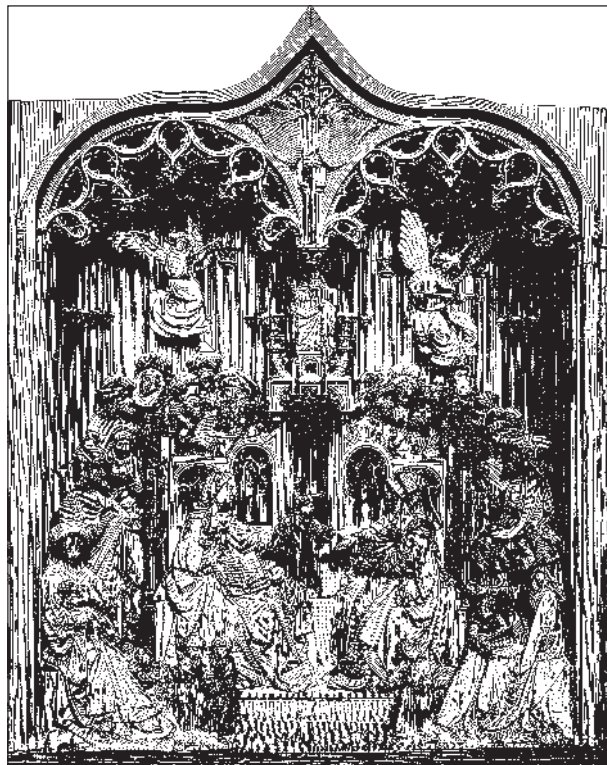


Рис. 319.
Алтарь
из Одергема.
По Маршалю

го искусства (рис. 319). Другой алтарный образ, резанный по заказу Клода де Вилла и хранящийся в том же музее, с группой, представляющей плач над телом Спасителя, снятого со креста, не менее замечателен. Здесь нам снова приходят на память строгие формы Рогира ван дер Вейдена, но мы не думаем, подобно Метерлинку, что это произведение принадлежит ему. Дальнейшее развитие стиля можно лучше проследить за пределами Нидерландов, например в Швеции, с которой с 1480 г. Нидерланды вели торговлю своими произведениями подобного рода; до этой же поры оказывалось предпочтение немецким работам. Интересны брюссельские резные алтари собора в Стренгесе. Один, выполненный в 1480—1500 гг., — это большая алтарная икона Страстей Господних «с головой отрока». Фигуры и одежды выдержаны в строгом стиле, «но из-под резко моделированных драпировок, — говорит Росваль, — художник мягко выделяет лица, своей характерной законченностью напоминаю-

Дестре и Росваля пролили свет на историю их развития. Нидерландские произведения этого рода отличаются от современных им немецких тем, что разделены на поля с нишами и вместо отдельных больших фигур святых представляют библейские события или сюжеты, взятые из священного предания, в группах круглой пластики. Стенки в каждой нише сходятся внутри, наподобие сцены, и все пустые места покрываются чрезвычайно богатыми позднеготическими колончатymi и ажурными орнаментами.

Своего полного расцвета этот стиль достигает только во второй половине XV столетия. Одно из совершенных произведений этого рода — прекрасная алтарная икона с изображением св. Анны с Богоматерью, Младенцем и со всем священным родом, перешедшая из церкви Одергема в Брюссельский музей прикладно-

шие изящные произведения его великого современника — живописца Дирка Баутса».

Ян Борман — художник, родившийся, быть может, в Лёвене (впервые упоминается между 1470—1520 гг.) и стоявший, очевидно, во главе крупной брюссельской мастерской. Даже самые ранние его алтарные работы, особенно ценившиеся в Северной Германии и Швеции, отличаются большим количеством готических ажурных украшений. Его лучшее произведение — алтарь св. Георгия, перенесенный из Лёвена в Брюссельский музей прикладного искусства, — было закончено в 1495 г. Надпись на большом алтаре с изображением Страстей Господних в приходской церкви Гюстрова в Мекленбурге (опубликован Шли) удостоверяет, что Борману принадлежит его скульптурная часть. Алтарь был поставлен в 1522 г. *Паскье Борман* заведовал мастерской отца до 1539 г. В главных работах Паскье, например резном в алтаре с изображением мученичества братьев Криспина и Криспиниана в церкви св. Вальтруды в Гэрентальсе, в Бельгии, и в огромном алтаре в церкви Богоматери в Ломбэке (слепок в Брюссельском музее), при исполнении фона широко применена живопись, чего фламандские скульпторы XV в. еще избегали, будучи подвижны, очевидно, чувством пластичности.

Очень интересны мелкие нидерландские *металлические изделия* XV в. Динан, валлонский город на реке Маас, усмирённый бургундскими герцогами, в течение этого века утратил свое первенство в бронзовом литье. Старый южнонемецкий город на реке Маас Маастрихт обладал выдающимся литейщиком *Арта*, которому обязаны, например, церкви Богоматери в Маастрихте и св. Иоанна в Хертогенбосе (1492) своими прекрасными медными купелями, а церковь св. Виктора в Ксантене — своей знаменитой решеткой (1501), отделяющей хор от нефа (она замечательна своими фантастическими формами поздней готики и небольшими фигурами святых). Понятие о стиле бельгийской бронзы середины XV столетия лучше всего дают нам некоторые бронзовые статуэтки Амстердамского королевского музея, которые Дестре и Ян Сикс с полным основанием приписали брюссельскому скульптору *Якобу де Копперфлагеру* (Жаку де Герину, ум. в 1462 или 1463 г.), исполнителю впоследствии разрушенного надгробного памятника Луи де Малю в Лиле. Чрезвычайно любопытные фигурки (рис. 320), одетые в костюмы своего времени, подходят к стилю великих нидерландских

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



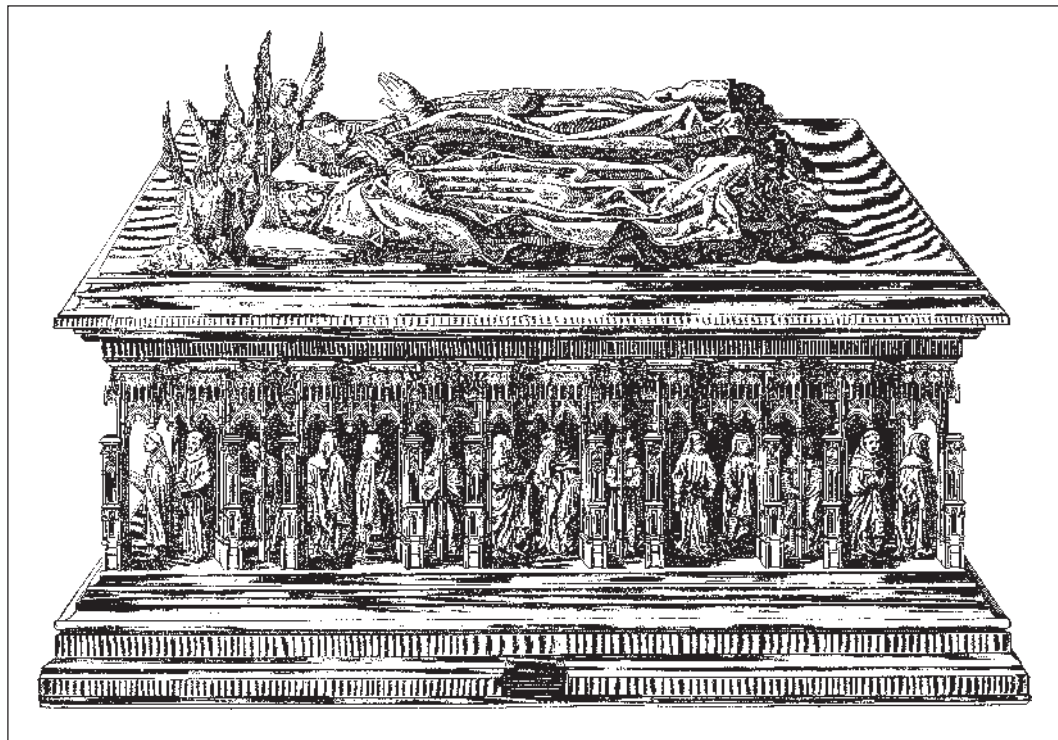


Рис. 321.
Надгробный
памятник
Иоанну
Бесстрашному
и Маргарите
Баварской.
Работа Клауса
де Верве.

живописцев середины XV столетия ближе, чем все прочие дошедшие до нас скульптурные произведения Бельгии.

В Дижоне творил *Клаус де Верве* (ум. в 1439 г.) — великий племянник великого дяди. Только в 1412 г. под его руководством был закончен надгробный памятник Филиппу Смелому (см. рис. 260). Наряду с этим памятником Клаус де Верве изготовил еще надгробный памятник герцогу Иоанну Бесстрашному (ум. в 1419 г.) и его жене Маргарите Баварской, находящийся также в музее Дижона (рис. 321). Уже одно то, что на плите этого памятника представлены вместо одной две лежачие фигуры, делает его крайне интересным. Мастер не дождался завершения этого замечательного произведения, оно было закончено только в 1466—1470 гг. Лемуатюрье. Клаус де Верве участвовал в декоративных работах для церквей св. Бенигны в Дижоне, Богородицы в Семюре и св. Ипполита в Полиньи. Статуи святых в Полиньи, отличающиеся великолепным исполнением, вполне обрисовывают искусство этого мастера.

Из других произведений бургундской скульптуры следует упомянуть о нескольких раскрашенных *каменных группах* «Положения во гроб», полных силы и выразительности. В «Святом гробе» в Семюре мы видим тяжело, с изломами падающие складки одежд — особенность, проникшую и в бургундское искусство этой эпохи; однако в «Святом гробе» в Тоннере, произведении 1453 г., принадлежащем братьям *Жану Мишелю* и *Жоржу де ла Соннетту*, находим при традиционном для данной школы нагромождении фигур драпировки с более ровными складками и более одухотворенную моделировку исполненных скорби голов.

К бургундской школе обычно причисляют французских мастеров Жака Мореля из Лиона, которому Куражо посвятил монографию, и племянника и ученика этого мастера Антуана Лемуатюрье. *Жак Морель* постигал свое искусство, очевидно, в Лионе. В его произведениях ощущается влияние творчества Клауса Слютера. Юношеское произведение Мореля — гробница кардинала Салюса в Лионе — не сохранилось; не дошло до нас и позднее его произведение — гробница короля Рене Анжуйского, бывшая в Анжерском соборе, но сохранился, хотя и в испорченном виде, его надгробный памятник Карлу I Бурбонскому и его жене Агнессе Бургундской в церкви Сувињи близ

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



Мулена, столицы тогда еще самостоятельного герцогства Бурбонского. В этом памятнике (1448—1450) сказываются вся свобода, вся свежесть, на какие было способно искусство середины XV в. Морель умер в 1459 г. в Анжере.

Антуан Лемуатюрье (ум. в 1497 г.) родился в Авиньоне, но учился также в Бургундии. В 1461 г. он исполнил алтарь для церкви св. Петра в Авиньоне, а между 1466 и 1470 гг. закончил вышеупомянутый памятник Иоанну Бесстрашному в картезианском монастыре в Дижоне. Мощный по замыслу надгробный памятник Филиппу По, оконченный около 1493 г., приписывается Лемуатюрье (рис. 322). Этим каменным раскрашенным памятником, находящемся в Лувре, блестяще заканчивается развитие бургундской скульптуры в XV в. Плакальщики помещены уже не на стенках саркофага, а представляют собой самостоятельные, полные движения фигуры людей в натуральную величину, несущих на своих плечах доску с покойником.

Живопись

В саду нидерландского искусства XV столетия расцвела одна только живопись. Независимо от параллельных стремлений ее итальянской красавицы-сестры, она только теперь приняла все средства красочного изображения на плоскости. Станковая живопись, которая теперь с избытком возвращала стенной и книжной миниатюрной живописи то, чем вначале была им обязана, стала во главе движения. В ней искусство писать на плоскости развилось из куколки в бабочку. Улучшение и повсеместное применение масляных красок дало ей возможность передавать с правдивой градацией тонов силу солнечного освещения наряду с мерцанием теней и полутеней. Пространство стало чувствоваться лучше, а это позволило придавать глубину замкнутому или открытому пространству позади фигур, в которых была достигнута пластическая округлость, хотя, как доказал Иосиф Керн, живопись сперва только отчасти познакомилась с законами перспективы и научилась применять их на деле. Тем не менее новое чувство действительности дало ей возможность не только с одинаковой любовью воспроизводить как ближайшие предметы, так и подернутую дымкой даль, но и изображать на плоскости человеческое тело в его ничем не скрытой нагоде и в пышных цветных одеяниях — конечно, еще несвободно и угловато, но все-таки очень правдиво. Лишь постепенно удалось ей сообщить человеческим фигурам правильные размеры по отношению

к предметам заднего плана. Таким образом, типы становились характерами, схемы — образами из плоти и крови, деревья, горы, дома и реки превращались в наполненные светом пейзажи. Шедевры нидерландской живописи XV столетия относятся к драгоценнейшим памятникам искусства всех времен и народов. Разработке истории развития этой живописи мы обязаны совокупным трудам нидерландских ученых — Гейманса, Вуотерса и Гюлена, английских знатоков искусства — Уила, Крове и Конуэя, французских писателей — Дюрие, Бушо и Дюран-Гревиля, немецких исследователей — Вагена, Шпрингера, Юсти, Боде, Шейблера, Фридлендера, Чуди, Кеммерера и Фолла, к которым надо причислить Дворжака из Вены.

В XV столетии в церквах, замках, ратушах и домах горожан по-прежнему не было недостатка в *стенной живописи*, но сырость берегового климата уничтожила ее, за исключением немногих остатков, и вызвала у жителей Нидерландов любовь к украшению стен предпочтительно теплыми *коврами*, которыми, превзойдя Париж, снабжали весь свет сначала Аррас, а потом Брюссель. Нидерландская *живопись по стеклу*, исследованием которой занимался Лёви, стала развиваться самостоятельно только в XVI столетии. Рассмотрение незначительных остатков витражей XV в. затруднило бы наш обзор общего движения искусства.

Замечательные фламандские *станковые картины* сохранили имена лучших из старонидерландских живописцев. Большой группе южно-немецко-фламандских мастеров противостоит небольшая, но значительная по влиянию группа валлонско-, пожалуй, даже францужско-фламандских живописцев. В основном они трудились в севернофламандских и брабантских городах: Брюгге, Генте, Брюсселе и Лёвене и в продолжение всего XV столетия сохраняли за собой господствующее положение в искусстве.

Во главе этой плеяды мастеров стоят два брата *Хуберт* и *Ян* (Иоганн) *ван Эйки*. Место их рождения, Маасейк в провинции Лимбурга, принадлежит к области чисто южнонемецкого языка. Ян ван Эйк охотно признавал свое южнонемецкое происхождение, например, в надписи «Als ich kan» («Как умею»), которой снабжал свои картины. Предполагают, что Хуберт родился около 1366 г., а Ян — около 1390 г. Хуберт умер в 1426 г. во время работы над своим гентским шедевром. В 1425 г. в Брюгге Ян поступил на службу к бургундскому герцогу Филиппу Доброму, в 1427—1429 гг. посетил Испанию и Португалию и в 1430-м поселился в Брюгге, где, согласно открытию, сделанному Уилемом в 1904 г., умер в конце июня 1441 г.



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

и лучшую часть законченного в 1410 г. молитвенника герцога Беррийского — иллюстрированной рукописи, которую Делил назвал «*roi des livres d'Heures*». В библейских сценах этой рукописи, хранящейся в замке Шантильи, видны итальянские черты переходного времени. В рисунках календаря, на которых высятся в сияющей дали замки Парижа, мы встречаем дотоле невиданный реализм. Нельзя отрицать, что живительный воздух Парижа способствовал развитию книжной живописи, но в противоположность Бушо и Дворжаку мы остаемся при том мнении, что происхождение ее германско-нидерландское. Французский знаток граф Пол Дюррье считал исполненный около 1417 г., также для герцога Беррийского, молитвенник «*Livre d'Heures de Turin*», большая часть которого, к сожалению, сгорела в Туринской национальной библиотеке в 1904 г. (сохранилось несколько листов, например, в собрании Тривульчи, в Милане), произведением Хуберта ван Эйка! И действи-

Установлено, что Хуберт ван Эйк был учителем своего младшего брата. Но откуда сам Хуберт почерпнул свое искусство, в котором было сосредоточено все художественное умение того времени, неизвестно. По-видимому, это было искусство лимбургской области, через которую протекает Маас. Не отказываясь от французско-фламандских приобретений, оно достигло здесь уровня, о котором можно было только мечтать. Недаром Маастрихт еще в средние века считался вместе с Кельном средоточием живописи! Еще первый бургундский герцог Филипп Смелый поручил исполнение запрестольного образа в Генте Яну ван Гассельту из Лимбурга, а мастер Пауль из Лимбурга вместе со своими братьями исполнили в Париже старейшую

тельно листы этого молитвенника удивительно близки произведениям его школы. Такие рисунки, как «Восхождение дев к Агнцу на холме» или «Возвращение герцога Вильгельма по морскому берегу Голландии», должны принадлежать, по крайней мере, мастерской братьев ван Эйков (рис. 323).

Первое и единственное достоверное произведение, над которым работали Хуберт и Ян ван Эйки, — громадный алтарный складень, некогда находившийся в одной из боковых капелл старой церкви св. Иоанна (теперь церковь св. Бавона) в Генте. Это чудесное произведение, самое сильное из всего того, что создано северной живописью XV столетия, было заказано в 1420 г. богатым гентским гражданином Иодокюсом Фейтом Хуберту ван Эйку, но, как гласит надпись, было окончено в 1432 г. Яном уже после смерти брата. В той гентской церкви находится теперь только средняя часть складня, три верхние доски которой изображают Бога Отца между Пресвятой Девой и Иоанном Крестителем, а нижняя доска, во всю ширину трех верхних, изображает «Поклонение Агнцу» и «Источник живоносной воды» из Откровения апостола Иоанна (гл. 7). Из двойных створок нижние пары и внутренняя верхняя пара находятся в Берлинском музее, а наружная верхняя пара створок — в Брюссельском музее. Содержание этого произведения — история спасения человеческой души, от грехопадения и до небесной славы, какой она открылась святому, во имя которого сооружена церковь, а также какой она, по представительству Иоанна Крестителя и апостола Иоанна, должна открыться жертвователю и его жене, изображенным на нижней наружной стороне берлинской створки благоговейно коленопреклоненными перед статуями этих святых. Видно, что художники еще не были в состоянии отрешиться от более ранних пластически украшенных алтарных икон с живописными створками. В превосходно исполненных головах коленопреклоненных портретных фигур в натуральную величину выражено полное упование на неземные силы, но обычное, без особенного душевного порыва. Верхние четыре доски, если смотреть на них снаружи, изображают Благовещение, происходящее в просторной горнице. Таким образом, на наружной стороне складня мы видим внизу торжество нового портретного искусства, а вверху — торжество перспективной живописи, сопровождаемое смелым и сильным колоритом. При открытых створках все 12 образов внутренней стороны складня поражают великолепием красок, которому соответствует в высшей степени тщательное письмо. В середине представлен Всемогущий (надпись на образе гласит: «Deus Potentissimus»), величаво сидящий на престоле

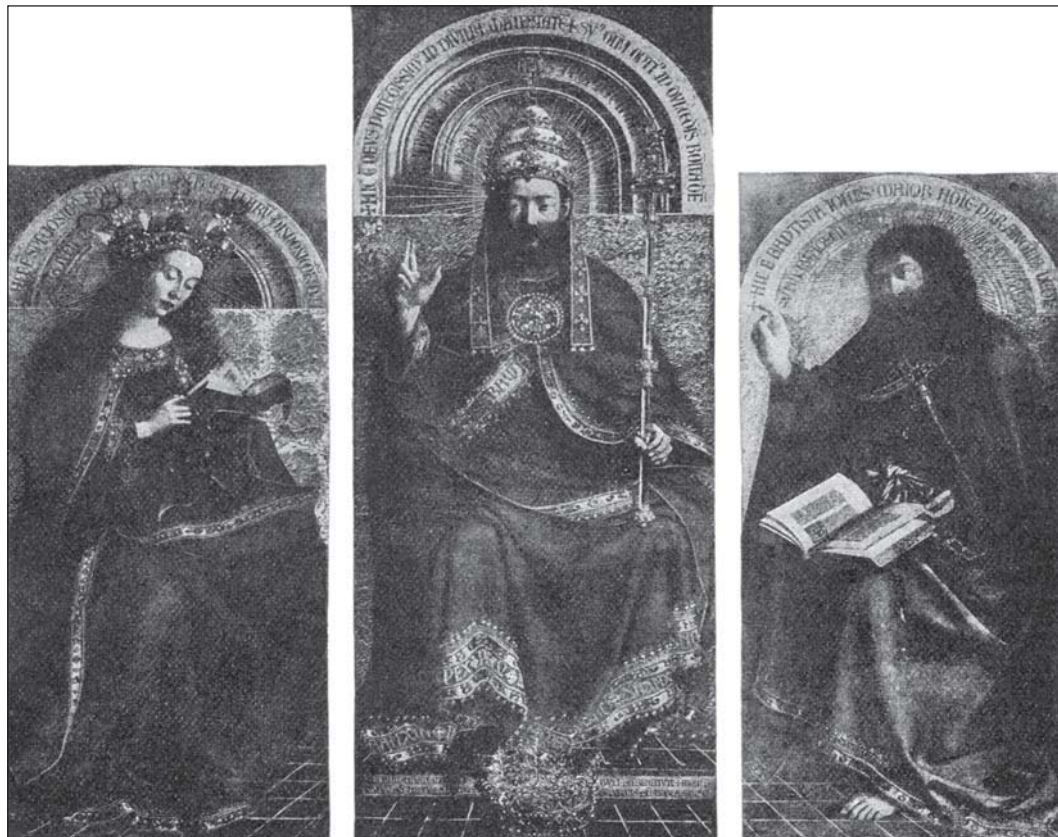


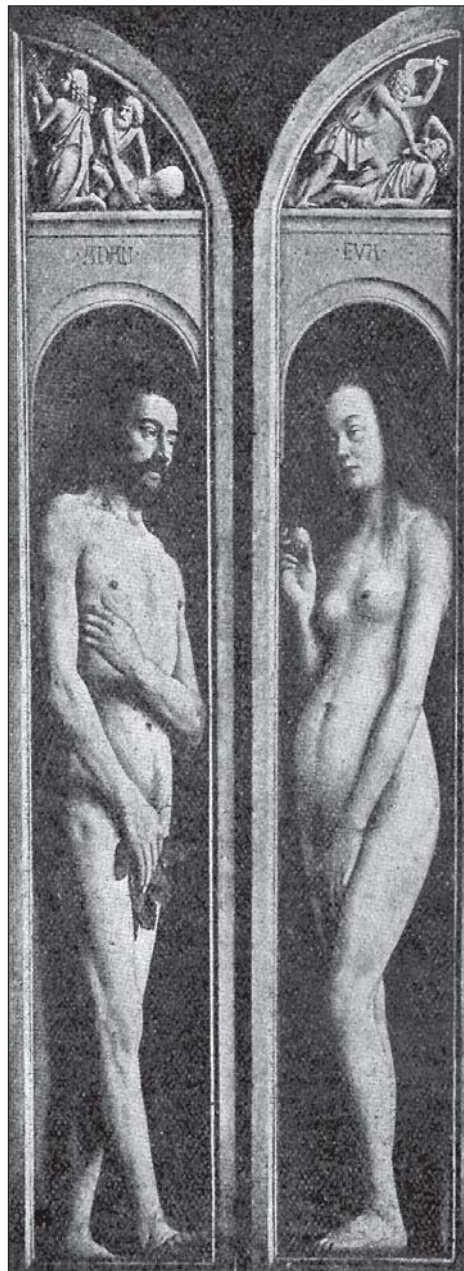
Рис. 324.
Бог Отец,
Мария и
Иоанн.
Фрагмент
алтарного
складня работы
братьев
ван Эйков.
С фотографии
Брукмана

(рис. 324), выразительность этой фигуры почти подавляется роскошью ее тяжелых одежд. По правую руку от Всемогущего сидит Пресвятая Дева, склонившись над книгой, по левую — Предтеча с пророчески поднятой десницей. Сочный красный, глубокий синий и яркий зеленый цвета мантий этих трех фигур составляют чрезвычайно сильное красочное сочетание. На верхних досках створок (в Берлинском музее) позади Иоанна Крестителя и Богоматери продолжается на фоне естественного голубого неба ряд изображений небесной славы; позади Пресвятой Девы стоят поющие ангелы, фигуры натуральной величины, а позади Иоанна Крестителя подобные же ангелы играют на инструментах — один на органе, а другие на скрипках и арфах (рис. 325). Все они одеты в широкие сверкающие золотом парчовые мантии, написанные в желтом тоне. В выражении их лиц превосходно



Рис. 325.
Группы
ангелов.
Фрагмент
алтарного
складня
работы
братьев
ван Эйков.
С фотогра-
фии Ганф-
штегеля

Рис. 326.
Адам и Ева.
Фрагмент
алтарного
складня
работы
братьев
ван Эйков.
С фотогра-
фии Брукмана



переданы и увлечение музыкой, и настроение каждого. Обе крайние полустворки верхнего ряда (в Брюссельском музее) изображают Грехопадение прародителей и его последствия. В нишах с полукруглыми арками, сложенных из серого камня, стоят Адам и Ева, фигуры в натуральный рост (рис. 326). По крепкой фигуре Адама с его короткой бородой видно, что он написан прямо с живой натуры. Более общего типа и более плоская фигура Евы написана, очевидно, только отчасти с натуры. В такую величину, с такой художественной законченностью и с такой глубоко выраженной жизненностью, вплоть до передачи каждого волоска, нагие человеческие фигуры вообще еще не были написаны.

Наконец, нижний ряд досок (в Берлинском музее) посвящен поклонению Агнцу из Апокалипсиса. Через все пять досок под небом тянется роскошный скалистый пейзаж с сочной зеленью, южной растительностью, со скалами и холмами, покрытыми деревьями и цветами. На далеком горизонте, как в описанной выше брюссельской рукописи блаженного Августина (см. кн. 4, 3), высятся в ясном воздухе башни и кровли далеких городов. Посредине, на алтаре, окруженном коленопреклоненными

крылатыми ангелами в длинных одеждах, стоит Агнец, символ Спасителя. Впереди с левой стороны многочисленные герои Ветхого, а с правой — столь же многочисленные представители Нового Завета образуют правильные группы. На парных створках, ближе к переднему плану, через дикие скалистые ущелья и цветущие долины стягиваются новые толпы. Расположение фигур выполнено по требованию древних текстов: слева — всадники, справа — путники, слева — воины Христовы (рис. 327) и праведные судьи, справа — святые паломники с великаном Христофором впереди них (рис. 328) и святые отшельники, впереди которых идут Павел и Антоний. Какая масса сильных образов во всех этих группах! Если внутри всех нижних рядов святых и есть некоторая невыдержанность в воздушной и линейной перспективе, то все же художники так удачно, с таким верным чувством сопоставили их, что все произведение представляет из себя изумительное творение, в котором сливаются в одно художественное целое пейзаж и фигуры, естественное и божественное.

Своей удивительной сохранностью это замечательное произведение обязано новому способу живописи масляными красками, которым оно было исполнено. Исследования Истлэка, Бергера и Кремера подтвердили, что живопись масляными красками не была изобретена, как говорил Вазари, ван Эйками и что давно было известно растирание красок на льняном или другом масле, чтобы предохранить их от сырости. Но очень различны мнения о том, в чем состояли открытия ван Эйков. По Бергеру, их техника представляла соединение «масляной живописи с клеевой», которая так же далека была от старой простой клеевой, яичной или приготовленной на фиговом соке живописи, как и от масляной живописи позднейшего времени, которой работают, накладывая одну жидкую краску на другую. Как бы то ни было, Вазари прав, утверждая, что ван Эйки своим новым как для севера, так и для юга способом живописи достигли не только доселе невиданной яркости и устойчивости красок перед водой, но путем слияния жидких растворов добились переходами тонов совершенной и мягкой моделировки.

Особенно трудно разграничить долю участия каждого из братьев ван Эйков в исполнении большого гентского алтаря. Уил, английско-бельгийский исследователь, приписал Хуберту все, кроме створки с Адамом и Евой, считая их работой Яна. Наоборот, Фолл все произведение приписывал Яну ван Эйку, а Хуберту — три большие фигуры посредине, вверху. Таким образом, вопрос еще

Рис. 327.
Ратники
Христовы.
Фрагмент
алтарного
складня
работы
братьев
ван Эйков.
С фотогра-
фии Ганф-
штенгля





Рис. 328.
Святые
паллигрымы.
Фрагмент
алтарного
складня
работы
братьев
ван Эйков.
С фотографии
Ганф-
штенгля

окончательно не решен. Все же, оценивая стиль, и мы убеждаемся, что три большие фигуры средней картины с общими типами, более сухим рисунком и более темной моделировкой являются самыми ранними частями и, следовательно, указывают на кисть Хуберта. Свободный, мягкий и живописный стиль Яна мы хорошо знаем по его подписанным работам. Дворжак, по нашему мнению наиболее тонко изучивший эти изображения, пришел к заключению, что кроме трех верхних средних изображений только нижние группы в нижней средней картине были исполнены Хубертом, а все остальное, а также пейзаж в «Поклонении Агнцу» — Яном. Однако что-то не верится, чтобы Хуберт в этой вещи сделал так мало, а Ян так много. Превосходное произведение, на целое столетие указавшее пути для северной живописи, представляется нам работой обоих братьев, и мы только можем ему удивляться и им восторгаться.

К попыткам Уила и Дюран-Гревилля приписать Хуберту еще ряд меньших станковых картин ван-эйковского направления следует относиться с большой осторожностью. Створка с изображением жертвователя со св. Антонием, в Копенгагенском музее, например, которую нельзя считать достоверной, Фридендер, Гюлен и Дворжак считали довольно слабым произведением для позднего стиля ван Эйков и по праву признавали его автором Петера Кристуса. Прелестная, полная настроения картина (собрание Кука в Ричмонде) с изображением трех Марий у опустевшего гроба Спасителя при совершенно новом по тону красноватом свете утренних сумерек вряд ли могла быть написана раньше середины XV в. Другие картины, приписываемые указанными исследователями Хуберту, как, например, дрезденский алтарик, мы считали и считаем лучшими картинами Яна.

Достоверные картины Яна ван Эйка (то есть подписаны и снабжены датой) относятся к 1430-м гг. Отметим картину «Богоматерь в комнате», в Инс-Голле около Ливерпуля: Дева Мария с Сыном на коленях среди дышащей святостью и покоем домашней обстановки. Как это обычно у ван Эйков, она слишком велика для комнаты, в которой сидит на троне, но написана с тонким, до тех пор невиданным пониманием силы света и теней для передачи пространства. Ян ван Эйк — первый из больших портретистов в европейской живописи — создатель типа погрудного портрета. Интересны портреты «Тимофей» (1432) и «Человек в красной шапке» (Национальная галерея, Лондон; 1433 г.). Изумительный парный портрет (1434) супругов Арнольфини (Национальная галерея, Лондон; рис. 329). В прекрасной светлой комнате стоит молодая



Рис. 329.
Ян ван Эйк.
Супруги
Арнольфини.
С фотографии
Ганф-
штегеля

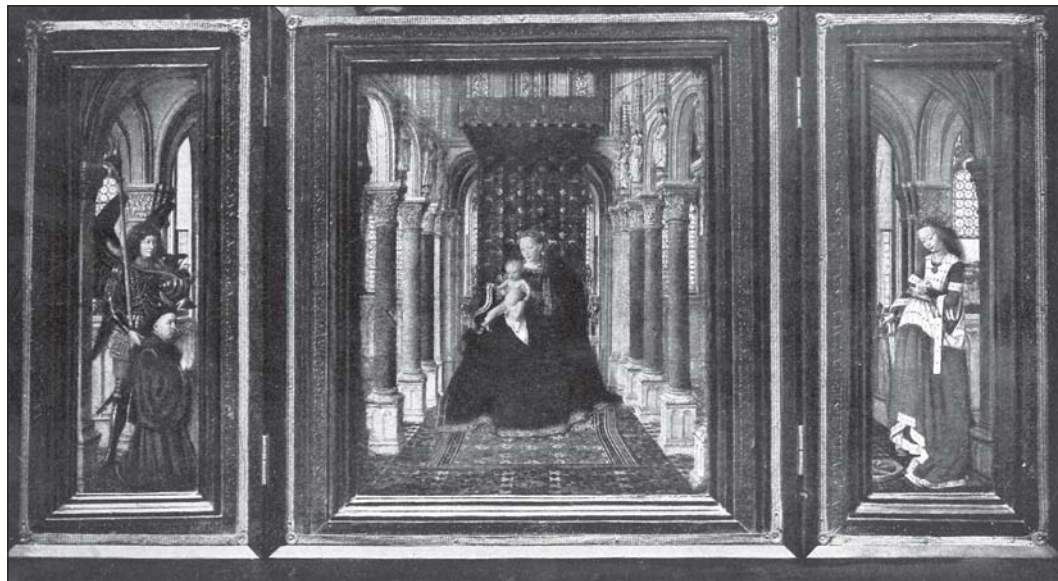


Рис. 330.
Ян ван Эйк.
Алтарный
складень.
С фотогра-
фии Брукмана

пара, держась за руки; муж — в коричневом плаще, отороченном мехом, и в высокой черной шляпе, жена — в ярко-зеленом платье с белым платком на голове. Черты лица ни у того ни у другой не выдают внутреннего волнения, но всю картину пронизывает торжественная серьезность. Латунная люстра, висящая над фигурами, блестит на свету, который падает из окон с левой стороны. На задней стене находится блестящее зеркало; в нем видны отражения людей. Каждая деталь имеет свое значение и в то же время содействует общему эффекту.

Большая, удивительно законченная картина Яна ван Эйка «Богоматерь каноника ван дер Пале» (Муниципальная художественная галерея, Брюгге) и портрет Яна де Леёва (Венская галерея относятся к 1436 г.; оставшаяся только в серой подмалевке картина со св. Варварой (Антверпенский музей), показывает успех мастера в изображении пейзажа (1437); прелестная, идеально задуманная «Мадонна у фонтана» (Антверпенский музей) и живой, чуть не говорящий портрет Маргареты, жены художника (Муниципальная художественная галерея в Брюгге) выполнены в 1439 г.

К лучшим произведениям мастера принадлежат еще портреты, находящиеся в Берлинской и Германштадтской галереях, и портрет какого-то духовного лица, в Венской галерее (в Дрезденском кабинете эстампов находится оригинальный рисунок к нему), а также такие ре-

лигиозные картины, как «Богоматерь канцлера Ролена» (в Лувре) — лучшая из тех картин, которые изображают жертвователя коленопреклоненным перед Богоматерью в открытой галерее над обширным речным пейзажем; как «Мадонна Лукка» (во Франкфурте-на-Майне) и «Благовещение» (в Эрмитаже). Сюда же относится изящный алтарик Дрезденской галереи (рис. 330), на створках которого с наружной стороны изображены опять в виде статуй, написанных серым монохромом, две фигуры «Благовещения»; открытые створки вместе со средней частью изображают интерьер трехнефной церкви, в которую льется мягкий свет. В среднем нефе сидит на троне Дева Мария с Младенцем; в боковом нефе правой створки — прелестная девичья фигура св. Екатерины; в боковом нефе левой створки стоит на коленях жертвователь, за которым в качестве его патрона-святого стоит архангел Михаил в образе благородного крылатого юноши в панцире.

Искусство ван Эйка новаторски отразило красоту и многообразие действительности и послужило главным источником развития реализма.

По сравнению с Яном ван Эйком нидерландская живопись XV столетия сделала успехи только в установлении точного отношения главных фигур к задним планам и ослаблении красочности пейзажных фонов как таковых. Ближайший преемник ван Эйка *Петр Крестус* из Барле, о котором имеются указания, что в 1443—1472 гг. он жил в Брюгге, в своих подписанных картинах (во Франкфурте-на-Майне и в Берлинской галерее) кажется более строгим, сухим и холодным, чем Ян. Своеобразную прелесть предметов обстановки представляет его картина, в собрании барона А. фон Оппенгейма в Кёльне, написанная в 1449 г. и изображающая золотых дел мастерскую св. Элигия (рис. 331). Эта древнейшая из сохранившихся бытовых, или жанровых, картин. Нимб с сиянием произведенного в святые золотых дел мастера представляет лишь придаток к этому бюргерскому изображению.

Десятилетие спустя после братьев ван Эйков выдвинулся французско-нидерландский мастер иного типа, но в своем

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



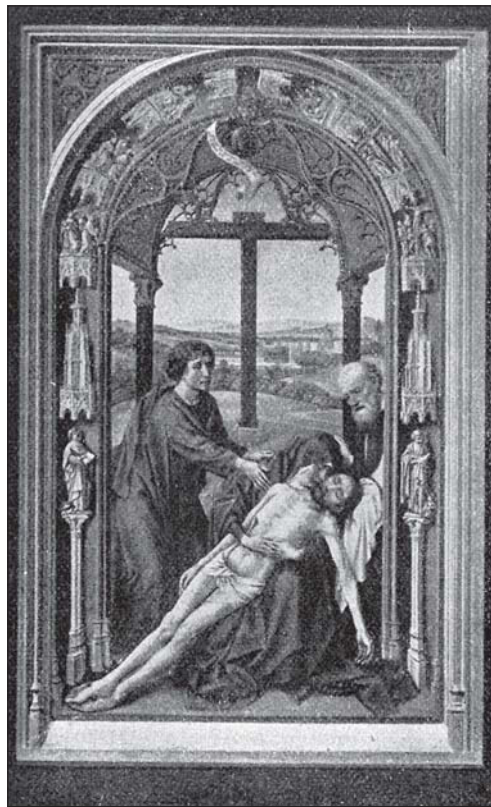


Рис. 332.
Рогир ван
дер Вейден.
Оплакивание
тела Христа.
Средняя часть
алтарного
складня из
Мирафлореса.
С фотографии
Ганф-
штенгля

роде не менее новатор, чем они, — *Рогир ван дер Вейден* (Роже де ла Патюр). Он родился в Турне около 1400 г. и выучился там же живописи под руководством Робера Кампена, а потом был городским живописцем в Брюсселе, где и умер в 1464 г. Взгляд Гассе, который различает Рогира из Брюсселя и Рогира из Брюгге, мы считаем неверным. В противоположность ван Эйкам Рогир главные усилия обращает на повествовательную живопись. Композиции его четырех исторических картин, написанных на полотне для Брюссельской ратуши, сохранились, к сожалению, только в бургундских коврах (Бернский музей). Его сохранившиеся станковые картины, посвященные главным образом жизни и смерти Спасителя, заключают в себе больше страсти и движения, чем картины братьев ван Эйков, но, конечно, формы в них более угловаты и сухощавы, они черствее и суше по резко выраженной моделировке и производят более однообразное впечатление своими глубокими и благородными красками.

Наиболее старыми и наиболее пластичными представляются, признанные Юсти и Уилом за произведения Рогира, большие картины в зале Капитула в Эскуриале в Испании с изображением на золотом фоне распятого Христа с Иоанном и Марией и «Снятие со креста». Последнее распространено во многих копиях. Насколько лица с их прямым носом и тонкими губами у него идеальны, настолько же движения человеческих фигур с их телесной округлостью реалистичны, а выбранный момент драматичен; так же поразительно его разнообразие в выражении страдания и жестов.

Дальнейшее развитие Рогира отражается в трех изящных алтарных складнях Берлинской галереи. В самом старом из них, «Алтаре Марии» из Мирафлореса около Бургоса (ранее 1480 г.; рис. 332), створки (Рождество и Воскресение) и средняя часть (Плач над телом Христа) еще не объединены одним пространством, но все здесь самостоятельно задумано, наглядно изображено и глубоко прочувствова-

но. К несколько более позднему времени относится алтарь с Иоанном Крестителем. Заметное перспективное единство с нежным распределением светотени объединяет среднюю его картину «Крещение» с картинами на боковых створках: рождением и усекновением главы Иоанна Предтечи. Ко времени после итальянской поездки Рогира (1449—1450 гг.) относится мидделбургский «Алтарь Христа», в Берлинском музее. Главная картина изображает поклонение новорожденному Младенцу в развалине, покрытой соломенной крышей. На левой створке тибуртинская сивилла указывает императору Августу на явление Богоматери; на правой створке рождественская звезда с младенцем внутри является волхвам на Востоке (рис. 333). Разработка отдельных фигур и образование из них групп, по сравнению с более ранними произведениями, стали более законченными, но настолько же потеряли в глубокой интимной строгости. Подробности пейзажа, оживленного свойственными кисти Рогира рыцарскими замками, менее условны, чем раньше; воздушная перспектива стала яснее вплоть до передачи сияющих далей и небесных высот. Мы не можем здесь ближе касаться таких работ Рогира, как картина «Таинства», в Мадридском и Антверпенском музеях, и алтарик с Распятием, в Венской галерее. К числу важных для истории искусства произведений относится большой алтарный складень в госпитале в Боне, который Рогир выполнил около 1445 г. для Николая Ролена, канцлера Филиппа Доброго. При раскрытых створках представляется мощное, роскошное по краскам изображение Страшного Суда. Оно не отличается ясной композицией, но зато в нем масса глубоко задуманных частностей. При закрытых створках, как и в нижней части гентского алтаря, очевидно послужившего образцом, в середине написанные в виде статуй из серого камня покровители госпиталей — св. Себастьян и Антоний; слева и справа от них стоят на коленях замечательные по возвышенной жизненной правде фигуры жертвователя и его жены. Галерея картины Яна ван Эйка «Богородица канцлера Ролена» повторяется в картине Рогира «Св. Лука, пишущий Мадонну», в Мюнхенской пинакотеке. Для переходящего влияния, которое оказало на Рогира итальянское искусство, интересно его изображение Мадонны, стоящей посреди четырех святых, на золотом

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



фоне (в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне). Алтарный складень поздней его деятельности, в Мюнхенской пинакотеке, показывает, что Рогир ван дер Вейден скоро снова вернулся к своей манере. Великолепная средняя картина этого алтаря изображает Поклонение волхвов, правая створка — Сретение, а левая — Благовещение. Менее угловатые и худошавые фигуры, бóльшая законченность групп и более ясное освещение пейзажа ставят эту работу в ряд последних произведений мастера (хотя ее приписывали Хансу Мемлингу; см. рис. 338).

Манера Рогира ван дер Вейдена была, очевидно, более народна, чем утонченное искусство Яна ван Эйка. За это его хвалили и прежние историки; при посредстве живописцев и граверов соседних народов искусство Рогира охватило более широкие круги, чем искусство знаменитых братьев с Мааса.

Вместе с Рогиром у Кампена в Турне учился *Жак Дарэ* (впервые упоминается в 1432—1468 гг.). В нем, как полагали в особенности Уил и Гюлен, можно видеть автора превосходных произведений, хотя и не равных по достоинству работам Яна ван Эйка и Рогира. Эти произведения Боде, Гиманс и Чуди сопоставили и признали в них руку одного и того же художника, «мастера из Флемаля». Попытки признать флемальского мастера в самом Рогире ван дер Вейдене или искусственно отличаемом от него Рогире из Брюгге (Гассе) потерпели неудачу; нельзя также доказать и того, что он и есть Дарэ; несомненно только то, что он был нидерландцем. По своей манере он стоит посредине между Яном ван Эйком и Рогиром. У него нет того оживления и движения, что у Рогира, но он и не так спокойно углублен в себя и не такой «знаток души» (слова Фридлендера), как Ян. Языком своих форм и манерой исполнения он родствен Рогире ван дер Вейдену, а тонким пониманием светотени и пристрастием к позднеготической домашней обстановке он напоминает Яна ван Эйка. В общем, он грубее, прозаичнее и менее выразителен, чем оба первые. Выше других его произведений стоят части двух больших алтарных образов, в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне, частью еще с золотыми фонами, с фигурами в натуральную величину; резко написан, но превосходит по моделировке злой «Разбойник на кресте»; замечательно статуарно выполнены Мадонна и св. Вероника на створках алтаря из Флемаля, по которому и был назван мастер. К утраченному «Алтарю Мероде» этого мастера весьма близки две створки алтаря 1438 г., в Мадридском музее. В комнате, изображенной на правой створке, сидит св. Варвара на красивой резной скамейке, сзади нее в камине весело пылает огонь (рис. 334). В этих картинах совершенно особенная манера объединять в одно целое человеческие

фигуры и окружающее пространство. Самое одухотворенное произведение флемальского мастера — «Христос на кресте», в Берлинском музее. По краскам интереснее всего его небольшое «Успение», в Национальной галерее в Лондоне. Лучший пейзаж находится на его картине «Святая ночь», в музее Дижона. Что это ночь, можно, конечно, узнать только по свечке в руке Иосифа, но ощущение зимы — вероятно, впервые в станковой картине — здесь очень удачно передано голыми деревьями посреди далеко раскинувшегося пейзажа.

Во второй половине столетия в Генте жили два художника, главные сохранившиеся произведения которых были написаны для итальянцев. *Хуго ван дер Гус* (около 1435 - 1440—1482) является одним из наиболее крупных мастеров между последователями Яна ван Эйка. Письменными свидетельствами удостоверяется только его большой алтарный складень (в Уффици во Флоренции), исполненный около 1470 г. по заказу жившего в Брюгге итальянца Томмазо Портинари для церкви Санта-Мария Нуова во Флоренции. Портреты жертвователей на створках исполнены очень реально. Драматизмом веет от его средней картины, изображающей поклонение лежащему на соломе Младенцу Иисусу, стремящихся к нему пастухов и сонма ангелов в длинных одеждах. Хлев на переднем плане, видимый только в своих нижних частях, люди внутри него и пейзаж на заднем плане связаны более правильными пропорциями, чем мы до сих пор находили это во фламандском искусстве. Все участвующие — образы из плоти и крови; их душевное волнение отражается не только на лицах, но и в движениях и жестах.

Прошло довольно много времени, прежде чем, благодаря монографиям Шейблера, Фирмених-Рихарца и Боде, пришли к соглашению относительно других картин Хуго. На две прекрасные створки в замке Голируде, около Эдинбурга, с портретами шотландской королевской четы в качестве жертвователей, автор этой книги указал еще в своем путевом дневнике 1880 г. Типичным для окрепнувшего юношеского стиля Хуго является диптих (в Императорской галерее в Вене), внутренние стороны которого изображают картины Грехопадения и плача



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



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

шая картина, которую он здесь закончил в 1474 г., находится в городском музее в Урбино. Она изображает Тайную Вечерю по новому замыслу. Спаситель в серо-голубом одеянии быстро проходит между апостолами, которые на первом плане по большей части уже стали на колени. Одному из них Он подает хлеб. В качестве зрителей присутствуют герцог и его гость, персидский посол.

Фигуры размещены в плохой перспективе, но стремление всех к священнодействию передано очень выразительно. Впоследствии под влиянием Мелоццо да Форли (см. ниже) художник принял итальянскую манеру, не переставая быть самим собой, как это показывают 28 больших фантастических портретов древних героев и философов, выполненных им для библиотеки герцога; 14 из них находятся в Лувре в Париже, другие 14 — в палаццо Барберини в Риме. Их принадлежность Юстусу ван Генту справедливо защищал Фолл.

над телом Христа. Своими крепкими формами к флорентийскому шедевру примыкает поражающее взгляд своей жизненностью «Поклонение пастырей», в Берлинском музее. Точно каким-то видением представляется нам трогательное изображение смерти Девы Марии (рис. 335), в Муниципальной художественной галерее в Брюгге. В этой поздней картине образы приобретают крайне напряженный, экстатический характер.

Второй художник, *Юстус ван Гент*, имя которого, если Уил прав, было собственно Иоос ван Вассенховен (упоминается между 1460 — 1474 гг.), был призван герцогом Фредерико да Монтефельтро в его резиденцию в умбрийских горах, чтобы ознакомить местных художников с живописью масляными красками. Боль-

Другие мастера XV в., которых ввел в историю искусства *Карел ван Мандер*, харлемский художник и писатель, живший сто лет спустя, и с которыми мы теперь встречаемся, — уже голландцы. *Альберт Оуватер* из Харлема является основателем харлемской школы. Его «Воскрешение Лазаря», которое описывал ван Мандер в своей книге о художниках, находится в Берлинской галерее. В середине полукруглого хора церкви встает по зову Спасителя из своего склепа Лазарь — превосходно написанная нагая фигура. На среднем плане через дверную решетку смотрят зрители. Книжники поражают своими фантастическими головными уборами. В этой картине, возникшей около 1460 г., по-видимому, чувствуется влияние искусства Яна ван Эйка, но нам кажется, что этим не исключается и параллельное развитие Оуватера из тех же условий, которые проявляются в описанной выше лимбургской рукописи с миниатюрами.

В качестве ученика Оуватера ван Мандер называет *Гертгена тот Синт-Янса*, который, по Дюльбергу и другим, был уроженцем Лейдена, а в конце XV в. работал в Харлеме. От его большого харлемского алтаря с Распятием сохранилась только одна створка (в Императорской галерее в Вене), распиленная на две доски. Одна из них изображает сожжение мощей Иоанна Крестителя императором Юлианом Отступником, другая — плач над телом Христа под холмом, на котором стоят кресты (рис. 336). Мастер выступает здесь перед нами зрелым, искусным художником, который умеет не только образно и самостоятельно рассказывать, создавать характеры и вкладывать в них душу, но также самостоятельно и значительно разработать пейзаж, в котором

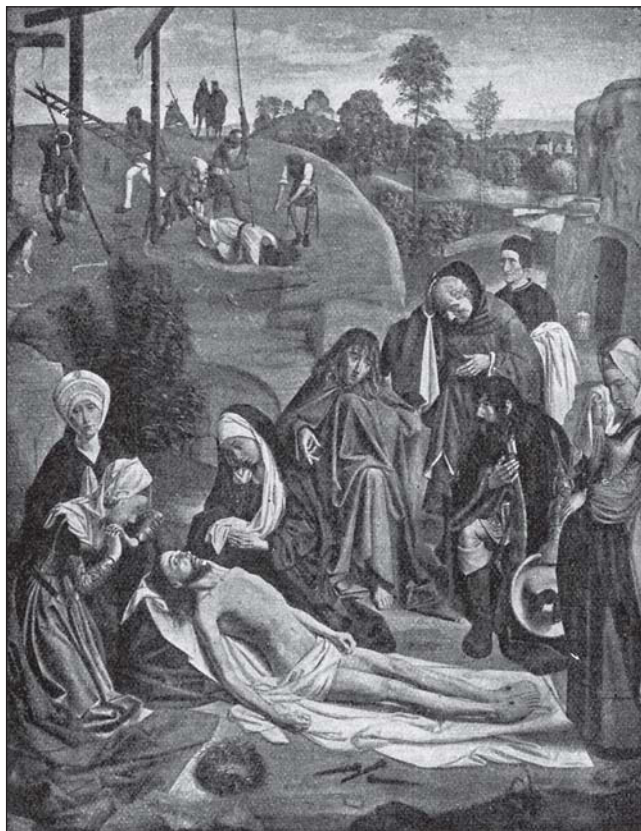


Рис. 336.
Гертген тот Синт-Янс.
Оплакивание
тела Христа.
Алтарный
образ.
С фотографии
Ганфштенгля

при высоком горизонте отчетливо распределены фигуры и само действие как будто развито уже по его окончании. То же впечатление производит сочный, поэтический пейзаж, в Берлинском музее, с задумчиво сидящем на каменной глыбе Иоанном Крестителем. Как заметил Фридендер, сопоставивший прочие картины Гертгена, он уже прокладывает те пути, которые ведут к голландской живописи XVII столетия.

Третьим харлемским мастером ван Мандер называл *Дирка Баутса* (около 1415, Харлем — 1475, Лёвен), вероятно ученика Оуватера, перешедшего затем в брабантскую школу Рогира ван дер Вейдена. Дирк Баутс был плодовитый художник, многочисленные картины которого для церквей нетрудно узнать по его огрубелым рогировским типам, по их фантастичным головным уборам в духе Оуватера, по деревянной безучастности стоящих или действующих фигур, а также по своеобразию их густых и холодных красок и по чисто харлемскому богатству и самостоятельности их пейзажных фонов. Скалы и деревья здесь так верны природе, как вряд ли бывало раньше; растения на переднем плане, как показал Розен, срисованы прямо с натуры. Общую перспективную связь обычно нарушает только очень высокий горизонт. Достоверная главная работа Баутса — алтарь «Таинство причастия» (1467). Это большое изображение Тайной Вечери в церкви св. Петра в Лёвене (Сант-Питерскерк), из створок которого две — «Пророк Илия в пустыне» и «Праздник Пасхи» — попали в Берлинский музей, а две другие — «Авраам и Мельхиседек» и «Сбор манны» — в Мюнхенскую пинакотеку. Далее следует еще назвать два маловыразительных, но хорошо написанных изображения «Нелицеприятного правосудия», перешедшие из ратуши в Лёвене, для которой Дирк написал их в 1468 г., в Брюссельскую галерею; следует назвать также драгоценный алтарный складень Мюнхенской пинакотеки с картиной «Поклонение волхвов» на средней части его; одна из створок изображает Иоанна Крестителя в скалистой пустыне, а другая — св. Христофора с Младенцем Иисусом на плечах посредине реки, среди пейзажа, отличающегося новым замыслом (рис. 337). Утреннее солнце, золотисто-желтым кругом подымающееся из-за гор, озаряет весь задний план; пенящиеся волны потока отражают золотистый блеск неба. Источник света, как отмечает Шуберт-Зольдерн, не надо больше представлять себе находящимся вне картины, он виден в ней самой.

И в последней трети XV в. Брюгге оставался передовым постом фламандской живописи. Из двух художников, которые к концу века стали выразителями нидерландского искусства, один — Ханс Мемлинг —

северно-немецкого происхождения, а другой — Герард Давид — голландец по рождению.

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

Мемлинг (около 1440 — 1494) первоначально обучался, как думал Уил, в Майнце или Кёльне. Кеммерер и Бок подметили в его работах некоторые, хотя и слабые, отзвуки мастера рейнской школы; однако его искусство, примыкающее к Рогиру ван дер Вейдену и Дирку Баутсу, чистейшей воды нидерландское. Указание писателей XVI в., что он был учеником Рогира, по-видимому, совершенно верно. Самые старые сохранившиеся церковные картины мастера, изображающие Распятие, в музее Виченцы, и мучение св. Себастьяна, в Брюссельской галерее, своим пейзажем напоминают в одно и то же время Рогира и Баутса. Вполне сложившимися являются впервые его типы на прекрасном алтарном складне (1468) в Чэтсворте, средняя часть которого изображает Мадонну на троне, окруженную ангелами и святыми; у ног ее стоят на коленях жертвователю и его жена, полные жизни великолепные фигуры с резкими чертами лица. В качестве ранних религиозных картин мастера сюда относятся еще такие произведения, как луврский диптих, левая створка которого является прототипом позже часто повторявшихся групп Мадонны в кругу грациозных читающих и играющих на инструментах девушек. Из ранних портретов Мемлинга мы видим портрет



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



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

бастарда Антона Бургундского, в Шантильи, и портрет человека со стрелой в правой руке, у барона Альберта фон Оппенгейма в Кёльне. Эти поясные изображения, следует отметить, как и все портреты ван Эйка, написаны еще на одноцветных фонах, в данном случае — зеленом и синем.

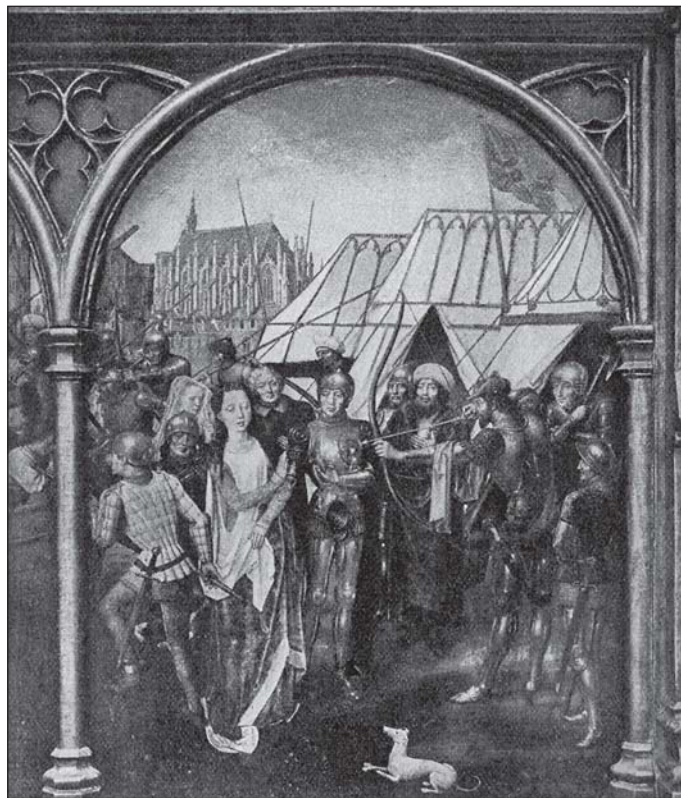
По-видимому, около 1473 г. был написан знаменитый «Страшный Суд» в церкви Девы Марии в Данциге, несомненное произведение Мемлинга, несмотря на неоднократные протесты Уила. Средняя картина с изображением Спасителя Судии мира, сидящего на радуге, примыкает к «Страшному Суду» Рогира ван дер Вейдена, в Боне. На левой створке изображен вход в райские врата, на правой — муки осужденных в адском огне. Замечательно, как в этой картине с ее сверкающими в переливах красками различные ясно выраженные духовные состояния верховной силы подходят к нежной душе самого Мемлинга.

С 1479 г. ряд достоверных мастерских произведений Мемлинга начинается двумя сооруженными Яном Флорейнсом алтарями в госпитале св. Иоанна в Брюгге. Меньший из них представляется самостоятельной переработкой алтаря Мадридского музея, написанного мастером в стиле Рогира. Большой — уже вполне самостоятелен; средняя его картина изображает «Святую беседу», очень задушевно и наглядно представленную; на левой створке изображено Усекновение главы Иоанна Крестителя, а на правой — видение св. Иоанна Евангелиста. Откровение Иоанна — самое чарующее по настроению и проникновенности произведение нидерландской школы. В том же собрании алтарь с плачем над телом Христа, сооруженный Адрианом Рейнсом в 1480 г., показывает высшую ступень искусства Мемлинга, как и поразительное по утонченному чувству изображение «Сивиллы Самбеты» и вызывающий восторг двойной складень 1487 г. На одной стороне его находится поясное изображение Богоматери, обвеянное божественной благодатью, на другой — поясной портрет творящего молитву молодого жертвователя Мартина из Нювенгове (рис. 338), фигура которого дана на фоне углубленной перспективы с пейзажем, в госпитале св. Иоанна в Брюгге. В музее в Брюгге находится пре-

красный алтарь св. Христофора (1484); его створка с жертвователями изображает Вильгельма Мореля и его жену. Мемлинг достиг теперь вершины своего искусства: его Мадонны в Лувре, в Национальной галерее в Лондоне, Берлинском музее и Императорской галерее в Вене доказывают это.

Повествовательные картины, исполненные Мемлингом в 1479 г., вроде жизни Девы Марии («Семь радостей Марии»), в Мюнхенской пинакотеке, и истории страданий Христа («Семь скорбей Марии»), в Туринской пинакотеке, заключают массу тонких наблюдений в разных композициях, рассказанных им при посредстве мелких фигур, но в смысле художественного единства несколько выходят за пределы хорошей манеры Мемлинга. Гораздо лучше мастер рассказал в 1489 г. легенду св. Урсулы и ее дев на боковых сторонах и крышке готической раки этой святой, в госпитале св. Иоанна в Брюгге (рис. 339). Узкие стороны раки, изображающие св. Урсулу и Мадонну, заканчиваются стрельчатыми арками, боковые же аркады — с круглыми арками. Шесть главных картин подробно рассказывают ужасное предание о британской девственнице. Она и 11 тысяч дев отправились обращать язычников, поднялись вверх по Рейну, были хорошо приняты в Кёльне и Базеле, через Альпы отправились в Рим, были с почетом приняты папой, который сам проводил Урсулу домой. На обратном пути она была убита в Кёльне дикими стрелками из лука со всеми своими спутницами и спутницами. Рассказать первую высадку в Кёльне задумавшее Мемлинга едва ли возможно, особенно передавая подобные события.

Рис. 339.
Ханс
Мемлинг.
Смерть
Урсулы.
Картина
на раке
св. Урсулы.
С фотогра-
фии



К этим повествовательным картинам примыкает потрясающее большое Распятие (1491) в церкви Девы Марии в Любеке, обнаруженное Т. Гедерцем. В архитектуре картин, в качестве вестников раннего итальянского Возрождения на чисто готических капителях колонн и рядом с полуциркульными арками ниш появляются внезапно раскрашенные под цвет камня амурчики, «putti» итальянцев: они поддерживают тянущиеся от арки к арке гирлянды. Главные картины этого рода — Богоматери: в Императорской галерее в Вене, в Уффици во Флоренции (рис. 340) и в Готическом Доме в Верлице, а также алтарь с изображением Воскресения, в Лувре, в Париже. Из Италии, по-видимому, вышел также обычай снабжать поясные портреты пейзажными фонами. Позднейшие мужские портреты Мемлинга, как, например, портреты в главных галереях Берлина, Антверпена, Гааги и Франкфуртана-Майне, блистают уже всей роскошью красок этого нововведения.

Наконец, прекрасные картины перил органа из Нахеры, в Антверпенском музее, три замечательные продолговатые картины с полуфигурами в натуральную величину на золотом фоне: на средней картине Спаситель в короне между поющими ангелами; на каждой из боковых досок по пять ангелов, играющих на инструментах. Они напоминают о том, что в то время Брюгге был столицей музыкальной жизни. Таким образом, мы снова пришли к темам ван Эйков в их гентском алтаре; да и эти ангелы Мемлинга, которые кажутся слабее, но и милее ван эйковских, ясно показывают нам, что в течение 60 лет фламандское искусство не сделало никаких успехов в сравнении с великими братьями с Мааса.

Голландский художник, с которым живопись Брюгге перешла из XV столетия в XVI в., был *Герард Давид* (около 1460 - 1470—1523). Е. фон Боденгаузен издал о нем исчерпывающее сочинение. Его первоначальное развитие протекало, вероятно, в Харлеме под руководством тот Синт-Янса, к искусству которого примыкают его пейзажи. В Брюгге он подпал под влияние Мемлинга, типы фигур которого он усвоил и в духе переходного времени сделал более значительными, но вместе с тем и более общими. Он не избег, однако, влияния Рогира и Квинтена Массейса (см. ниже). Он восхитительно изображал группы женщин, но лучшее в его живописи — это пейзажные фоны. Превосходя своего предшественника чувством пространства, он в пейзажах приводил передний, средний и задний планы в соотношения почти верные с величиной расположенных на них фигур. При этом он схватывал характерные различия древесных пород и несмотря на то, что любовно вырисовывал листву и сучья, умел передать сплошную



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

массу леса. В основном произведения Давида отличаются мягкостью и сочностью живописной манеры, мастерством передачи освещения, поэтичностью пейзажных мотивов, но все-таки являются несколько безличным повторением устоявшихся композиционных схем нидерландской живописи XV в.

Около 1498 г. Давид закончил для ратуши в Брюгге две большие композиции «Суд Камбиза». Около 1500 г. он принялся за прекрасный алтарный образ «Обручение св. Екатерины» для церкви св. Донатиана в Брюгге, который теперь является одним из сокровищ Национальной галереи в Лондоне.

Около 1501 г. им выполнена широкая створка того же собрания, замечательная по взаимному соответствию благоговейно настроенных фигур и роскошного пейзажа; она изображает каноника Сальвиати в виде коленопреклоненного жертвователя с его тремя святыми заступниками. «Брак в Кане Галилейской», в Лувре в Париже, не принадлежит к его лучшим картинам; восхищает его живописное и полное душевного чувства «Благовещение», в галерее в Зигмарингене. Только в 1508 г. он закончил алтарный складень, музей в Брюгге, средняя картина которого — «Крещение Христа» (рис. 341) является этапом в развитии пейзажной живописи. В 1509 г. Давид закончил изумительную картину, Руанский музей, с большими фигурами, изображающую, в полную противоположность первой, на сплошном синевато-черном фоне Богоматерь в кругу избранных святых девственниц. Как много в ней чистоты, женской красоты, тихого религиозного настроения и святого, умиротворяющего бытия! К его поздним работам относятся «Распятие», Берлинский музей, и полный движения, уже находящийся под антверпенским влиянием «Плач над телом Христа», Лондонская национальная галерея. Давид также представитель переходного периода; на его картинах в сооружениях собственно готические мотивы встречаются очень редко, а некоторые галереи, которые он помещал на них, как, например, на наружных сторонах «Крещения», представляют скорее переход к обычным формам Возрождения.

На рубеже XV — XVI вв. творил *Хиеронимус Босх* (Хиеронимус ван Акен; около 1450 - 1460—1516). Босхом он называл себя сам по своему любимому городу Хертогенбосу; имеются указания, что он там родился и умер. Судя по его манере, мы можем сблизить его скорее с харлемской школой, например с Гертеном тот Синт-Янсом, чем с какой-либо другой. Исследования Юсти, Дольмайра и Метерлинка открыли, однако, в нем смелого новатора с резко выраженной индивидуальностью. Босх в одно и то же время и реалист, и художник с воображением;

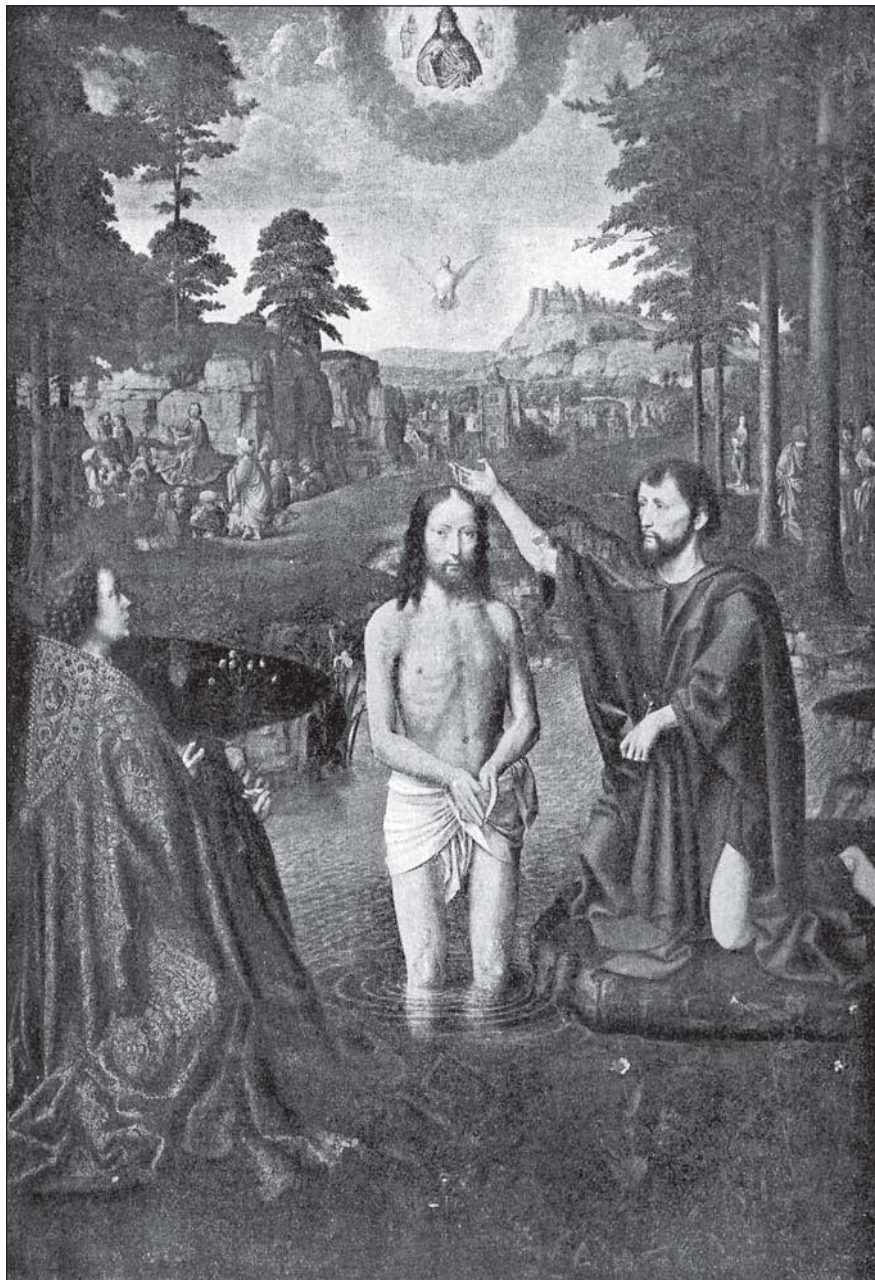


Рис. 341.
Герард
Давид.
Крещение
Христа.



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

новешенное произведение мастера — картина «Поклонение волхвов» с изображением заказчиков на боковых створках, в Мадридском музее. «Снятие со креста» и «Венчание терновым венцом», в Эскуриале в Мадриде — характерные произведения Босха. Замечательна большая створка с изображением «Искушения св. Антония» в дыму настоящей адской суматохи, Национальный музей старинного искусства в Лиссабоне. Из области философски нравоучительных картин мастера отметим триптих «Воз сена» (на слова: «Всякая плоть, как сено») в Прадо, Мадрид. Уже эти произведения мастера заставляют видеть в нем талантливов новатора, а поражающие жизненной свежестью пейзажные

он писал картины для церквей, сочетал фольклорные сатирические и фантастические картины с чертовщиной и сказочными образами, а его пейзажи превосходят все до них сделанное. Два складня его работы, которые Занетти видел в XVIII в. во Дворце дождей в Венеции, снова отыскались в XIX в. в Императорской галерее в Вене. Средняя картина одного из них изображает мученическую смерть пригвожденной ко кресту св. Юлии. Но грубый реализм в изображении заказчика образа Юлии купца Евсевия у подножия креста, пробуждающегося от опьянения, сообщает картине саркастическое противоречие, к которому Босх прибегает не без охоты. Средняя часть второй венской створки представляет св. Иеронима (рис. 342), преклоненного перед крестом среди роскошного пейзажа с только что распустившимися деревьями, среди которых, однако, видны адские чудовища. Наиболее уравни-

фоны его картин подготовили почву для формирования нидерландского бытового жанра и пейзажа.

В бургундских областях XV столетия живопись ничем не выделяется. Мы уже видели ранее придворных художников бургундского герцога в Дижоне — Марвиля и Бельтоза, деятельность которых обозначает переход от XIV к XV столетию. Филипп Добрый не заботился уже призывать в Дижон великих нидерландских мастеров, а его великий канцлер Ролен обращается, как мы уже видели, к Яну ван Эйку и Рогиру ван дер Вейдену.

Из исследованных Пробстом архивных данных вытекает, однако, что во второй половине XV столетия в Дижоне живопись, называемая в узком смысле бургундской, сохранилась в очень незначительном количестве. Прежде всего это остатки стенных росписей, каковы, например, фреска, представляющая шествие папы Григория VII в соборе в Отене, с явными признаками влияния авиньонской школы, и группы святых, скорее нидерландского реалистического направления, открытые под штукатуркой церкви Богоматери в Дижоне. К области бургундской живописи должно отнести прелестную станковую картину церкви св. Магдалины в Э (около 1440 г.) с изображением Благовещения, происходящего внутри перспективно-сокращенной церковной галереи. Зрелое умение изображать пространство, видимое на этой картине, стоит в связи с развитым французско-нидерландским искусством, хотя особенностями своего письма она указывает на верхнерейнскую живопись. Чем самостоятельнее бывают мастера, тем более иногда они сближаются с мастерами соседних стран.

Бургундско-нидерландская книжная миниатюра всего XV столетия представляет блестящую, роскошную по краскам область, однако не имеющую уже руководящего значения в истории живописи. Украшенные картинами книги, сохранившиеся в библиотеках Брюсселя, Парижа, Вены, по большей части писанные на французском языке, но украшенные по-нидерландски, не дают ничего нового в отношении стиля. Густые, блестящие краски их стоят ниже современной им масляной живописи. Только в особенных случаях, например в изображении ночного освещения, миниатюра идет дальше станковой живописи, а орнаментальный стиль второй половины столетия выступает в обрамлениях миниатюр значительно определеннее, чем в станковой живописи, так как заполняет их большими натуральными листьями, цветами, плодами, перевитыми вместе и оживленными разными породами животных. Вообще, эти рукописи с миниатюрами расширяют наш кругозор новой

областью мотивов. В то время как современная нидерландская станковая живопись ограничилась религиозными темами и представлениями, за исключением, однако, больших картин Рогира, Баутса и Давида с изображением темы правосудия и некоторых известных, впрочем, из письменных источников картин бытового содержания, в области миниатюры мы встречаем на выходных листах живые по движениям группы, в картинках календарей — ярко переданный местный быт, в светских исторических рукописях — походы, битвы, осады, единоборства, казни, а в романах — различные картины жизни, особенно празднества, пиры, любовные похождения. Древнеримские и древнегреческие легенды рассказаны здесь с чертами быта XV столетия, а тонкое чувство жизни, так отличающее нидерландскую станковую живопись этого времени, на лучших картинках этих книг выступает с еще большей утонченностью, чем в первой. В конце концов, художественное достоинство их чрезвычайно разнородно; рядом с книгами, вышедшими из рук ремесленников, встречаются произведения, выполненные настоящими мастерами и украшенные особенно тщательно.

К первой трети XV столетия принадлежит бревиарий герцога Бедфорда, в Парижской национальной библиотеке. Золотой или узорчатый фон некоторых его полных жизни картинок напоминает более раннее, прошлое искусство. Развитой стиль XV столетия представляют возникшие около 1440 г., опубликованные Шостаком, 17 главных миниатюр хроники завоевания Иерусалима, в Венской главной библиотеке. «Хроника Геннегау», в Брюссельской библиотеке, начатая в 1446 г., особенно замечательна своим выходным листом с изображением издателя на коленях перед Филиппом Добрым и его сыном. Затем следует роман «Герард из Руссильона» (1447), Венской придворной библиотеки, — рукопись, кроме прекрасного выходного листа дающая ряд живо рассказанных отдельных картинок, например поход кавалеристов и т. п. Несколько позднее появляется как миниатюрист Давид Обер, писавший серым монохромом, покрывавший при этом тело тонами соответственной природе и употреблявший накладное золото. Из принадлежащих ему рукописей этого рода известны: «Завоевания Карла Великого» (1458), «Библия» (1462) в Брюссельской национальной библиотеке, и «Хроника Фруассара» (1468—1469), в городской библиотеке в Бреславле.

Красивая книга с миниатюрами последней четверти столетия, оконченная в 1492 г., — это фламандский перевод Боэция, в Парижской национальной библиотеке. Дюррье указал, что художник, привлеченный новый, натуралистический род обрамления из цветов при исполнении рукописей, по-видимому, и есть упоминаемый в источниках *Александр*

Бенинг из Гента. Главное произведение школы Александра Бенинга, в котором принимал участие его сын Павел Бенинг, — «*Breviarium Grimani*», в Библиотеке св. Марка в Венеции, образцово изданный Скатто де Бри. Один из современников называет мастерами этой замечательной рукописи с миниатюрами кроме Мемлинга, руку которого, однако, нельзя нигде распознать, еще и Ливена из Антверпена, и Герарда из Брюгге, — собственно, это *Герард Давид*; Уил указывал, что его мастерской принадлежат некоторые из миниатюр. Предполагали, однако, что должно подразумевать Герарда Горенбута, жившего до 1533 г., а Дюррье полагал, что вместо «Мемлинг» надо читать «Бенинг». Наиболее замечательны в этой рукописи картинки календаря, где пейзаж и бытовые черты органично соединены (рис. 343).

В то время как последние из этих рукописей писались искусным пером и украшались художественной кистью, новое искусство книгопечатания с заменой рисунков гравюрами на дереве, вышедшее из немецкой области Среднего Рейна, начало свою борьбу также в Нидерландах, в результате приведшую к гибели рукописи. В первой половине XV столетия умножилось количество отдельных гравюр на дереве и в Нидерландах. Склонность к тому, чтобы время ее происхождения отодвигать назад от общих историко-художественных основ, вызывает сомнение относительно истинности даты 1418 г. на большом листе Брюссельской библиотеки, на котором изображена св. Мария среди дев в саду за оградой, и даты 1423 г. на листе с изображением св. Христофора в библиотеке Рюйланда в Манчестере. Гиманс правильно указал, что наше современное знание искусства XV столетия в таком виде, как оно проявляется в иллюстрированных рукописях этого времени, не может, по-видимому, разрешить этого сомнения.

Гравюра на дереве вначале появилась для нужд иллюстрированной книги. Писцы вставляли отдельные гравированные листы в свои рукописи, чтобы избавить себя от заботы рисовать картинку; затем гравированную картинку они окружали писанным текстом; потом, после изобретения книгопечатания, гравюры на дереве помещали рядом с текстом, напечатанным при помощи подвижных литер, или же, несмотря на существование этого способа, вырезали текст из одного куска дерева с картиной. От воззрения, что такие «ксилографические книги» относятся к первой половине XV в. и должны рассматриваться как подготовительная ступень к книгопечатанию подвижными литерами, в конце XIX столетия, однако, отказались. По Шрейберу, ни одна из сохранившихся ксилографических книг не древнее 1460 г.

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



В Нидерландах книги с гравюрами на дереве и с выполненным от руки текстом редки. Однако в Брюссельской библиотеке имеется такая книга с житием св. Серватия, которая могла возникнуть между 1461 и 1468 гг. Лучшие и наиболее знаменитые из всех настоящих ксилографических книг возникли, однако, между 1460 и 1465 гг. именно в Нидерландах. Ни издатели, ни художники не обозначили своих имен, но их гравюры на дереве проникнуты духом и языком форм великих нидерландских мастеров этого времени. Отметим только три из них: «Библия бедных» (*Biblia pauperum*), многочисленные иллюстрации которой чрезвычайно живы и выразительно рассказаны, причем фигуры в них стройные, но большеголовые; книга «Песни Песней» Соломона (*Canticum Canticorum*) — в восьми картинах ее каждый раз повторяются Спаситель, невеста, ее подруги и ангелы, поставленные друг к другу в разнообразные мистические отношения; «Зерцало Спасения» (*Speculum Humanae Salvationis*) — книга с библейскими картинами, сделанными в хорошем нидерландском стиле. Лучшего, чем эти три произведения или даже только равного им по достоинству, нидерландская гравюра на дереве этой эпохи ничего не создала.

Не только ксилография, но и *гравюра на меди*, не ставшая еще в такой мере, как первая, искусством для книги, достигла в бургундско-нидерландской области известного расцвета. Если древнейшего известного гравера на меди, «мастера игральных карт», мы теперь, как и раньше, ищем в пределах Германской империи, то «*мастера садов любви*», работавшего в середине столетия, мы, безусловно, должны поместить в бургундские Нидерланды. В листах, полных мирской радости жизни, давших ему свое имя, дрожат еще звуки средневековых придворных певцов любви. Также нидерландцами были: получивший образование в Верхней Германии *мастер W*, его изображения морских судов указывают на Брюгге, а военные и лагерные сцены из походов Карла Смелого — на Бургундию; *мастер сюжетов из Боккаччо*, главные гравюры которого и иллюстрации приложены к напечатанной в 1476 г. в Брюгге книге Боккаччо; и, по Макс Гейсбергу, бывший золотых дел мастером, переселившийся с голландского Нижнего Рейна в Бохольт, *мастер берлинских «Страстей Господних»*. 115 гравюр, возникших приблизительно между 1463 и 1482 гг., имеют нечто родственное с искусством Рогира ван дер Вейдена. Макс Лерс, исследования которого превзошли и углубили все прежние открытия в этой области, посвятил по монографии каждому из этих мастеров. К ним примыкают, но в ином смысле, явившиеся к концу столетия еще молодые нидерландские граверы на меди, как, например,

мастер *F. V. B.*, на которого имел влияние Дирк Баутс; их работы («Суд Соломона», «Благовещение» и «Апостолы») принадлежат к самым серьезным и сильным гравированным работам века, и мастер *I. A. M.* из Цвелле, большие листы которого, например «Взятие Христа под стражу», где интересна попытка изобразить ночь, «Плач над Спасителем» и «Поклонение волхвов», отличаются силой художественного языка, выразительной передачей душевных страданий и живописной манерой. В местностях, где листы такого рода переходили из рук в руки и из дома в дом, должно было распространиться и укорениться настоящее понимание искусства; отныне народное искусство наряду с искусством дворцов, ратуш и церквей утвердилось как художественно-историческая сила.

2. Искусство Франции

Архитектура

В продолжение Столетней войны, которую Франция вела с Англией (1339 — 1453), несмотря на все, что Карл V и его братья сделали для французской художественной жизни, руководящая роль Франции в Европе в области архитектуры и изобразительных искусств постепенно прекратилась. Но и в эти 100 лет вместе с Бургундией и Нидерландами она достигла некоторых успехов, а с середины XV столетия, не прокладывая непосредственно новых путей, снова выступила с интересными художественными начинаниями.

Французская архитектура, в области которой нашими руководителями наряду с Гонзом и Анларом были Дегио и Гурлитт, в течение этого периода оставалась в некоторых отношениях более, чем ее соседи, верной старому готическому стилю, своему кровному детищу. По крайней мере, в центре Франции до указанного времени не решались с наружных сторон церквей снять опорные арки, а внутри простые крестовые своды заменить теми звездообразными и сетчатыми сводами, в которых, наконец, утратилась органическая связь с пучковыми столбами. Но французская поздняя готика XV столетия идет за направлением, предусматривающим отягощение, усложнение и разветвление пучковых столбов, исключение капителей между служебными колоннами и ребрами свода, видоизменение геометрических сквозных украшений (переплетов) в «пламенеющие» вырезы и все те преобразования арок, которые то снова приводили к персидской киле-

видной форме (см. т. 1, рис. 640), то настолько сплющивали их, что их даже трудно было признать за арки. В этом богатом фантастическом одеянии порталов и окон сквозными и зубчатыми украшениями, похожими на каменное кружево, Франция кое-где стоит даже во главе движения, и именно во французском искусстве отчетливо проявляется превращение полной стилизации натуральной листвы чистого готического орнамента в выпуклые и пышные формы листьев. И готика имела «свое барокко и рококо».

Многочисленные большие готические церкви Франции были закончены только в XV столетии, и едва ли есть хоть одна, у которой не было бы какой-нибудь пристройки в «пламенеющем» стиле. Построенный Жаном Госселем в Париже роскошный фасад Сен-Жермен-л'Оксерруа с его изящным притвором (1435—1439) принадлежит к чистейшим созданиям этого позднего стиля. В Руане, стоявшем в это время в некоторых отношениях во главе движения всей Франции, трансепты собора и церкви Сент-Уэн получают теперь свои пышные фасады, а Сент-Уэн также свою башню над средокрестием. Богатая французская готика XV столетия яснее всего развертывается, как указывал и Гурлитт, в западном фасаде Турского собора.

Из французских церквей, возникших всецело в XV в., Сент-Маклу в Руане, начатый в 1437 г. Пьером Робэном, от цоколя до верхушки башни, впрочем, относящейся к XIX в., производит впечатление ларчика для драгоценностей богатейшей чеканки. Целиком построенная в «пламенеющем» стиле XV в. большая церковь Сент-Никола в Порте, около Нанси. К богатейшим постройкам этого рода относится церковь св. Вюльфрама в Абвиле (после 1488 г.), фасад которой отличается почти умопомрачительным великолепием, и Нотр-Дам де л'Епин около Шалона, пышное одеяние которой носит более выдержанный характер. К любимым французской критикой церквям принадлежит Сент-Морис в Лилле, занимающая особое место среди церквей зальной системы с пятью нефами равной высоты, поддерживаемыми стройными колоннами.

В летнерах и преградах хора также заметно торжество пышного французского стиля XV в. На первом месте стоит роскошный летнер собора в Альби, по праву приписываемый одному из северофранцузских художников и поражающий своей прихотливой замысловатостью. Известны также деревянная преграда хора 1440 г. в церкви в Ле-Фрауэ и гранитные преграды более позднего времени в Ле-Фольгоэ в Бретани. Через посредство Нормандии здесь проявляется нидерландское влияние.

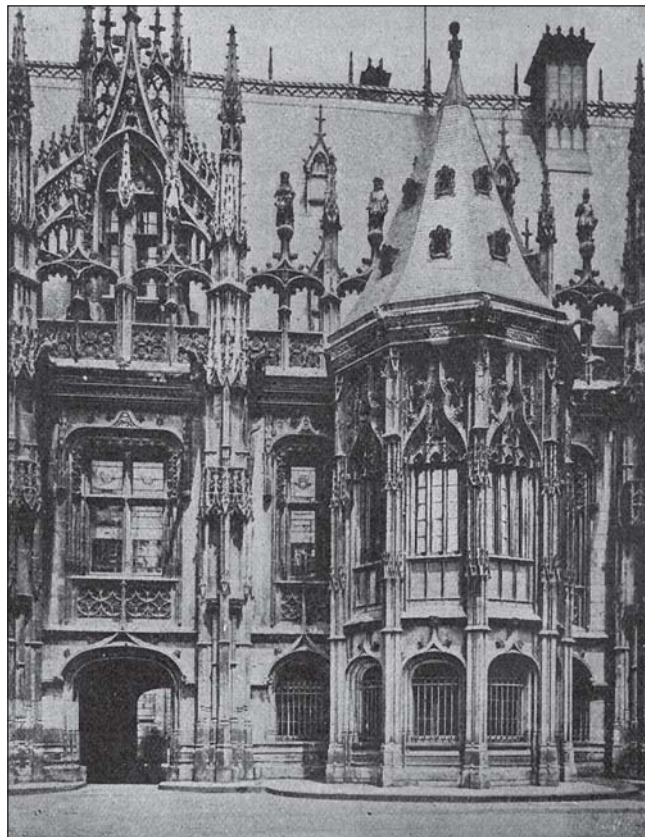


Рис. 344.
Фасад палаты
судебных
установлений
в Руане.
По Гурлитту

ние судебных установлений (*palais de Justice*) в Руане. Посредине изящного восьмиоконного фасада поднимается от самой земли восьмиугольная башня, пирамидальная крыша которой, однако, ниже высокой главной крыши (рис. 344). Низкий первый этаж имеет совершенно приплюснутые арки с килевидными верхами. Окна главного этажа заделаны. Каменные прорезные столбы, фронтоны, оконные перила и балюстрады на крыше делают это здание сокровищницей «пламенеющей готики».

В особенности богата роскошными позднеготическими французскими дворцами область Луары. Замки Дюнуа в Божанси (1440) и Шатодене (1441—1446) и гордые королевские замки в Амбуазе и Блуа, конечно, дают только почувствовать бывшее когда-то великолепие. Превосходно сохранились, однако, дом Жака Кёра в Бурже и

В XV в. Франция в большем количестве обладала роскошными светскими зданиями, и если в ней меньше было городских ратуш, чем в свободных городах Нидерландов, то больше было дворцов владетельных и высоких особ. Хотя бури революции и погони знати за новизной и сровняли здесь с землей или изменили до неузнаваемости переделками и пристройками многие ратуши и дворцы XV в., мы все-таки рассмотрим некоторые из них.

Ратуши Компьеня, Сен-Кантена и Арраса, лежащие на пути из Фландрии к Парижу, могут поспорить с родственными им фламандскими в отношении богатства и пышности «пламенеющего» стиля. К наиболее изящным светским зданиям конца этой эпохи принадлежит древнее казнохранилище Нормандии, теперь зда-

отель Клюни в Париже. Жак Кёр был казначеем Карла XII в течение последнего времени Столетней войны. В фасаде его дома, построенного им в 1443 г. на валу города Буржа, господствует средняя часть вроде башни; в главном этаже в этой части имеется сень, поддерживаемая тонкими колоннами, а над ней — окно со стрельчатой аркой и переплетом, прорезанным языками пламени. В течение последнего десятилетия этого века аббат Клюни Жак д'Амбуаз построил «отель» (особняк) Клюни в Париже, обращенный теперь в знаменитый музей. Наиболее изящная часть музея — неправильной формы входной двор с выступающими башнями для лестниц, его порталами с килевидными арками, слуховыми окнами и нижней галереей со стрельчатыми арками; расчленение стены над ней с четырехугольными окнами, однако, почти уже не готическое. Иоанн Бесстрашный построил Бургонский замок в Париже; в украшении его лестницы, восходящей к началу XV в., нам впервые явственно встречается только теперь расцветший «древесный стиль» поздней готики. Ребра, идущие вверх от центральных колонн, сделаны в виде натуральных древесных ветвей, которые своими сучьями и листьями расстилаются по своду (рис. 345).

Из позднеготических городских жилых домов Франции реалистическому движению времени отвечают своей любовью к строительной правде нормандские постройки с системой перегородок в Руане, Лизьё, Лез'Андели, Каэне, Фалэзе и Кимпере. Это дома с двускатными крышами, верхние этажи которых, поддерживаемые вырезанными в виде консолей тычками угловых столбов, иногда выдаются над нижними. Особенно любопытен дом Жака Каллона в Реймсе.

Как легки намеки на фиалы и килевидные арки в дереве, как хороши украшения в виде цветов из крестиков («крестоцветов»), но при всем том как ясно в строительном отношении указано назначение перегородок!

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

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



Скульптура

После Куражо, выдающегося в XIX столетии французского знатока искусства, наши знания по истории развития французской скульптуры XV в. существенно расширил Поль Витри. Он провел четкие грани между бургундско-французской, нидерландско-французской и просто французской скульптурой этой эпохи и вместе с тем показал, что ренессанса французского искусства, которое заимствовало античные формы из Италии, ранее 1495 г., даже, собственно, ранее 1515 г., еще не существовало, а был ряд легко распознаваемых декоративных работ в стиле Возрождения итальянских художников, работавших во Франции.

Первая итальянская художественная колония появилась во второй половине XV в. при дворе короля Рене Анжуйского. Пьетро да Милано и Франческо Лаурана, к которым мы возвращаемся, работали здесь прежде всего в качестве медальеров, а Лаурана также в качестве скульптора в камне. В Марселе после 1475 г. он выполнил каменные украшения в капелле Лазаря в главной церкви, в Авиньоне после 1478 г. — большой каменный алтарь церкви св. Селестина, находящийся теперь в церкви Сен-Дидье. Здесь, как и там, в качестве признаков раннего итальянского Возрождения мы сразу же встречаем подражающие античным пилястры с каннелюрами или украшенные арабесками. Эти пилястры, соединенные прямой балкой, появляются взамен столбов, соединенных стрельчатыми арками. Но нельзя, однако, утверждать, что стиль Лаурана самостоятельно распространился далее из Южной Франции.

Для истории французского искусства важнее был вторичный приток итальянских художников и произведений искусства, совершившийся только после быстрого завоевания Карлом VIII Неаполя в 1495 г., следовательно, лишь при переходе в XVI столетие. В перечнях окладов содержания, которое король платил итальянским художникам, появляются в 1497 г. имена известного архитектора Фра Джаиокондо и не менее известного скульптора Гвидо Мадзони; первый оставался во Франции до 1505 г., а второй — до 1516 г.; оба они имели чрезвычайно большое влияние на введение во Франции украшений посредством итальянских пилястров; замки на Луаре были главными местами, где развилось это влияние. Древнейшими пилястрами из числа сохранившихся в разделке французских произведений и выполненных в итальянском или подражательном-античном стиле считаются два боковых пилястра знаменитого «Положения во гроб» в Солеме (см. рис. 348). Это величественное произведение 1496 г. как по архитектуре, так и по формам еще готическое, или, лучше сказать, французское. Итальянцы пришли

как раз вовремя, говорил Витри, чтобы вместе с датой прибавить этот hors d'oeuvre к национальному скульптурному произведению.

Чем более сторонилось французское искусство XV столетия искушений итальянского стиля, тем с большей готовностью оно, как раньше, так и потом, раскрывало свои объятия бургундским и фламандским влияниям. Французские исследователи, в полную противоположность взгляду, который защищал еще Мюнц, подтвердили, что это нидерландское влияние укрепило французское национальное искусство, а итальянское его ослабило. Мы уже говорили, что не присоединяемся к французской школе исследователей, решившейся и нидерландское искусство объявить в корне французским. *Бургундско-французский стиль*, отличавшийся силой, правдивостью и живостью при несколько тяжелых формах, из места своего происхождения распространился по Франш-Конте, Провансу, Лангедоку, достиг даже Нормандии, где, например, в церкви св. Петра в Лизьё находятся два больших рельефных изображения, напоминающих стиль Клауса де Верве, но почти совсем не затронул Иль-де-Франса и Шампани, а области Луары с ее художественной столицей Туром коснулся лишь единичными побегами, к числу которых принадлежит стоящая Богоматерь из Бомона в археологическом музее в Туре.

До какой степени *нидерландское течение*, проявляющееся во французской скульптуре XV в., стояло вдали от художественной атмосферы Бургундии, можно одинаково проследить в двух направлениях. Одно направление представлено художниками и художественными произведениями первой половины XV в., ведущими начало от южнонидерландских мастеров, как, например, Пепина де Гюи и Андре Боневё; к другому мы причисляем тех художников и те художественные произведения, которые принадлежат к новому нидерландскому искусству второй половины XV в. Об ученике Пепина де Гюи Робере Луазеле, ученике Андре Боневё Жане де Камбре уже была речь раньше (см. кн. 4, I, 1). Мы познакомились также с величественным памятником герцогу Жану де Берри работы Жана де Камбре, в соборе в Бурже, так как он был сделан в XIV в. Жан де Камбре выполнил только лежащую фигуру самого герцога. Прелестные одухотворенные фигуры плачущих, из которых одиннадцать сохраняются в музее в Бурже, добавил лишь в XV в. Пауль Моссельман из Южной Германии. В XV в. появляются другие произведения Жана де Камбре, из которых мы здесь отметим только пышные гробницы Людовика II Бурбонского (ум. в 1410 г.) и его жены Анны Овернской (ум. в 1416 г.) в Сувињи.

О непосредственном нидерландском влиянии, которое проявляется во второй половине столетия в значительной части Франции, говорят прежде всего имена многочисленных нидерландских художников, ставшие известными по архивам самых различных французских городов, от Руана до Марселя, от Труа до Монпелье и от Лиона до Тура. Во Франции, однако, нет недостатка и в произведениях искусства нидерландского происхождения. Ближайшим образом сюда относятся резные алтари описанного выше чисто нидерландского типа, с расписными створками или без них, какие сохранились, например, в церквях в Тернане (середины столетия) и Амбьерле (1446). Но прежде всего сюда относятся некоторые произведения в камне, с формами, по сравнению с описанными выше бургундскими произведениями, более стройными, тонкими, но не менее натуральными. К числу наиболее характерных произведений относится живописно выполненный горельеф над дверью часовни в Амбуазе с фоном, заполненным деревьями; на левой стороне его изображен св. Христофор, несущий на плечах через реку Младенца Христа, на правой — св. Губерт, становящийся на колени перед оленем с крестом между рогами. Все здесь сделано в высшей степени правдиво и жизненно, при явственном соединении нидерландского и французского воззрений.

Для собственно *французского направления XV в.*, мало или даже вовсе не затронутого нидерландским течением, в качестве продолжения великого французско-готического искусства XIII в., главным образом важна *луарская школа*, средоточием которой был Тур. Эта школа, ничуть не отказываясь от натурализма нового века, подчинила себе манерные движения скульптурных произведений XIV в., только в ней этот натурализм, благодаря французской эlegantности, является смягченным и более уравновешенным.

Некоторые стоящие женские фигуры лучше всего уясняют нам это особенное развитие. Совершенно средневековой, даже еще с готическим изгибом, является мраморная статуя стоящей Богоматери в церкви в Неллье-Пон-Пьере, возникшая около 1400 г. Раскрашенная каменная статуя Мадонны на портале церкви дю Мартюре в Риоме представляет новый французский стиль ясным, свободным, спокойным и грациозным. Переходным звеном между этими двумя статуями является деревянное резное изображение Скорбящей Богоматери в археологическом музее в Туре, полное глубокого выражения.

Это новое развитие можно проследить также в каменных лежащих фигурах *надгробных памятников*. Самое замечательное произведение середины столетия — это поразительно правдивое, законченное и

к тому же согретое веянием новой красоты мраморное надгробное изображение Агнесы Сорель (ум. в 1449 г.) в хоре церкви Колегиата в Лоше (рис. 346). Куражо и Гонз приписали его Жаку Морелю, но Витри основательно указывал на его чисто французских характер. Не раньше 1490 г. возник затем роскошный каменный надгробный памятник Сиру де Шаурсу в Маликорне (деп. Сарт). Очень стильно соединяется с позднеготическим саркофагом лежащее изображение безбородого героя со сложенными приподнятыми ладонями, при всей своей жизненности отличающееся простотой и красотой.

К наиболее значительным произведениям не только луврской школы, но и всей французской скульптуры XV столетия принадлежат выполненные в 1464 г. внутренние украшения часовни в замке в Шатодене. На пятнадцати изящных колоннах, капители которых состоят из полуфигур крылатых ангелов в длинных одеждах, возвышается столько же раскрашенных каменных фигур: Дева Мария с Младенцем, двое Иоаннов, св. Франциск, святые женщины. Исполненные различными мастерами, они все находятся в известном противоречии с одновременными бургундскими и нидерландскими скульптурами. Лучшие из них, Богоматерь и Магдалина, отмечены такой тонко-прочувствованной простотой и естественностью позы и драпировок, такой спокойной уверенностью в исполнении голов и рук, такой тихой, задумчивой прелестью выражения лиц, что почти с изумлением спрашиваешь себя об источниках этого стиля. Уверенно здесь нельзя говорить об итальянских влияниях, но нельзя также говорить об ослаблении готического стиля, а надо признать, что в произведениях этого рода он вышел из собственного источника и достиг ясного внутреннего равновесия.

Металлических работ XV столетия сохранилось сравнительно мало. Все же мы можем противопоставить друг другу два лучших французских произведения — золотых дел мастерства начала века и бронзового литья конца века. Произведение золотых дел мастерства, подаренное королевой Изабеллой Баварской королю Карлу VI в день нового года (1404), по наследству возвратилось в Баварию и находится в церкви в Альт-Эттинг в Верхней Баварии, прославленное под названием «золотой конек» («das goldene Rössel»). Эта богато украшенная эмалью вещь, несомненно сработанная в Париже, имеет вид алтаря. Наверху на площадке, к которой ведут ступеньки,

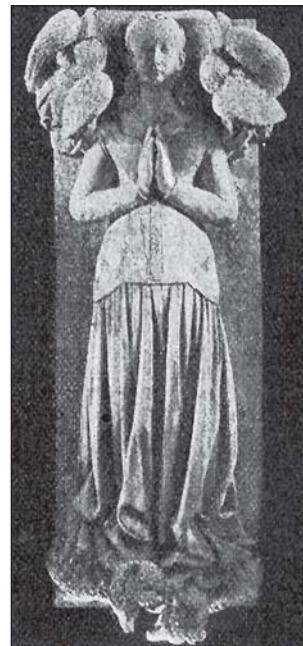


Рис. 346.
Мраморная
надгробная
статуя Агнесы
Сорель в Лоше.
По Витри



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

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

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

В области Луары, между Анжером и Ле-Маном, лежит бенедиктинское аббатство Солем, владеющее знаменитым произведением «Положение во гроб» (рис. 348) 1496 г. В противоположность надгробным памятникам, самые значительные из которых как во Франции, так и в Нидерландах стоят на открытом пространстве, композиции этого рода устанавливаются в нишах, причем отдельные фигуры делаются круглыми, как в пластике. Нишу в Солеме со стоящими в углублении ее с каждой стороны воинами на часах обрамляет позднеготическое здание, к которому, как уже было упомянуто, только под самый конец внизу слева и справа были присоединены итальянскими мастерами пилястры, подражающие античным. Смелая и сильная и в то же время очень пропорциональная и обдуманная, главная поразительная группа в натуральную величину примыкает к чисто французским произведениям, с которыми мы уже познакомились. Предположение Гонза, что ее сделал Мишель Коломб, неправдоподобно, но и предположение Витри, будто ее мастер — некий Луи Мурье, мы можем считать только версией. Родственными по стилю, но более утонченными являются: прелестная детская статуя св. Квирина (Сент-Сир) в церкви Жарзе, недалеко от Солема (рис. 349), и раскрашенная, строго законченная каменная голова Орлеанского музея, в шлеме, но безбородая. В ней неправильно видят голову Жанны д'Арк, но скорее всего это голова какого-нибудь святого, например св. Маврикия. Эти произведения неотразимо привлекают к луарской школе.

К этой же школе принадлежит *Мишель Коломб* — настоящий глава французской скульптуры XV столетия. Совершенно неясно, каким образом мастер, имя которого упоминается много раз, предстает перед

нами как художественная личность только на 70-м году своей жизни. Колумб родился в 1430 или 1431 г. в Бретани. Достоверные указания о его пребывании в Туре, главном месте его деятельности, имеются только с 1491 г. Он умер здесь между 1512 и 1519 гг. По его произведениям видно, что они принадлежат к луарской школе, на что, по-видимому, указывает и его местопребывание. Считать Колумба вместе с Витри без дальнейших размышлений «готическим» художником представляется слишком смелым, на что указал Боде, но ближе, чем к итальянцам, он стоит к нидерландцам, можно сказать, что он вырос из благороднейших традиций средних веков. С уверенностью можно приписать Колумбу только три произведения, и из них самое раннее могло быть заказано в 1499 г. Первое — стильно выполненная в реалистическом духе медаль (Парижский кабинет медалей), поднесенная Людовику XII в 1500 г. при его въезде в Тур. Второе — главная работа мастера — это надгробный памятник, воздвигнутый Анной Бретонской своим родителям, герцогу Франциску II и герцогине Маргарите де Фуа, в соборе в Нанте, украшающий его и поныне. Жан Перрель, придворный художник Карла VIII и Людовика XII, сделал общий проект памятника, роскошные же фигурные скульптуры он поручил Колумбу. Мраморные изображения сиятельных усопших покоятся рядом на саркофаге. Их ноги, по старому обычаю, упираются в символических животных геральдики — льва и борзую собаку. Крылатые ангелы в одеждах устраивают изголовье. По четырем углам саркофага стоят, едва с ним связанные, фигуры в натуральную величину средневековых добродетелей — справедливости, силы, умеренности и мудрости. В противоположность

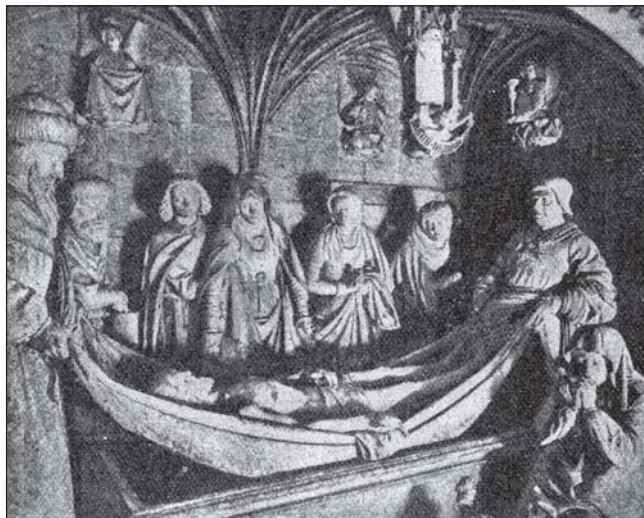


Рис. 348.
Положение
во гроб.
Каменный
высокий
рельеф
в бенедиктин-
ском аббатстве
Солема.
По Витри

этого надгробный памятник, воздвигнутый Анной Бретонской своим родителям, герцогу Франциску II и герцогине Маргарите де Фуа, в соборе в Нанте, украшающий его и поныне. Жан Перрель, придворный художник Карла VIII и Людовика XII, сделал общий проект памятника, роскошные же фигурные скульптуры он поручил Колумбу. Мраморные изображения сиятельных усопших покоятся рядом на саркофаге. Их ноги, по старому обычаю, упираются в символических животных геральдики — льва и борзую собаку. Крылатые ангелы в одеждах устраивают изголовье. По четырем углам саркофага стоят, едва с ним связанные, фигуры в натуральную величину средневековых добродетелей — справедливости, силы, умеренности и мудрости. В противоположность



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



Рис. 350.
Мишель
Коломб.
Справедли-
вость.

Одна из фигур
добродетелей
на надгробии
Франциска II
в соборе
Нанга.
По Витри

северному характеру этого памятника, выполненного между 1502 и 1507 гг. и отличающегося мягким подбором тонов раскраски, находится его декоративное убранство, порученное Перреалем находившимся тогда во Франции итальянским мастерам орнаментаки, а именно Джироламо да Фьезоле. Коломбу, несомненно, принадлежат главные добродетели и величественные лежащие изображения герцогской четы, имеющие более общие черты, чем можно было бы ожидать в это время, вероятно, только потому, что не сохранилось удовлетворительных портретов их обоих; но эти благородные черты полны жизни и внутреннего одушевления, и фигуры в целом удивительной свежести и правдивости. Напротив, четыре главные добродетели (рис. 350) индивидуализированы грубовато и резко: они совершенно не итальянские, а французские по одежде, позам и выражению лиц, превосходные образцы национального искусства Франции.

Третья достоверная работа Коломба — драгоценный рельеф св. Герюргия (рис. 351), исполненный в 1508—1509 гг. для замка Гальона в Париже. Он теперь принадлежит к луврским сокровищам. Святой рыцарь пронзает копьем длинную шею чудовища. Слева в горах стоит на коленях небольшая фигура освобожденной царевны. Простая группа сделана натурально и одушевленно.

К достоверным работам Коломба ближе всего стоит удивительно утонченное мраморное изображение стоящей Богородицы, в Лувре, известное под названием «Богоматерь из Оливье» (замок близ Орлеана).

Французская скульптура XV в., о которой мы получили, по крайней мере, некоторое представление, вне Франции ценится явно не так, как она этого заслуживает. Французы с давних пор имели особое дарование именно к скульптуре.

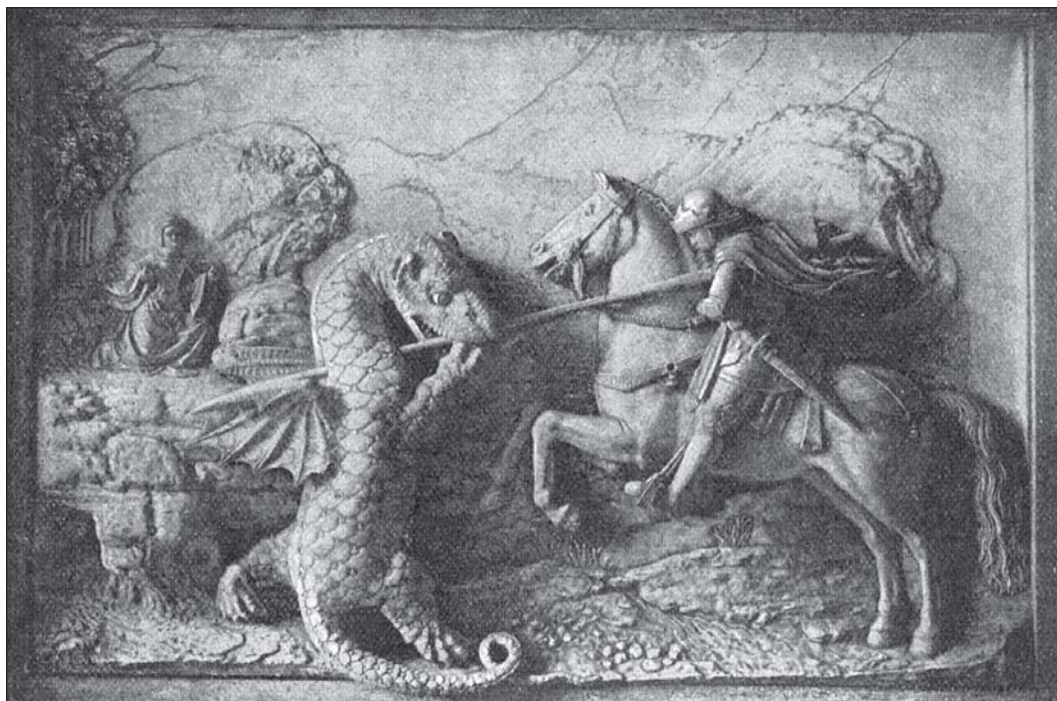
Живопись

Из сохранившихся данных мы можем назвать только четырех художников, встречающихся в письменных источниках: Энгерран Шаронтон, Никола Фроман, Жан Фуке и Жан Бурдишон. С севера теперь все неудержимее нарастало нидерландское течение; с юга, из Прованса, как

раньше, так и теперь проникало противоположное итальянское течение, усилившееся только после похода Карла VIII в Италию, в начале XVI столетия. Тем временем некоторые французские художники, сами побывавшие в Италии, позаботились о том, чтобы нидерландские победы не принялись на французской почве. В сердце Франции, в Турени, расцвела самая французская из французских школ живописи, мастера которой отступили перед крайними последствиями нидерландского реализма. Их язык форм оставался более общим и нежным, чем у их фламандских и голландских современников; их письмо, отказавшееся от позолоты, было проще и красивее по краскам, иногда нежнее, иногда более гладкое, похожее на лакированное; духовное содержание их картин передавалось обычно живо и убедительно.

Заслуживающие упоминания произведения истинно французской живописи мы могли бы встретить чаще всего во фресках, если бы их не сохранилось так мало. Больше всего надо пожалеть об утрате написанной в 1424 г. пляски мертвецов в усыпальнице старого монастыря миноретов (aux Innocents) в Париже. Это было древнейшее датированное

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



произведение, относящееся, как показал Зеельман, к числу тем, известных еще в XIV в. в поэзии и в исполнении мимов, доставлявших бедному человечеству, уstraшенному опустошениями, которые производили война и чума, то утешение, что перед смертью все люди равны. Представители всех состояний, от короля до нищего, несутся в адском хороводе вперемежку со столькими же полусгнившими скелетами.

Некоторые старые французские гравюры на дереве 1485 г., быть может, дают нам одно из изображений парижской пляски мертвецов. На наружной загородке хора церкви аббатства Шез-Дье (Верхняя Луара) в самом сердце Франции сохранилось другое произведение, возникшее около 1450 г., — фриз с пляской мертвецов, относящийся к драгоценнейшим сокровищам старофранцузской живописи. Фон темно-красный, без намека на пространство; нарисованные в коричневых тонах фигуры, исполняющие танец, схвачены поразительно. Полускелеты неистощимы в своих все время новых гримасах и жестах, которыми они ужасают жертвы.

Несколько старше должна быть фреска «Страшный Суд» в соборе в Альби — картина, замечательная портретными чертами своих фигур; новее — знаменитая роспись сводов в часовне дома Жака Кёра в Бурже с изображениями ангелов в длинных одеждах на синем фоне. Эти ангелы изображены летающими, с развевающимися длинными лентами с надписями. Их индивидуально, хотя и резко написанные лица, проникнутые сладостным душевным блаженством, принадлежат к лучшему, что создала французская живопись этого времени.

В монументальной живописи по стеклу Франция даже удерживала до некоторой степени руководящую роль. Технические нововведения, состоявшие, с одной стороны, в обширном применении серебряной желтой новой краски (Silbergelb) для витражей, а с другой стороны — в применении и шлифовке не только красных, но также синих, зеленых и фиолетовых стекол как переходных для моделировки, привели к тому, что все большие поверхности освободились от свинцовых спаек отдельных цветных кусочков. Эти краски, которые могли наноситься на стекло с помощью кисти, были увеличены в количестве посредством черного припоя и серебряной желтой впервые только в конце XV столетия, если не считать отдельных попыток. Прежний способ помещать исторические композиции в круглых рамах, вправлявшихся в окна, все больше уступал место системе роскошных сооружений позднего готического стиля с балдахинами, нарисованных серебряной желтой, в которых на цветном фоне выделяются отдельные фигуры; в витражах, где рассказываются истори-

ческие события, они обычно заполняют всю ширину отдельных оконных полей. Очень интересны четыре окна в северном трансепте собора в Анжере с изображением на одном из них его строителя епископа Жана Мишеля (1438—1447), коленопреклоненного у подножия креста Спасителя. Роскошные витражи XV в. сохранились в церкви Сен-Северена в Париже. Большие фигуры святых верхних арок свидетельствуют об успехах, которых достигла живопись по стеклу этого времени, а также о декоративных средствах, применявшихся против нарушающего стиль вторжения пространственной перспективы. В соборах Буржа, Ле-Мана и Шалона можно также проследить развитие витражей вплоть до порога XVI столетия. За пределы его нас ведут, например, прекрасные окна церкви Монморанси; на одном из них мы видим жертвователя, Гильома де Монморанси, стоящего на коленях в молитве.

Во Франции XV в. процветало также *тканье ковров*, но оно, как уже было замечено, было превзойдено в это время фламандской ковровой техникой. Наоборот, *эмалевая живопись*, выйдя, вероятно, из Лиможа, старинного средоточия этой техники, действительно пошла по новому направлению. Вместо того чтобы накладывать, как раньше, краски одну рядом с другой наподобие мозаики, оставляя видными металлические перегородки лоточка, краски стали наносить теперь с помощью кисти на эмалевый грунт, который они совершенно покрывают, образуя рисунок или картину. Особенно любили картины в серых тонах, усиленные золотой штриховкой. К древнейшим примерам этой «расписной эмали» (*émail peint*) относятся картины из жизни св. Себастьяна на раке для мощей 1479 г. в церкви С. Сюльпись-ле-фей (S. Sulpice-les-feuilles) около Бурганефа, недалеко от Лиможа. Но эта новая техника эмалевой живописи вовсе не обозначает прогресса. Впоследствии она привела лиможских работников к тому, что они отказались от собственного искусства, чтобы подражать преимущественно гравюрам на меди отечественного или чужеземного происхождения.

История французских *гравюр на дереве и на меди* XV в. совершенно еще не выяснена. До сих пор отдельные французские гравюры на дереве этой эпохи почти неизвестны, а на меди — совершенно не указывались. Распространение ксилографии повлияло на качество книжных иллюстраций. Самостоятельное участие в изготовлении и распространении книг, украшенных гравюрами, как показал Дюплесси, Франция приняла лишь с 1480 г. Как энергично ни боролись во Франции книжные писцы и миниатюристы (*enlumineurs*) против печатников в каждой области, все-таки последние и вместе с ними

граверы неудержимо завоевывали одну позицию за другой. К древнейшим печатным французским книгам, имеющим художественное значение, принадлежат «Пляска мертвых» (1485), «Всемирная хроника» (*mer des Histoires*; 1491) и «Хроника французского королевства» (1497). Наиболее ожесточенная борьба книг с гравюрами на дереве против рукописей с раскрашенными картинками особенно проявилась в иллюстрировании молитвенников (*Livres d'heures*). Как в раскрашенных, так и в печатных молитвенниках Франции, которым В. фон Зейдлиц посвятил монографию, раннее французское книжное искусство показало себя очень продуктивным. Симон Востр и Антуан Верар, французские издатели, молитвенники которых появились между 1487 и 1527 гг., приобрели себе именно ими мировую известность. Ясно, просто и наглядно нарисованные картины этих книг большей частью также еще иллюминированы, то есть раскрашены. Лишь после 1498 г. Востр уже путем штриховки стал придавать своим гравюрам красочные эффекты. До тех пор к окончательной отделке их привлекались миниатюристы, и иногда рисунок гравера совершенно исчезал под густыми красками иллюминатора. Именно книги этого рода, радовавшие глаз покупателя, ускорили конец книжной живописи, окончательно наступивший в середине XVI в.

Крупные французские художники, руками которых была направлена на новые пути в особенности *станковая* и *книжная живопись* Франции, впервые появляются в середине XV в., и раньше всех *Жан Фуке* — глава турской школы. Он родился в 1415 г. в Туре; в 1443—1447 гг. жил в Италии, следовательно, раньше Рогера ван дер Вейдена, а по возвращении поселился в своем родном городе, где и умер около 1480 г.

Следует ли видеть в миниатюрах «*Bible moralisée*», Парижская национальная библиотека, юношескую работу Фуке, вопрос спорный. После своего путешествия в Италию он предстает зрелым художником в миниатюрах и картинах, написанных масляными красками. В своих архитектурных фонах, ранее французских скульпторов и нидерландских художников, он предпочел античные и подражающие античным колонны и пилястры раннего итальянского Возрождения, но в своих коротких фигурах, в тщательно выписанных деталях и живо рассказанных композициях, как бы они ни были ясны по расположению и законченны по формам, Фуке как раньше, так и потом стоит на северной, франко-фламандской почве. Обнаженное тело — не его специальность, но его пейзажи отличаются замечательной свежестью и ясностью.

После 1452 г. Жан Фуке разрисовал для своего покровителя Этьена Шевалье, старшего камергера короля, изящный молитвенник, извест-

ный по изданию Грюйера, из которого 40 листов хранятся в Шантлиль в качестве французского национального сокровища. Уже прелестный первый рисунок, изображающий Этьена Шевалье и его патрона св. Стефана, окруженных играющими на инструментах ангелами и молящихся на коленях в галерее стиля ренессанса, носит признаки манеры мастера, которая удивительно проявляется также, например, в миниатюрах «Поклонение волхвов», «Тайная Вечеря», «Отослание апостолов» и «Коронование Девы Марии», здесь участвует триединое Божество в трех одинаковых образах (рис. 352). В изображении усекновения главы апостола Иакова он дает нечто высшее в соединении патетического главного действия с грубой людской толпой и сияющей далью пейзажа. За «Heures d'Étienne Chevalier» последовали *Grandes Chroniques de France*, Парижская национальная библиотека, из рисунков которых, по крайней мере, часть по праву приписывается Фуке. Около 1469 г. он нарисовал несколько миниатюр к «Жизни знаменитых мужчин и женщин» Боккаччо, в Мюнхенской городской библиотеке. К позднейшим миниатюрам Фуке относятся также его рисунки к «Иудейским древностям» Иосифа Флавия и заглавный лист «Статуты ордена св. Михаила», в Парижской национальной библиотеке.

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

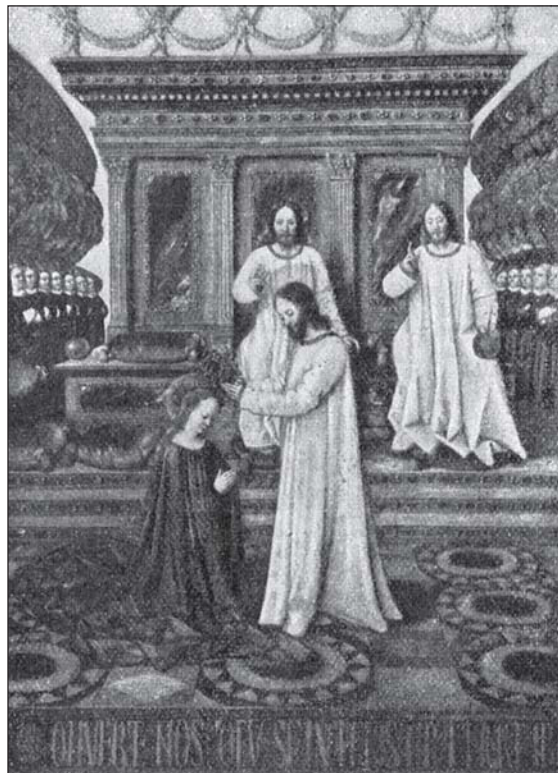


Рис. 352.
Жан Фуке.
Коронование
Девы Марии.
Миниатюра из
молитвенника
Этьена
Шевалье
в Шантлиль.
По Грюйеру



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

эмали, принадлежность которой Фуке некоторые ученые отрицали. Фуке, вероятно, самый «передовой» мастер, живший во второй половине XV в., но ему недостает той непередаваемой прелести душевной чуткости, которая свойственна в некоторых отношениях более «отсталым» творениям нидерландских мастеров от Яна ван Эйка до Мемлинга.

В год смерти Фуке, в 1480 г., умер также король Рене Добрый, поблестный и отличавшийся художественными вкусами сын Людовика II Анжуйского, остаток своих дней посвятивший в Провансе любви, поэзии и живописи. Среди его художников, мастеров провансальской школы мы встречаем Энгеррана Шаронтонна из Лиона. Достоверно принадлежит этому художнику «Венчание Девы Марии» (1453), в музее Вильнев лез Авиньон, показывает, как параллельно с одновременным нидерландским стилем шло более скромное развитие французского искусства. К самым значительным художникам короля Рене принадлежит *Никола Фроман*, от которого сохранилось два достоверных произведения. Его именем и датой (1461) помечен прежде всего алтарный скла-

самого Этьена Шевалье со св. Стефаном, принадлежит Берлинскому музею (рис. 353). Несколько устарелым кажется щедрое применение посредством кисти жидкого золота. В остальном, однако, эти благородные, спокойные, чрезвычайно жизненные портреты показывают, что мастер достиг вершин своего творчества. Ему по праву приписывают также грубоватый портрет Карла VII и сильный по исполнению портрет молящегося канцлера г. Жювенеля дез Юрсена, в Лувре, а также тонко исполненный портрет галереи кн. Лихтенштейна. Подписью мастера удостоверяется его собственный портрет на луврской пластинке расписной

день в Уффици во Флоренции, средняя картина которого представляет на узорчатом фоне в строгих формах Воскрешение Лазаря очень выразительно, но без утонченной прелести; документальными данными удостоверено, что к 1475 г. относится величественный, сияющий блестящими красками, чисто французский по замыслу алтарь собора в Э, средняя картина которого изображает среди прекрасного пейзажа «Неопалимую купину», в которой Святая Дева является старому пастуху, а на створках король Рене и его вторая жена Жанна де Лаваль со своими патронами стоят на коленях в королевской палатке с черными и красными полосами. Более ясный язык форм и более яркие краски этой картины говорят об успехах, которые Фроман сделал за полтора десятилетия. «Неопалимая купина», к которой на парижской выставке 1904 г. присоединилось еще несколько картин неизвестных мастеров, характеризует лучший французский стиль этого времени.

Самая талантливая из книг, украшенных по заказу короля Рене, это изданная Кмеларцем рукопись романа «Coeur d'amours épris», в Венской придворной библиотеке, написанная около 1477 г. Выходная миниатюра, изображающая сон короля, дремлющего в своей постели, с настроением передает слабый свет ночи. Сами приключения скомпонованы поразительно наглядно и живописно в широких формах изящного письма. Их французское происхождение несомненно.

Наполовину италянизированное направление авиньонской школы проявляется затем в середине XV в. еще в нескольких сказочно красивых картинах провансальской школы, из которых самая лучшая — величественная продолговатая картина с изображением плача над телом Христа из Вильнев-лез Авиньона, в Лувре в Париже, написанная на золотом фоне и с внутренним оживлением.

Наряду с турецкой и провансальской школами следует поставить амьенскую школу, ее главный представитель — знаменитый иллюминатор Симон Мармион, на которого впервые пролило свет сочинение Дезня (Dehaisne). В 1449—1454 гг. он упоминается в Амьене, своем родном городе. После 1458 г. он появляется в Валансьенне, где умер в 1489 г. Вообще, ему приписывается, хотя и не совсем уверенно, чеканное украшение из Омера с досками, покрытыми живописью. Его боковые стороны с изображениями возносящейся к небу души св. Бертена и ангелов на небе принадлежат Национальной галерее в Лондоне, а передняя и задняя доски с десятью переходящими одна в другую картинами из жизни святого находятся в Берлинском музее. Усовершенствованный язык форм, с тонким пониманием переданное пространство, сильные краски с преобладанием черной и красной этой



Рис. 354.
Жан
Бурдишон.
Святая Ночь.
Из молитвен-
ника Анны
Бретонской

прелестной картины с наивными отдельными группами, однако, лишь отдаленно примыкают к нидерландской школе. На основании этой вещи Соломон Рейнак написал Мармиону еще великолепную рукопись, в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга, и действительно, эта написанная для Филиппа Доброго «Хроника Сен-Дени» достойна мастера, которого в прозе и стихах величали «prince d'enluminaire».

Родственными по стилю представляются также фрески 80-х гг. в Амьенском соборе: прелестные сивиллы, а также священник у гроба епископа Ферри де Бовуара. Никола д'Иппр из Амьена перенес этот изящный стиль в Париж. В 1482 г. ему пришлось писать здесь портрет Людовика XI; достойно замечания, что ему было приказано при этом сделать короля более моложавым и красивым. Настоящий нидерландец вряд ли бы согласился на это.

На иной почве появилось главное произведение *парижской школы* 80-х гг. — большое Распятие из Пале-де-Жюстис, теперь находящееся в Лувре. Конечно, многое в типах и композиции этой захватывающей реализмом картины напоминает германских и французских нидерландцев, но и здесь в спокойных позах фигур и в сдержанном выражении скорби основной тон явственно французский.

После 1480 г. начинается во французской живописи видимое ослабление прежней строгости форм. Нельзя, однако, возрастающую ширину и свободу рисунка, вместе с которой был утерян вкус прежней строгости, без дальних околичностей приписывать итальянскому влиянию. Это ослабление носилось всюду в воздухе и было естественным следствием самостоятельного дальнейшего развития искусств, которые и во Франции вплоть до времени после 1500 г. оставались еще на национальной французской почве.

Главой турской школы, в которой уже праздновал свой триумф скульптор Коломб, был теперь Жан Бурдишон, придворный живописец Карла VIII и Людовика XII, родившийся в 1455 г. Бенуа и Дюран-Гревиль приписывали ему огромное «Распятие» в церкви св. Антония в Лоше-на-Эндре (1485). Документально достоверной работой Бурдишона является главное произведение французской книжной живописи переходного времени — знаменитый законченный в 1508 г. молитвенник Анны Бретонской, в Парижской национальной библиотеке. Украшенный многочисленными картинами, он дышит свободой своего времени (рис. 354). Уже понята нагота, уже правдиво изображаются световые

явления, вроде отражения огня, и атмосферные явления, вроде снежной метели, уже правдиво передается глубина пространства, нет недостатка в формах Ренессанса. Но именно здесь позднейший стиль, как заметил Вольтманн, ведет к большей поверхностности. Из других книг, которые Эмил Маль на основании этого произведения приписал мастеру, мы отметим здесь только так называемый аррагонский молитвенник, Парижская национальная библиотека. В обеих книгах неувядаемо прелестны золотые бордюры, разрисованные крупными местными растениями, вполне верными природе и в то же время переданными в истинно благородном стиле.

Наконец, *Жан Перреаль*. Его прозвище Жан из Парижа, по-видимому, говорит в пользу того, что он там родился. Местопребыванием его, однако, был Лион, где он упоминается после 1529 г. То обстоятельство, что он сопровождал Карла VIII в 1495 г. в Неаполь, отрицается французскими исследователями (В. де Мод-ла-Клавьер), но подтверждается, что в 1499—1502 гг. он был в Северной Италии. Что Перреаль, будучи разносторонним мастером, прежде всего был живописцем, свидетельствует он сам, но удивительно, что нет ни одной достоверной вещи этого плодovitого художника. Все-таки некоторые знатоки настаивают на том, что он является мастером часто упоминаемого роскошного алтарного складня в Мулене. Створки этого прекрасного произведения представляют жертвователей на фоне зеленых с красными полосами шатровых завес, герцога Пьера I Бурбонского и его жену Анну Французскую с их дочерью Сусанной и их святыми патронами.

На средней картине изображена Богородица, сидящая на полумесяце, как на троне, в длинных величественно ниспадающих одеждах, окруженная небесными силами (рис. 355). Золотой фон среднего небесного круга придает блеск всему изображению, язык форм которого вполне

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





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

французский. Во всяком случае, мастер этого произведения, возникшего около 1498 г., написал и полные жизни композиции створок 1488 г. с портретами жертвователей (рис. 356), в Лувре, представляющие ту же герцогскую чету, то есть жертвовательницу со св. Магдалиной, в том же собрании, и великолепную створку с жертвователем и св. Мавриkiem в музее в Глазго, картину, замечательной силой письма превосходящую все прочие произведения этого рода, типичные своими галереями во вкусе Ренессанса и пейзажными фонами. Против взгляда, особенно удачно проведенного Гюленом, что Жан Перреаль мастер всех этих произведений, говорит, однако, иначе описанное источниками положение его в художественной жизни Франции. «Живописец Бурбонов, или Мастер из

Мулена» был все же французский художник переходного периода.

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

3. Искусство Испании и Португалии

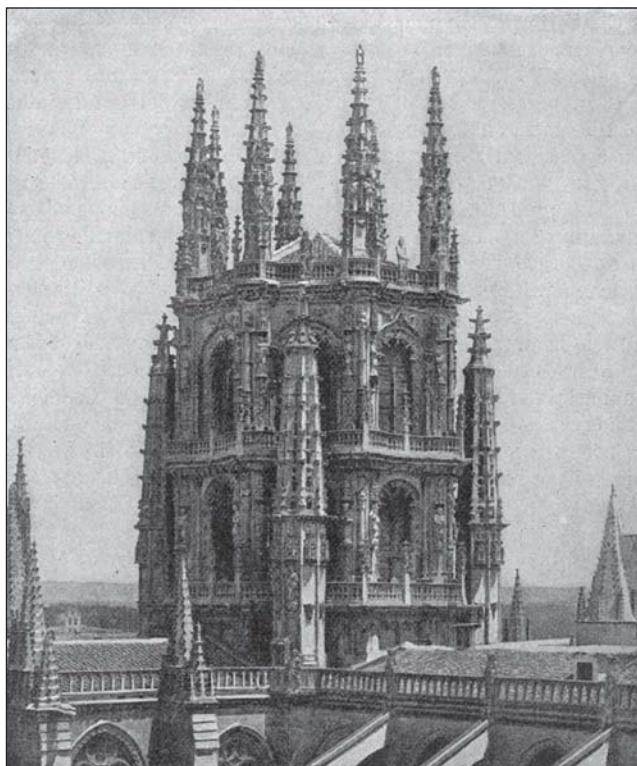
Архитектура

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

В Испании архитектура в течение наиболее продолжительной части XV в. двигалась еще по старым колеям готики, хотя кое-где на нее повлияли мавританские традиции. Первый чисто итальянский памятник раннего Возрождения на испанской почве, созданный итальянцем, быть может, как полагал Юсти, Андреа Сансовино, это гробница умершего в 1495 г. великого государственного мужа и кардинала Мендосы в соборе в Толедо. До этого времени в испанских зданиях встречаются лишь единичные отклики раннего итальянского возрождения. Теперь они в соединении с готическими и мавританскими мотивами украшений сплетаются в тот ювелирный, или чеканный, стиль (*plateresco*), который достиг полного расцвета только в XVI в. В общем, здесь даже вторая половина XV в. относится еще к той богатой поздней готике, которую сами испанцы называют *estilo florido*.

Величественный собор в Бургосе возвышался еще без башни над крышами древнего города Сиды. Немецкие мастера были призваны, чтобы украсить его наружный вид и придать ему окончательную отделку. Ганс из Кёльна построил между 1442 и 1458 гг. две великолепные западные башни, сквозные шпицы которых напоминают такие же, предназначавшиеся для Кёльна, но грубее и тяжеловеснее по внешнему виду, и по арабскому образцу (ср. т. 1, рис. 646) украшены на некоторых этажах христианскими надписями в качестве орнаментальных полос. Вместо прославленной башни над средокрестием (*crocego, cimborio*), рухнувшей в 1539 г., возводится новая, в высшей степени богатые, «ювелирного стиля», украшения которой едва ли были задуманы Гансом из Кёльна (рис. 357). Его сын Симон из Кёльна выстроил, начиная с 1482 г., *Capilla del Condestable* позади главного

Рис. 357.
Башня над
средокрестием
собора
в Бургосе.
По Юнгген-
делю и
Гурлитту



престола, настоящую парадную комнату в «пламенеющем» стиле, с зубчатыми лопастями по краю ребер свода и выдолбленными листьями для украшения профилей, служебных колонн и гзимзов, а затем закончил картезианский монастырь Мирафлорес около Бургоса, задуманный в плане в 1454 г. его отцом, однонефная церковь которого с богато украшенными сводами типична в своем роде.

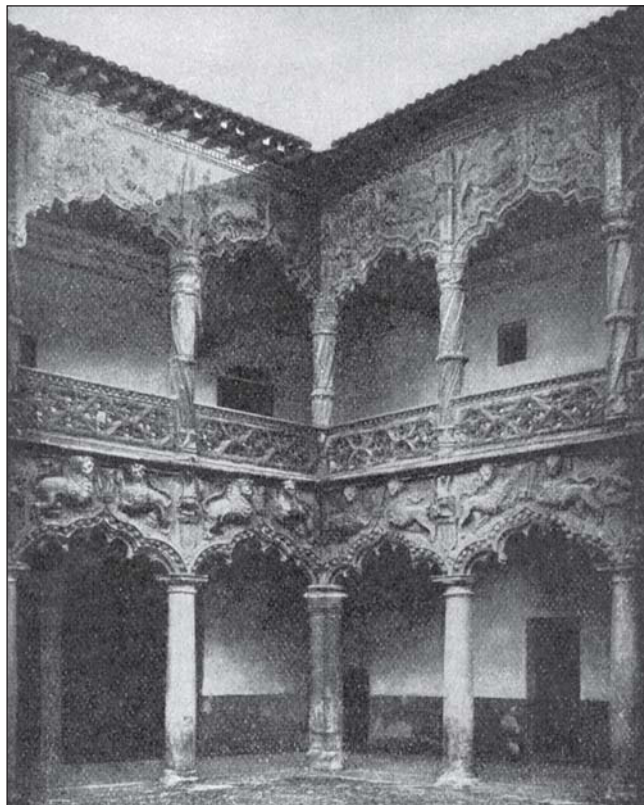
В Валенсии точно так же немец или нидерландец Жуан Франк в первой половине столетия украсил собор прекрасным восьмисторонним «сгосего», богатейшим образом отделанным в стиле ажурной каменной резьбы, без изменений в «пламенеющем» стиле. В Вальядолиде, собор Сан-Пабло (после 1463 г.) получил великолепный фасад в кельнско-кастильском стиле. Собор в Толедо был снабжен в XV в. новыми порталами. Трое дверей западного фасада (1418—1450) исполнены испанскими строителями в стиле пышной готики. Великолепные ворота со львами на южном конце трансепта были построены приблизительно между 1459 и 1467 гг. опять-таки нидерландцем, брюссельцем *Аннекеном де Эгасом* (вероятно, Яном ван Эйкенсом), в роскошном готическом стиле того времени. Преемником Аннекена в качестве архитектора Толедского собора был его сын *Энрике де Эгас* (ум. в 1534 г.), работавший в различных городах Испании, преобразуя *estilo florido* в *estilo plateresco*. Другой фламандец, *Жуан Гвас* (Вас), участвовал около 1459 г. в построении соборных ворот со львами, а после 1476 г. построил для Фердинанда и Изабеллы монастырскую церковь Сан-Хуан де лос-Рейес в Толедо, церковь зальной системы с одним нефом, но снабженную трансептом и представляющую несколько поверхностный переход от поздней готики через чеканный стиль к архитектурному стилю Возрождения.

Новая большая церковь, которой Испания обогатилась в XV в., был семинефный собор в Севилье (1403—1507), строители которого неизвестны. Будучи в основании самым большим среди христианских храмов, он образует в плане прямоугольник без выступов. Трансепт и средний неф, над средокрестием которых возвышается *simborigio* в виде купола, оба одинаковой ширины и высоты, четыре внутренних боковых нефа равной высоты несколько ниже и уже, значительно ниже их ряды часовен, в которые перешли пятый и шестой боковые нефы и прямой хор. Пучковые столбы, украшенные мелкими и лишенными типичности капителями с венками из листьев, могуче стремятся вверх к высокому, гладким крестовым сводам, которые только над средокрестием и в четырех соседних полях снабжены довольно богатой системой ребер. Интерьер собора производит возвышенное, торже-

ственно-грустное впечатление. По широко раскинувшемуся наружному виду здания, однако, совершенно незаметно, что оно включает в себе высокий готический собор.

Церкви XV в. зальной системы встречаются на севере Испании. План церкви в Медине дель-Кампо, например, десять сводов которой украшены богатой сетью ребер, состоит из девяти равных квадратов, из них в середине восточной стороны один выдается вперед для образования капеллы хора.

Среди светских зданий Испании дворец Инфантадо в Гвадалахаре (рис. 358), выстроенный после 1461 г. Жуаном Гвасом, является одним из самых пышных произведений позднеготического стиля. Его дворец в своих не подвергшихся изменениям частях является



образцом того соединения готических и мавританских мотивов, которому недостает только элементов Ренессанса, чтобы стать стилем *plateresco*. Эти элементы Ренессанса выступают впервые в выстроенной в 1480—1492 гг. Энрике де Эгасом коллегии Святого Креста в Вальядолиде, учреждении, основанном кардиналом Мендосой. В простом дворе мы видим еще позднеготические формы с восьмиугольными столбами и широкими полукруглыми арками; верхние ярусы наружных контрфорсов фасада уже снабжены пилястрами раннего Возрождения. Только в портале госпиталя Святого Креста в Толедо (1504—1514) Эгас перешел к стилю хотя и содержащему еще отголоски готики, но по существу уже итальянскому. Юсти говорил: «Фантазия, избалованная готическим *flogido* и тонкой тканью мудархарского стиля (ср. т. I, стр. 772), охвачены здесь итальянским влиянием, но всюду просвечивает готическая тень».

Рис. 358.
Двор дворца
Инфантадо
в Гвадалахаре.
По Юнгген-
делю и
Гурлитту

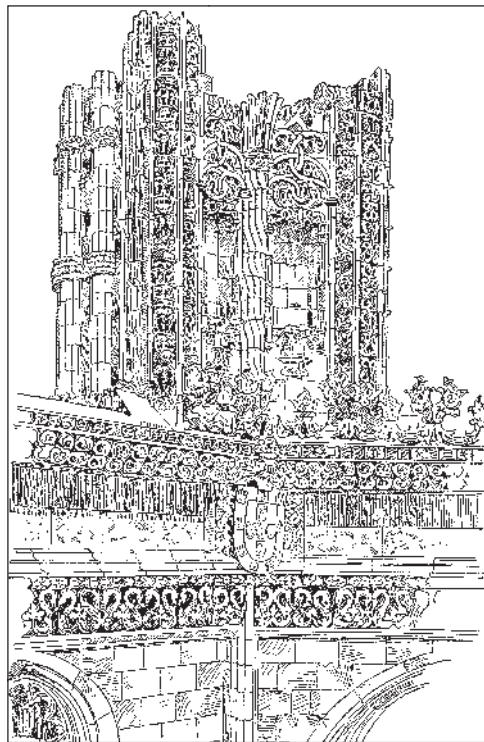


Рис. 359.
Верхний этаж
capellas
imperfestas
в португаль-
ском монасты-
ре в Баталье.
По Гаупту

пании вошли в силу, однако не раньше и не позже, чем во Франции.

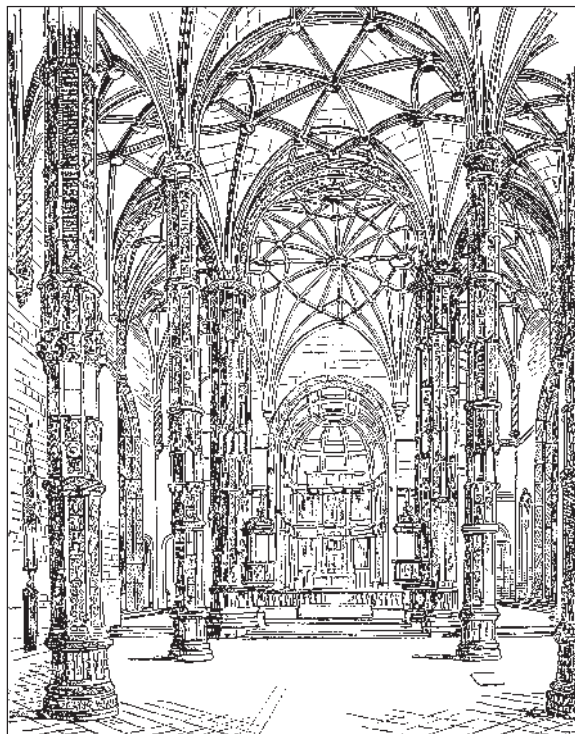
Португальская архитектура развивалась в том же направлении, что и испанская. Параллельно началам чеканного стиля в Испании идут в Португалии (с 1480 г.) начала стиля, который по имени великого короля Мануэля I (1495—1521) был назван *arte Manuelina*. Наряду с мавританскими элементами, развитыми в этом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

Представление о развитии португальской скульптуры этого времени дает монастырь в Баталье. К готической церкви присоединилась с восточной стороны еще в начале XV в. роскошная, оставшаяся неокон-

Насколько строители-испанцы применяли готический стиль в более чистом виде еще в XV в., показывают, например, изящный двор Casa de la Deputacion в Барселоне и знаменитое роскошное здание коллегии Сан-Грегорио в Вальядолиде (1488—1496). Только один мотив килевидной арки господствует в портале, выстроенном наподобие башни; с арок свешиваются каменные шпиги; статуи стоят под балдахинами; нет ни одного куса поверхности, который не был бы украшен. Но в общем уже получается впечатление не готики, а скорее стиля платереско. Наконец, следуют биржи. Наиболее знаменитые биржи Пальмы и Валенсии. «Каса Лонха» в Валенсии (1482—1498) представляет снаружи живописно расчлененное здание, украшенное изящной лоджией, а внутри — это большой восхитительный зал, поддерживаемый мощными витыми каменными колоннами. Испания также взяла от поздней готики то, что она могла дать. Формы Возрождения, в которых теперь целиком развернулся чеканный стиль, в И-

ченной большая восьмиугольная часовня (*capellas imparfeitas*), которую Дегио считал самым выдающимся круглым церковным зданием вместе с собором Богоматери в Трире (см. рис. 265 и 266). Ее нижний ярус представляет, как говорил Гаупт, «настолько ясно выраженный английский тип, что в авторстве англичанина нельзя сомневаться». Только после 1491 г. стали строить дальше верхний ярус (рис. 359) в более богатом смешанном стиле, который архитектор Португалии Хоао де Кастильо все приближал к стилю Возрождения, пока постройка не была оставлена. Примечательны здесь столбы из индийских пучков круглых колонок (без ободков и каннелюр) и пышный портал соединительного коридора, ведущего к церкви, являющийся образцом той богатой сквозной каменной работы со всевозможными зигзагами и плетениями, которая вряд ли где-либо так напоминает кружева, как здесь. Церковь Сан-Франциско в Эворе замечательна еще простой поздней готикой, а стройная небольшая церковь Христа зальной системы в Сетубале (1495) своими витыми колоннами и заплетенными наподобие каната сетчатыми ребрами производит своеобразное и привлекательное впечатление, однако монастырь в Белеме, несомненно целиком принадлежащий XVI в., развертывает во всем блеске фантастический стиль времени Мануэля. Интерьер высокой церкви зальной системы (рис. 360) своими чрезвычайно тонкими, расчлененными поперечно, восьмигранными столбами, с богатыми скульптурными украшениями (причем из фантастических капителей этих столбов вырастают ребра свода наподобие пальмовых ветвей) не производит впечатления ни готической, ни итальянской церкви; но если взглянуть вверх на пышно переплетающиеся сетчатые своды, то чувствуется все-таки, что стоишь еще в позднеготической церкви. Еще расточительнее Хоао де Кастильо осыпает всеми дарами стиля «мануэлина» клуатр, в котором орнаментика Возрождения все явственнее

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



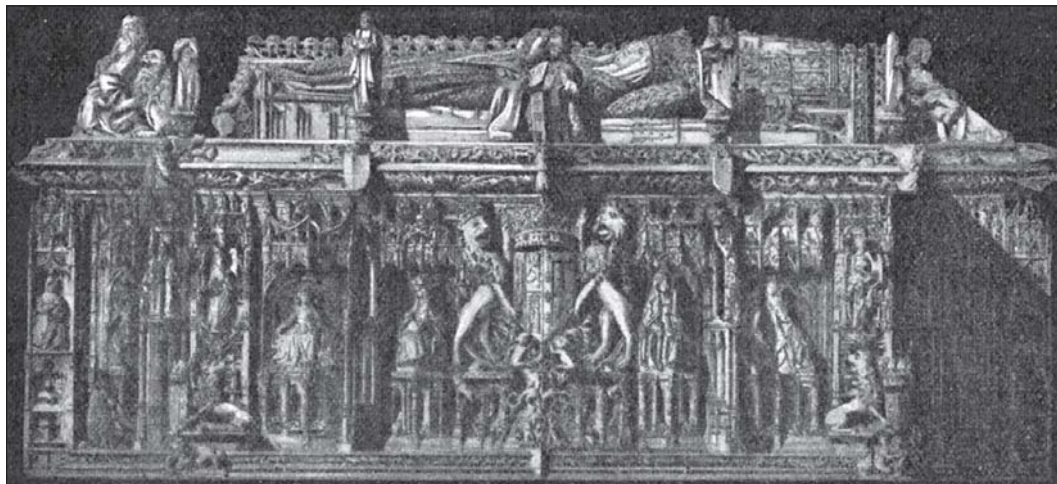
выступает на колоннах, столбах и внутренних поверхностях сводов. Однако самое своеобразное португальское произведение такого смешанного стиля — хор рыцарей Христа в Томаре (1523), на наружных сторонах которого наряду с индийскими и итальянскими мотивами, как последние победы готики, выступают те упомянутые уже формы, подражающие деревьям и ветвям, которые и на севере чаще появляются только в XVI в. (см. рис. 345).

Подковообразные арки и другие особенности мавританского стиля в светских постройках продержались дольше, чем в церковных. В Эворе мы находим смешанный стиль с подковообразными арками не только в охотничьем замке Семпре Ноива, но и в жилых домах горожан. Но прежде всего в более древних, относящихся к XV столетию, частях знаменитого королевского замка в Синтре видно упомянутое выше ясно выраженное смешение мавританских и готических форм, на соединение которых нельзя смотреть просто как на mesalliance.

Скульптура

В изобразительных искусствах Испании XV в. явственнее, чем в архитектуре, стиль восточного берега, обращенного к Италии, отличается от стиля Кастильской возвышенности, к которой примыкает андалусский юг. На восточном берегу развивается, как показал Юсти, скульптура, которая в сравнении с искусством Возрождения в Италии представляется отсталой, но, примыкая к стилю пизанцев (см. рис. 291—295), все-таки стремится к свободной красоте. Эта скульптура достигает расцвета главным образом в рельефах и стоящих фигурах алтарных скульптур (retablos), всегда внутри готических обрамлений. Основные ее центры — Валенсия, города Лерида и Таррагона. Главным ее мастером является *Педро Хуан де Таррагона*, лучшие произведения которого — прекрасные боковые части высокого алтаря собора в Сарагосе и великолепный алтарь собора в Таррагоне (1426).

В Кастилии, Андалусии и Португалии господствовал, наоборот, более резкий, сухой, но реалистичный стиль севера. Скульптурные работы *Энрике де Эгаса* и *Йогана Немца* (Juan Aleman) на Львиных воротах в Толедо, по выражению Юсти, производят впечатление «Рогира ван дер Вейдена, переведенного на камень». Самые выдающиеся алтари этого стиля находятся в Севильском и Толедском соборах. Южнонемецкий мастер, начавший в 1482 г. установку резанного из дерева и покрытого богатой позолотой севильского алтаря, высотой



более 40 метров и заключающего 44 поля с изображениями из жизни Спасителя, назывался *Данкартом*. Ему наследовал в 1497 г. *Хуан Фернандес Алеман*. Это гигантское произведение слишком недоступно для обозрения в целом, чтобы нравиться. В отдельных частях оно включает массу черт очень жизненного искусства. Мастером, составившим около 1500 г. проект посвященного жизни Спасителя, вырезанного из дерева и богато позолоченного и раскрашенного «Retablo» Толедского собора, был, по Понцу, опять-таки Энрике де Эгас, которому помогал *Педро Гумиэль*. Третий большой алтарь в картезианской церкви в Мирафлоресе около Бургоса, знакомит нас с одним из лучших испанских скульпторов *Жилем де Силое*, который исполнил это украшенное статуями и рельефами сооружение с богатой позолотой вместе с *Диего де ла Крузом* в 1486—1499 гг. В середине огромного круглого венца из ангелов резко выделяется изможденная страдальческая фигура Распятого, у ног которого стоят Иоанн и Мария.

Жиль де Силое был, прежде всего, ваятелем *надгробной скульптуры*. Старейшей работой Жилия в этом роде считается искусный по своей простоте надгробный памятник епископу Алонсо де Картагену (ум. в 1456 г.) в часовне во имя Посещения Богородицей св. Елизаветы, в соборе Бургоса. Богаче уже надгробный памятник в нише инфанта Алонсо (ум. в 1470 г.) на северной стене картезианской церкви в Мирафлоресе. Мастерское произведение Жилия — мраморный надгробный памятник королю Хуану II и его супруге Изабелле (рис. 361) в той же церкви, исполненный между 1486 и 1493 гг. Королевская чета

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

покоится на прямоугольном надгробии, украшения которого в виде ниш, балдахинов, львов, статуэток и рельефов не поддаются никакому описанию. В качестве скульптора наряду с Жилем де Силое следует назвать еще только *Пабло Ортиза*, исполнившего в 1489 г. памятник Дону Альваро де Луна и его жене в часовне Сантьяго в соборе Толедо. У ног и около головы рыцаря стоят на коленях воины в кольчугах, у его жены — монахи и монахини. Бургундско-нидерландское искусство было восприемником и этого произведения.

Наряду с каменной и деревянной скульптурой пластика в металлах процветала главным образом в виде *ювелирного искусства*. Стиль ковчегообразных испанских кустодий, этих башнеобразных сеней, носимых в праздники Божьего Тела, вначале следовал за большой архитектурой, а затем ее опередил. В первой половине XV в. средоточием этого ювелирного искусства была Каталония. Древнейшее и самое красивое произведение этого рода — кустодия золотых дел мастера Франциско де Азис Артаны (1430—1458) в соборе в Героне, представляет богатую готику первой половины XV в. «в стройных, обдуманых пропорциях» (по Юсти). Но к концу столетия готические формы именно в этой области стали нежнее и сложнее вплоть до того времени, когда они, восприняв мотивы Возрождения, перешли в описанный уже «ювелирный» стиль (*plateresco*), получивший жизнь и название от ювелирного искусства.

Живопись

Идя на помочах, с одной стороны, у итальянского, а с другой — у нидерландского искусства, испанская живопись в XV в. постепенно стала на свои ноги. Среди исследователей, которым мы обязаны нашим знанием испанской живописи XV в., назовем Бермудеза, Штирлинга и Пасавана. Напротив, история португальской живописи, несмотря на извлеченные из забвения графом Рачинским имена ранних художников, начинается только с XVI столетия.

Из итальянцев, распространивших в Испании стиль Джотто и его школы, следует назвать Герардо Старнину (конец XIV в.) и Делло Делли (первая половина XV в.); из нидерландцев XV в. Ян ван Эйк сам был на Пиренейском полуострове, а другие, как, например, Рогир ван дер Вейден, Мемлинг и Герард Давид, создали значительные произведения для испанских и португальских церквей. Только в конце XV в. крупные нидерландские художники поселились в Испании, чтобы там писать.

Хуан де Фландес (Фландрия), в 1498 г. сделавшийся придворным художником Изабеллы Католической, и Хуан де Боргонья (Бургундия), имя которого встречается с 1495 г., принадлежит уже XVI в.

Картины испанских художников, исполненные в восточных частях полуострова вплоть до середины XV в., можно найти, например, в музее и соборе в Валенсии, в музее Пальмы и клуатре собора в Барселоне. Светлый и цветистый колорит итальянцев XIV в. постепенно получает в испанских картинах этого рода более тусклый, тяжелый, но и более однородный характер. Произведения, выполненные испанскими художниками под влиянием нидерландских мастеров, более строги и сухи по своим формам, но идут дальше в своих пейзажных фонах. Тонкости письма и свежести красок своих нидерландских образцов они, однако, никогда не достигают; обычно они тяжелее и коричневее по тону, в них больше золота, но в то же время они проникнуты испанским темпераментом.

Северные художники и их испанские ученики прежде всего украсили соборы Пиренейского полуострова рядом горящих красками *витражей*, из которых, например, картины XV в. в окнах соборов в Барселоне и Толедо дошли до нашего времени, знаменитые витражи Севильского собора были исполнены только в XVI в. Имена главных мастеров, называемых в Севилье и Толедо в качестве живописцев по стеклу, немецкие или нидерландские.

В Испании, так же как и в других странах, в это время была сильна потребность в *иллюстрированных рукописях*. Королевская национальная библиотека в Мадриде, библиотеки Севильского собора и Эскориала богаты испанскими рукописями XV в., которые ясно обнаруживают свое родство то с французско-бургундскими или бургундско-нидерландскими, то с итальянскими. В картинах из духовной жизни епископского обрядника, архиепископа Алонсо Фонсека, возникшего до 1473 г., мы видим при старофранцузском стиле чисто испанские типы на золотых или пестрых узорчатых фонах; но известная древнемавританская колокольня Севильского собора появляется уже на заднем плане одной картины возникшего около 1450 г. служебника, примыкавшего больше к итальянским образцам. Признаки школы ван Эйков выступают в картинах служебника упомянутого выше кардинала Мендосы, умершего в 1495 г., того же собрания, при этом золотые горы и облака вдали и над Иерусалимом с его золотыми куполами, слегка заштрихованным белилами и виднеющимся за Распятием на выходном листе, производят впечатление испанских. Таким образом, в миниатюрной живописи скрещиваются

итальянские и нидерландские влияния, и чувствуется, что эта живопись будет в состоянии достичь своего расцвета.

В *станковой живописи* появилась новая испанская школа, в которой теперь все явственнее выступают имена художников преимущественно нидерландского направления. Что она около середины XV в. победоносно подняла голову и на восточном берегу, показывает древнейшая сохранившаяся картина масляными красками, где изображена Богоматерь на троне с коленопреклоненными ратманами, поющими ангелами и стоящими святыми, в Муниципальном архиве Барселоны. Картина имеет имя мастера (Луис Дальмау) и дату (1445). Таким образом, прошло только четыре года со смерти Яна ван Эйка — и уже появляются такие ясные отклики его стиля, что можно было бы думать, будто испанский художник был в Нидерландах его учеником. Золото, за исключением венчиков святых, соответственно живописному нововведению братьев ван Эйков, изображается здесь желтой краской.

Антонио дель Ринкон из Гвадалахары (1446—1500) — кастильский художник, большой запрестольный образ которого с изображением жизни Девы Марии в приходской церкви в Робledo де Кавела, однако, заново переписан и испорчен. Кастильским произведением 1498 г. является алтарь в часовне Сантьяго Толедского собора. *Хуан де Сеговиа, Педро Гумиэль и Санхо де Замора*, мастера этого алтаря, окружили конный портрет главного святого 14 картинами на золотом фоне, выполненными наполовину в нидерландском, наполовину в испанском стиле.

Хуан Санхец дель Кастро стоит во главе сеvilьской школы. Его св. Христофор 1484 г. в Сан-Хиле в Севилье заново переписан, но его картина на дереве с Богоматерью между св. Петром и Иеронимом, в той же церкви, показывает, что и он исходил из нидерландских образцов. Из его последователей *Хуан Нуньес*, имя которого встречается начиная с 1480 г., в своем «Плаче над телом Христа» в Севильском соборе сливает воедино нидерландские и итальянские впечатления, между тем как *Педро де Кордова* в своем «Благовещении с жертвователями» напоминает Петера Крестуса. *Алехо Фернандес*, брат скульптора Хуана Фернандеса Алемана, обозначает своими работами переходный период к XVI столетию. Его главные произведения — три большие доски: Зачатие, Рождество Марии и Сретение Господне (между 1508 и 1525 гг.), из мрака Севильского собора, к счастью, перенесенные в архиепископский дворец, где они лучше освещены, и большая «Мадонна на троне среди святых» в церкви св. Анны в предместье Трианы, надпись на которой впервые правильно прочел Люке.

4. Искусство Англии

Архитектура

Англия в течение XV в. все больше удалялась от континентального движения в искусстве. Английская архитектура в XIV в., в период господства ее *decorated style* опередила континент усовершенствованием сквозных украшений в виде пламени свечи и богатых сетчатых и звездообразных сводов. Теперь она предоставила континенту дальнейшую разработку «пламенеющего» стиля и других прихотливых форм фантазии, а сама отдалась дальнейшей выработке для себя ясного стиля, по сути уже не готического. Если в предшествовавшую эпоху каменный свод по своему строительному значению ценился в Англии так мало, что даже в больших соборах его заменяли воспроизведением в дереве, то теперь снова вступают в права горизонтальные деревянные перекрытия с богатой резьбой или открытые кровельные стропила, изящно украшенные золотом и красками. Там, где сохранились каменные своды, именно в наиболее важных сооружениях, они стали более плоскими и тяжелыми. Сплошь затянутые ребрами, как веером, эти своды со своими замковыми камнями часто свисают вниз наподобие воронки, так что походят на сталактитовые образования, напоминающие произведения мавританского искусства. Готические стрельчатые арки утратили для этих покрытий свое служебное значение, поэтому они иногда превращались в килевидные арки и иногда в арки, настолько слабо заостренные (арки Тюдоров), что по общему впечатлению они приближались к прямой линии. Часто также они охватывались прямыми обрамлениями; вертикальные каменные столбики, заполнявшие окна и стены, получили преобладающее значение даже в сквозных каменных украшениях окон, но часто соединялись под прямым углом с горизонтальными карнизами и полочками для устойчивости. То обстоятельство, что даже в церковных башнях теперь специально заменяются шпицы горизонтальными верхами, было только естественным следствием развития этого стиля, в котором быстро исчезла богатая скульптура «стиля украшений» (*decorated style*) и который сами англичане называют *perpendicular style* (перпендикулярным стилем) или прямоугольным. Его геометрическая правильность заслуживает похвалы, но недостаток «ритмической плавности» (Дегио) и органической жизни сразу виден.

Этот стиль развился к концу XIV столетия в перестройках продольных корпусов древних огромных соборов в Кентербери (между 1378 и 1411 гг.) и Уинчестре (после 1394 г.); и там и здесь вертикальные брусья

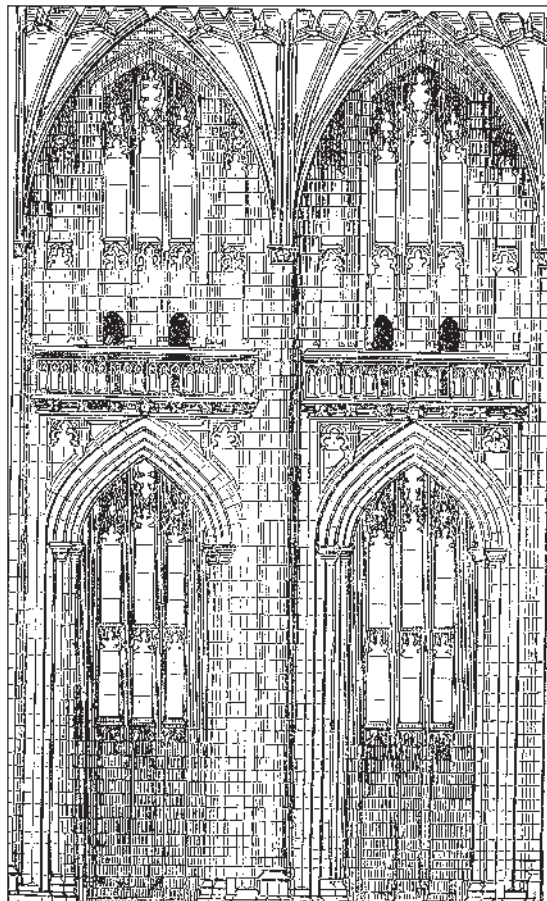


Рис. 362.
Система
продольного
корпуса
в Уинчестере.
По Дегио

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

окон доводятся уже до оконных арок; в преобразовании арок и их прямоугольного обрамления продольный корпус в Уинчестре (рис. 362), создание епископа Вильяма Викгэма, прогрессивнее кентерберийского. Каменный веерообразный свод образован, однако, вполне последовательно впервые только в клуатре собора в Глочестере (около 1400 г.); богаче и полнее всего является этот стиль в отделке из облицовочного камня в капелле св. Георгия в Виндзорском замке, в знаменитой капелле Кингс-колледжа в Кембридже (рис. 363) и прежде всего в пышной капелле Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. Окаменевшая плотничная работа свода с воронками выступает здесь перед нами в пышном развитии. Настоящую плотничную работу мы видим в слегка сводчатых или горизонтальных деревянных потолках с богатой резьбой, например, в капелле колледжа в Уинчестере, в церкви Девы Марии в Беверли, в церкви Святой Троицы в Стратфорде у Авона, в церквях Девы Марии в Оксфорде, Кембридже и Бристоле, в которых отлично отражается английский дух.

«святым королем» Генрихом VI. Но прежде всего богаты зданиями этого стиля Оксфорд и Кембридж. Улицы этих городов представляют ни с чем не сравнимое очарование. Епископ Вильям Виггэм добавил к зданию своей латинской школы в Уинчестре знаменитое университетское учреждение — Новый Колледж (New College) в Оксфорде, капелла которого относится к первой ступени развития вертикального стиля, а король Генрих VI дополнил свою школу в Итоне знаменитым Кингс-колледжем в Кембридже, где вертикальный стиль представлен во всем своем великолепии. Как бы кто ни оценивал этот стиль, история искусства отведла ему почетное место как стилю в духе эпохи и народа.

В Шотландии поздняя готика подверглась более свободной переработке, свойственной народной фантазии. В огромных восточных окнах прославленной церкви аббатства Мельроз первой половины XV столетия, еще и теперь прелестной в своих развалинах, мы видим робкие отголоски английского перпендикулярного стиля, который здесь не был популярным. Знаменитая капелла в Росслине второй половины века представляет бесспорное доказательство художественного эклектизма и любви к художественной свободе шотландцев. В особенности восточная половина несколько тяжеловесного в своей сложной пышности маленького здания насмехается над всякой правильностью. Снабженные зубцами и острями арки всевозможных форм, какие только можно придумать, свешивающиеся со сводов замковые камни с их воронкообразно спускающимися ребрами, столбы, обвитые спирально гирляндами каменных цветов, пышная каменная листва и богатые

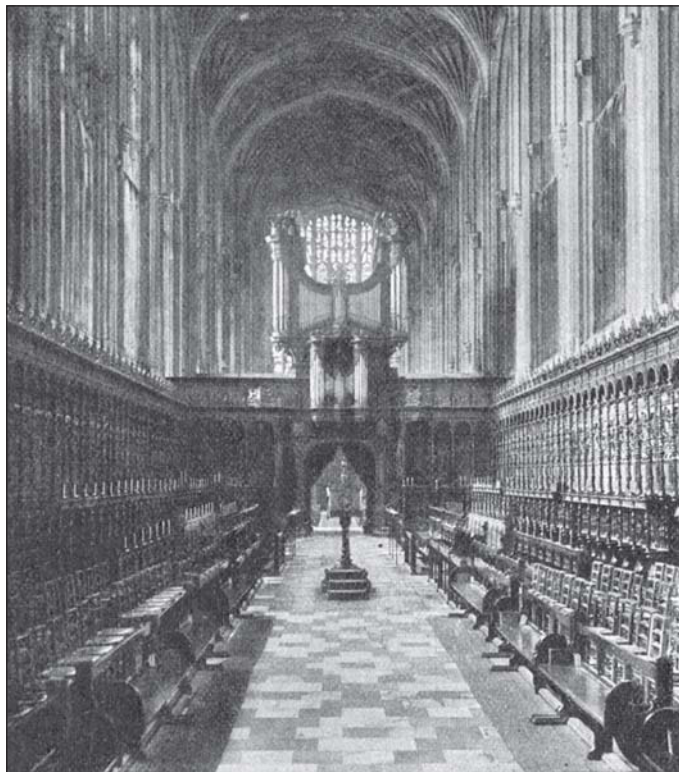


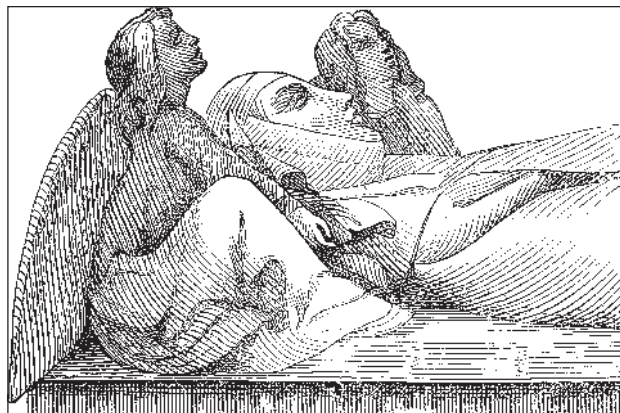
Рис. 363.
Интерьер
капеллы
Кингс-
колледжа
в Кембридже.
С фотогра-
фии Фрита

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

Скульптура

Вертикальный стиль постепенно лишает английские соборы их скульптурных украшений. *Надгробные изваяния* — почти единственные английские памятники, по которым мы можем проследить дальнейшее художественное развитие. Насколько стала неинтересной скульптура уже в царствование Ричарда II, показывает двойной надгробный памятник ему и его жене в Вестминстерской церкви. Вызолоченные бронзовые статуи этого памятника были исполнены около 1400 г. лондонскими медниками Нико Брокером и Годфри Престом. Прекрасная лежачая статуя знатной дамы в соборе в Честере (рис. 364), выполненная не ранее 1400 г., носит отпечаток строго идеального стиля прежнего времени. Маленькие фигуры плачущих по бокам и сидящие ангелы, поддерживающие прекрасную голову усопшей, указывают на бургундское влияние. Напротив, мраморная статуя епископа Вильяма Викгэма (ум. в 1404 г.) в его часовне в соборе Уинчестра выполнена в духе реалистического века. Подобный же прогресс мы видим в великолепных памятниках Генриху IV и его жене (ум. в 1437 г.) в Кентерберийском соборе. Реализм века впервые отражается в бронзовом надгробном памятнике умершего в 1439 г. в Руане английского государственного мужа Бошана, в церкви в Варвике (рис. 365). В качестве медников и литейщиков, выполнивших между 1442 и 1464 гг. позолоченную лежачую фигуру, и здесь называют лондонских мастеров. К концу XV столетия настоящие произведения искусства в этой области появляются в Англии все реже и реже.

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

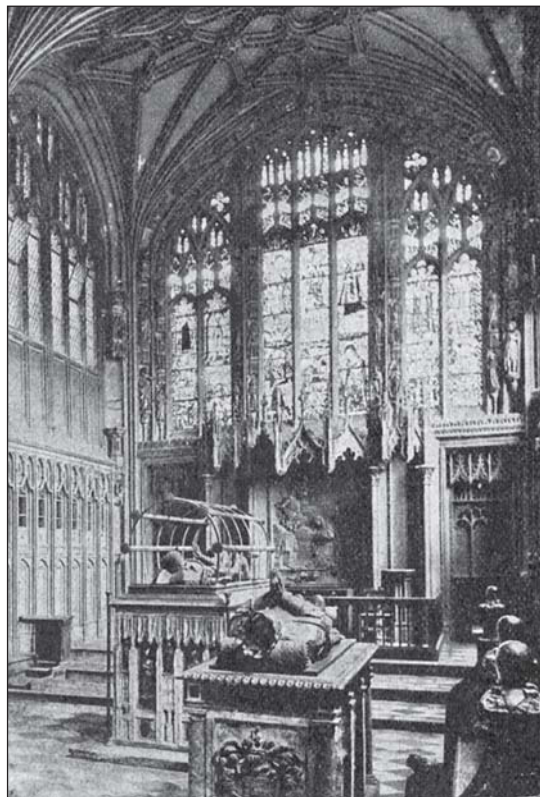


Живопись

Об английской живописи XV столетия можно сказать почти то же, что и о живописи предшествовавшей эпохи. Конечно, сохранились кое-какие фрески, но произведений, по которым мы могли бы проследить их дальнейшее развитие, нет. К сожалению, совершенно не сохранилось изображений «Пляски мертвых» первой половины столетия, а также и той фрески, которая украшала старую стену кладбища при монастыре св. Павла в Лондоне. Из английских станковых картин XV столетия можно назвать самое большое несколько весьма посредственных королевских портретов — например, Ричарда II, Генриха IV, Генриха V и Генриха VI, в Национальной портретной галерее (National Portrait Gallery) в Лондоне, которым соответствуют подобные же, но несколько лучшие портреты в королевском собрании в Виндзорском замке и немногие портреты в частных собраниях. Были ли художники, написавшие их, англичанами, еще не установлено. Картины религиозного содержания, которых, вероятно, и в Англии было много, уничтожил пуританский фанатизм последующего времени. По-видимому, в портретной живописи, как говорил Орас Вальполь, нуждались в Англии в это время только короли и епископы.

Витражи этой эпохи сохранились в некоторых церквях страны. В большинстве случаев они изображают отдельные фигуры святых под балдахинами, которые, однако, находясь в границах перпендикулярного стиля, никогда не разрастаются в огромные фантастические сооружения, как на континенте; сохранилось также несколько роскошных витражей с многочисленными отдельными полями, содержащими библейские сцены или сюжеты из жития святых. На частях окон, оставленных без росписи, обычно помещаются цветные стекла, зеленоватые

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



и синеватые — на юге, чуть светлее — на севере страны. Фигуры, как правило, размещаются под желтым балдахином на красном или синем фоне и выполняются большей частью серым монохромом лишь с несколькими цветными бликами. Окна святых в Нью-колледже в Оксфорде с признаками вертикального стиля относятся к концу XIV столетия. Окна святых в школьной капелле и соборе в Уинчестре — к XV столетию. Этот уинчестрский стиль виден в окнах с красивым подбором цветов в колледжах Мертона, Тринити и All-Souls-колледже в Оксфорде.

Иной характер имеет самое знаменитое из английских окон начала столетия, заполненных библейскими композициями, — восточное окно собора в Йорке (более 20 метров в высоту), исполненное после 1405 г. стекольщиком Джоном Торнтоном. Не считая ажурных полей арки, в которых стоят отдельные фигуры, это чудо прикладного искусства состоит из 117 полей, заполненных живо рассказанными изображениями истории человеческого спасения от сотворения мира и грехопадения до Страшного Суда; пространство не изображается, что придает цельность стилю. К середине XV в. относятся витражи, которыми жена Бошана украсила его гробницу в церкви в Варвике (см. рис. 365). Достойна упоминания статья договора, по которой должно ставиться не английское, а континентальное стекло («Glass of beyond the sea»). Поющие и играющие на инструментах ангелы сплошь покрыты перьями вроде птичьих — замечательный, хотя и не единственный случай этого рода изображений. Интересны многочисленные окна с изображениями святых и библейских событий в церкви в Файрфорде. Некоторые из этих изображений так жизненны, что в те времена, когда критики еще не существовало, считали возможным приписывать их Дюеру.

Рукописи с миниатюрами переносят нас в ограниченный по размерам, но богатый по содержанию мир. Мы рассмотрим их, опираясь на исследования Вагена, Вернера и свои наблюдения в Британском музее в Лондоне. Согласно высказыванию Вальполя, что самые лучшие английские художники этого времени были миниатюристы, рукописи с миниатюрами в типах, в красочной гармонии и в сильной, подчас грубоватой манере исполнения действительно обнаруживают некоторые английские особенности, сохраненные ими и позднее, когда после 1430 г. совершился переход к улучшенной перспективе, а после 1450 г. — к большему сходству в лицах, большей гибкости драпировок и лучшей передаче пейзажа. Около 1400 г. возник служебник, написанный бенедиктинским монахом Джоном Сайферуосом для лорда Ловеля оф Тичмерша (ум. в 1408 г.). Выход-

ной лист изображает самого художника, передающего книгу своему заказчику стоя на коленях; портретное сходство, ясно заметное в чертах обоих, показывает и здесь, какую роль эти посвятельные листы рукописей с миниатюрами играли в развитии портретного искусства. Библейские события еще почти всюду изображаются в прежнем идеальном стиле, вне пространства. Переход к францужско-нидерландской манере выступает впервые с большей силой и с более уверенной перспективой в молитвеннике 1430 г. Проникнут, однако, нидерландским духом молитвенник конца столетия с картинками календаря, отличающимися особенной простотой и правдивостью.

Любопытна рукопись «Жизнь Эдмунда Святого» Лидгэта, где замечательно изображено в «Грехопадении» золотое дерево познания, под которым Адам, Ева и змий выполнены серебром на ярко-красном фоне; интересен также молитвенник (около 1460 г.), в котором пейзажные фоны чередуются с узорчатыми. Новые формы в исполнении миниатюр в книгах, отличаемых по особенным, английским фигурам святых и по особенной стилизации цветочных обрамлений, появляются лишь после смерти Генриха VII (1509).

О состоянии английской живописи около 1500 г. Вальполь сказал: «Хотя живопись достигла тогда своего расцвета, но хороший вкус не проник в нашу страну. Да и что ему было искать у нас? Король был беден, знать унижена, кому же было поощрять таланты?»

II. ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ И СОСЕДНИХ СТРАН

1. Искусство прирейнских стран

Архитектура

В XV столетии искусство стало развиваться в Германии в только что начавших процветать городах еще решительнее, чем в других странах Европы.

Мировая торговля, дороги которой между восточной частью Средиземного моря и Северным морем по-прежнему проходили по Германии, подняла благосостояние городов; более утонченные жизненные потребности сделали их жителей изобретательными; на почве городского мастерства и промышленности, из которых произошли

мировые изобретения книгопечатания и других репродукционных искусств, пробудились также к новой жизни архитектура, скульптура и живопись. Золотое дно ремесла, на котором захирела поэзия, спускаясь от песни любви (Minnesang) к искусной песне (Meistersang), сообщило изобразительным искусствам ту здоровую цеховую выучку, без которой они не могут обойтись уже потому, что создаются руками; нельзя отрицать и того, что, соответственно их происхождению, именно в Германии довольно часто остается налет свойственной им холодности и грубости. Но присущее немецкому народу богатство сильных и нежных, смелых и задушевных ощущений и настроений все выше поднимает немецкое искусство этого времени над ремесленной тупостью, в царство душевной красоты.

Хотя архитектура в Германии довольно часто бывала буржуазно-прозаичной и прихотливо-несерьезной, но именно здесь она принимала участие в душевном порыве, который одухотворил грубый реализм изобразительных искусств. Если реализм времени сказывается в новом, вмещающем всю общину устройстве новых приходских церквей, возникших теперь наряду с прежними соборами, в особенности в соединении хора с продольным корпусом и в исключении трансепта, то стремление к свету и ввысь проявляется не только в предпочтении церковью зальной системы, но и в сооружении стремящихся к небу церковных башен, нигде не достигающих такой высоты, как в Германии. Рассматриваемые с точки зрения готики немецкие церкви зальной системы XV столетия представляют, несомненно, шаг назад, так как их звездообразные и сетчатые своды, ажурные украшения в виде языков пламени (прозванные «рыбьими пузырями») и закругленные арки (прозванные «ослиными спинами») являются большей частью более сухими, чем в Западной Европе. В то же время с точки зрения практической и религиозной архитектуры они представляют движение вперед. Мы не склонны даже наиболее усовершенствованные в смысле объема позднеготические постройки этого рода вместе с некоторыми известными исследователями называть сооружениями в стиле Возрождения, так как это вытекает само по себе из нашего понимания термина «возрождение».

Из массы каменотесов и рядовых мастеров теперь выделяются и архитекторы. Наряду с кельнскими во главе движения встали также швабские архитекторы. *Ульрих из Энзингена* (ум. в 1419 г.), которому Карстаньен посвятил книгу, работал в первые два десятилетия века. Мы встречаем его в Ульме, Страсбуре, Эслингене и Милане предавшимся самым высоким задачам, которые поставило время.

Его сын *Матвей* всюду следовал за ним, а самостоятельно работал лишь в Берне; *Матвей Бёблингер* творил в конце столетия.

Прирейнская область не была одинаково богата значительными в художественном отношении новыми постройками; близость Франции сказывается, быть может, и в том, что церкви зальной системы не преобладают здесь, как в остальной Германии. Собор в Берне-на-Ааре, южном притоке Рейна, — создание Матвея Энзингера, представляет базилику со столбами без трансепта, с простым хором. Искусные сетчатые своды трех его притворов, богатая резная работа западного фасада и чрезвычайно разнообразная сквозная каменная резьба галерей и окон свидетельствуют о стиле эпохи, а также о замысле искусного мастера.

На самом Рейне, в Страсбуре, в 1399 г. постройку собора взял на себя призванный из Ульма Ульрих Энзингер. Дело стояло только из-за башен. Великий швабский архитектор решился сделать только одну, северную башню западного фасада, но возвел ее на необыкновенную высоту. Без связи с фундаментом поднимается на головокружительную высоту стройная восьмиугольная постройка, разделенная на восемь частей колоссальными окнами с килевидными арками и четырьмя тонкими витыми лестницами, состоящими только из вертикальных брусьев (рис. 366). После смерти Ульриха *Йоганн Гюльц* из Кёльна выполнил между 1420 и 1439 гг. замечательный пирамидальный шпиг, восемь косо восходящих ребер которого переходят в столько же сквозных лестниц. Ни в одном здании мира тяжесть камня не преодолена так победоносно, как в башне Страсбургского собора, но естественная последовательность уступает уже здесь место художника.

На Среднем Рейне, в Вормсе, была вновь возведена в XV в. знаменитая своим виноградником церковь Богоматери, выстроенная в изящных пропорциях базилика с хоровым обходом и тремя западными башнями. На Нижнем Рейне продолжали строить прежде всего Кёльнский собор. Среди строителей Кёльнского собора выдвинулся как скульптор *Конрад Кун* (1452—1469). На западном фасаде начата обрисовываться южная башня. Около 1499 г. строительство было еще в полном разгаре, затем оно постепенно замерло. Из вновь

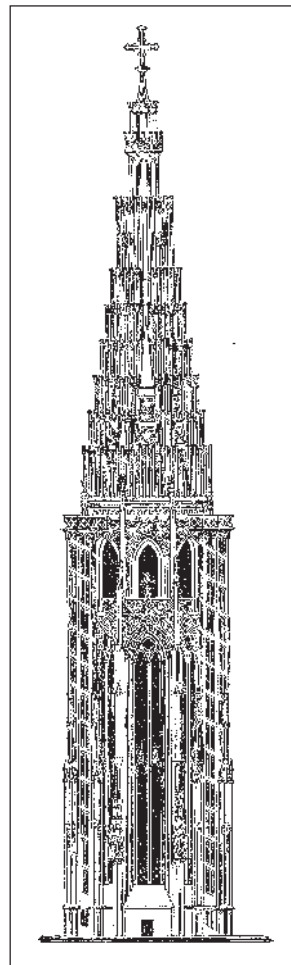


Рис. 366.
Башня
Страсбургского
собора.
По Дегау

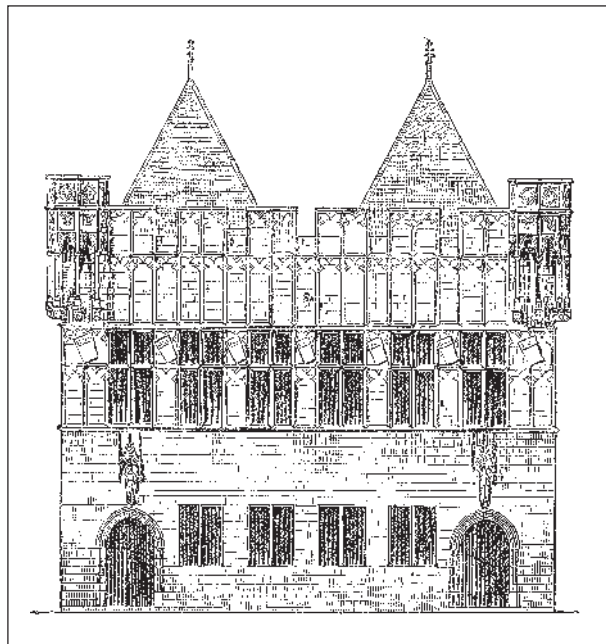


Рис. 367.
Боковой
фасад зала
«Гюрцених»
в Кёльне.
По Эссенвейну

всякой конструктивной последовательности.

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

построенных нижнерейнских церквей XV в. заслуживают упоминания: церковь св. Вилиброрда в Везеле — пятинефная базилика с сетчатыми сводами и сквозными каменными «рыбьими пузырями»; приходская церковь в Калькаре — изящная кирпичная церковь зальной системы, с колоннами. В южных боковых нефах церкви св. Вилиброрда в Везеле применена декоративная забава в сетчатом покрытии свода, состоящая в том, что две системы ребер прилаживаются одна под другой таким образом, что, как выражался Доме, «нижняя свободно висит в виде кристаллической сети под настоящим потолком». Этим, очевидно, положена печать полного отсутствия

Скульптура

Лучшие произведения скульптуры, которые дала Германия в течение XV столетия, были по художественному значению превзойдены только итальянскими, и нигде нельзя яснее, чем в немецких скульптурных работах, проследить тот постепенный переход от североготической стилизации к сильному, часто лишенному стилизации и грубому, но одухотворенному страстью реализму, который начинает становиться более утонченным только при переходе к XVI столетию. Чисто пластический стиль, каким Германия в высокой мере обладала при переходе от романского к готическому времени, проявляется уже лишь изредка. Стараясь освободиться от оков, которые на нее налагал готический стиль, немецкая скульптура заключила союз с живописью, яснее всего проявляющейся в тех необычно многочисленных алтарях, в которых часто лишь несколько художественных приемов отделяют живописные створки от досок с раскрашенными рельефами и от деревянной цветной скульптуры среднего кивота. Резчики и живописцы часто принадлежали поэтому к одним и тем же цехам, даже к одним и тем же мастерским, и многочисленные деревянные резные алтари и живописные створки выходили из мастерских известных художников, которых мы должны, таким образом, представлять себе не как резчиков, а только как составителей общих проектов.

При всем том *скульптуре в дереве*, особенно для сидений хора, представлялось достаточно поводов, чтобы работать в своем прежнем, пластически-архитектурном направлении. Дольше ее, конечно, была связана с произведениями архитектуры *скульптура в камне*, но в применении к малой архитектуре кафедр и дарохранительниц, фонтанов, надгробных памятников и придорожных часовен она постепенно освободилась от зависимости, в которой ее держали старые порталы и балдахины готического большого искусства. Наконец, *скульптура в металле*, которой, как и всегда, предпочтительно пользовалось малое искусство, дошла до произведений бронзового литья крупных размеров только лишь для надгробных памятников; в этом направлении ею занимались, однако, только в немногих литейных мастерских, из которых только нюрнбергская мастерская Фишерова снабжала художественными произведениями значительную часть Германии и соседние восточные страны.

В рейнской области готическая каменная скульптура на церковных порталах пережила вторичный расцвет. Стиль первой трети XV в. мы видим в больших задрапированных статуях апостолов и сидящих

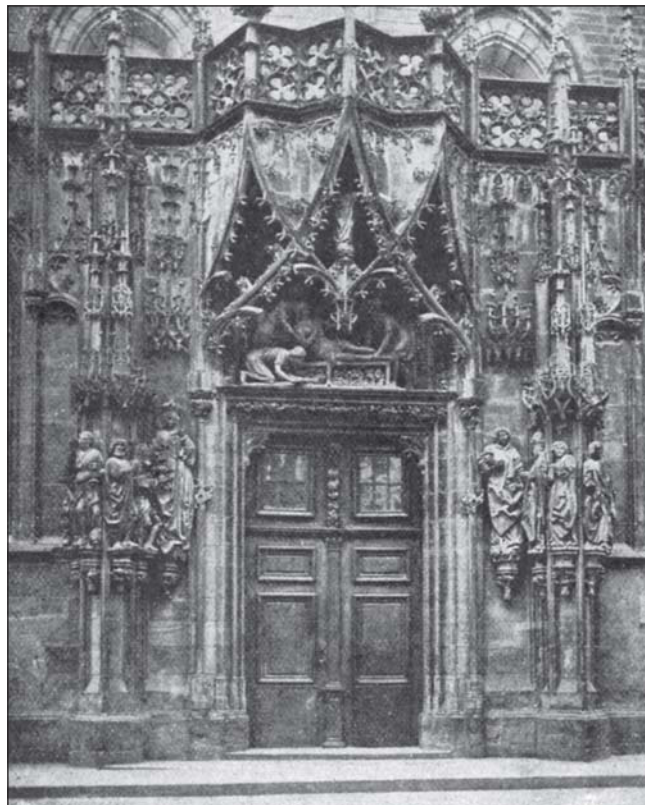


Рис. 368.
Портал
капеллы
св. Лаврентия
в Страсбург-
ском соборе.
С фотографии

портала Бернского собора, творцом которого называют Эрхарда Кюнга из Вестфалии (после 1466 г.). Страшный Суд на фронте неясен по композиции, но ангелы и пророки в арочных углублениях и сидящие на тронах апостолы в вертикальных промежутках — благородные образы, приятные для глаза.

Из более свободных каменных групп две фигуры Благовещения 1435 г. в церкви св. Куниберта в Кёльне отмечены умеренным кельнским реализмом первой половины столетия, напротив, пять больших горельефов 1487 и 1488 гг. (Родословное дерево, Благовещение, Рождество, Положение во гроб и Воскресение Христово) в крещальне собора в Вормсе находятся уже под влиянием образовавшегося в Нидерландах более резко выраженного реализма. Лучшее всего развитие стиля можно проследить на Рейне в каменных *надгробных памятниках*. Гробницы прелатов Майнцкого собора, прослеженные нами вплоть до тех

пророков и патриархов в арочных углублениях южного портала западного фасада Кельнского собора. Эти отличные работы можно приписать архитектору и каменотесу Конраду Куну. Одежды здесь лежат еще красиво и спокойно, головы выполнены реалистично. Грубое понимание действительности, свойственное последней трети столетия, мы видим в группах с одетыми фигурами («Поклонение волхвов») портала капеллы св. Лаврентия в Страсбургском соборе, построенной Якобом из Ландсгута в стиле поздней готики (рис. 368); изломы и угловатость драпировок, перенятых каменной скульптурой от резьбы по дереву без всякого смысла, здесь несомны. Более утонченный стиль конца XV столетия сказывается в верхних статуях западного

успехов, которые отличают надгробный памятник Конраду фон Вейнсбергу (ум. в 1396 г., ср. стр. 419), ведут нас через все XV столетие. В надгробном памятнике архиепископу Иоганну Нассаускому (1419) видно просто и ясно выраженное портретное сходство, соединенное со спокойно лежащими драпировками; в надгробии на могиле соборного декана Бернгарда фон Брейтенбаха (1497) «сходство» резче, а драпировки более угловаты. По исполнению совершеннее надгробный памятник Бертольду фон Геннебергу (1504; рис. 369), но все же он производит впечатление готического. Подобным же образом в Бадене можно проследить развитие деятельности Германа Швейцера по долине Неккара до Гейльбронна, начиная с отличного памятника Иоганну фон Вертгейму между двумя его женами, в церкви в Вертгейме (около 1410 г.) до тяжелых надгробных памятников Мартину фон Адельсгейму и его сыну Кристофу (1494 и 1497 гг.) в церкви св. Иакова в Адельсгейме. Обрамления, наличники и балдахины всех этих монументов еще готические. Всюду мы видим то же самое явление: усиление реализма протекает среди основных средневековых форм.

С искусством художественной резьбы мы встречаемся почти исключительно в деревянных алтарях, которые здесь, как и в остальной Германии, по старому обычаю состоят обычно из небольшого количества, но более крупных фигур, чем в Нидерландах. На Верхнем Рейне, где господствовала швабская школа, в главном алтаре собора в Шуре находится отличное произведение этого рода, которое Якоб Рус (не Рёш) из Уберлингена закончил в 1491 г. В самом кивоте сидит на троне Богоматерь между святыми; вверху посредине изображено ее венчание. Все блистает золотом и красками. В Эльзасе, где перекрещивались швабские, бургундские и нижнерейнские

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



влияния, следует отметить алтарь, сооруженный в 1493 г. для монастыря св. Антония в Изенгейме, позже украшенный знаменитыми живописными створками Маттиаса Груневальда, художника XVI столетия. Остатки его теперь находятся в музее в Кольмаре. Три большие фигуры святых среднего ковчега принадлежат все же к самым свободным и полным жизни созданиям этого вида искусства. На Нижнем Рейне большинство сохранившихся алтарей нидерландского происхождения, но большая часть из них принадлежит не брабантским мастерским XV столетия, а антверпенским мастерским XVI в. На первое место поставим резные алтари приходской церкви в Калькаре; их мастеров и годы возникновения мы знаем благодаря исследованиям И. А. Вольффа и Бейселя. Если бы мастера были частью даже нидерландцами, именно голландцами, по рождению, то в Калькаре они образовали бы школу. Этнографической границы между Нижним Рейном и Голландией почти не существовало. Важно, что более поздние из этих алтарей уже не раскрашивались. Считать, что здесь, как и в Южной Германии, эти работы по какой-либо причине остались неоконченными, представляется нам все же недопустимым. Древнейший, оконченный в 1455 г., деревянный резной алтарь св. Георгия калькарской церкви еще раскрашен и позолочен, но в художественном отношении стоит невысоко. Алтарь «Радости Марии», исполненный между 1483 и 1493 гг. мастером Арнольдом, уже не раскрашен. Всецело концу столетия принадлежит великолепный кивот «Страсти Господни» главного алтаря. Богатое нераскрашенное резаное деревянное произведение было выполнено между 1498 и 1500 гг. Мастер Людевик выполнил многочисленные несовершенные по формам, но очень выразительные композиции главного кивота с большим Распятием посредине; мастер Ян ван Гальдерн, бывший в Цвелле учеником мастера Арнольда, исполнил три изображения поставца, тяжелые и скучные по композиции и нестерпимые по чрезмерной угловатости и изломанности драпировок. Алтарь «Скорбящая Богоматерь» Генриха Доувермана 1520 г. впервые дает новые формы выражения, принадлежащие уже XVI столетию.

Живопись

Истинным искусством цветущей рейнской области от Боденского озера до Кёльна и Ксантена была и в XV в. живопись. В первой половине этой эпохи развитие живописи на Верхнем Рейне шло успешнее, чем на Нижнем, приблизительно в параллельном направлении с ни-

дерландско-бургундским искусством. С 1460 г., однако, всюду чувствуется непосредственное влияние таких нидерландских художников, как Рогир ван дер Вейден и Дирк Баутс. Их стиль, переходя часто то в более грубый, то в более идеальный, в техническом отношении редко равномерно выдержан. Но на всех ступенях своего развития рейнская живопись дала несколько удивительных произведений, которые принадлежат теперь вечности.

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

Во многих отношениях интереснее фресок *витражи* XV века в церквах рейнской области. На Верхнем Рейне надо отметить эльзасские витражи, в которых, как показал Роберт Брук, история всей эльзасской живописи отражается полнее, чем даже в сохранившихся станковых картинах. «Мастер из Нидергаслаха», расписавший около 1400 г. богато украшенные легендарными изображениями десять окон нефа в Нидергаслахе, находится еще под влиянием старинных местных традиций. Напротив, бургундско-нидерландское влияние можно заметить в художниках, расписавших 7 окон в соборе в Танне, которые Брук распределил между тремя мастерами. В «мастере 1461 г.», главные

произведения которого — три окна в хоре церкви в Вальбурге (рис. 370), чувствуется умение в передаче реалистической перспективы. Из эльзасских живописцев витражей назовем прежде всего Ганса Тиффенталя из Шлеттштадта, который упоминается в 1418—1450 гг. Предположение, что ему принадлежат великолепные витражи с житием св. Екатерины в церкви св. Георгия в Шлеттштадте (около 1430—1450 гг.), тем более вероятно, что в 1418 г. он получил заказ в Базеле написать картину по образцу картин в Дижоне, между тем как в 1430—1450 гг. он был единственным заметным художником в Шлеттштадте. Стилль Каспара Изенманна, «мастера Е. S.» Мартина Шонгауэра и «мастера домостроя» Брук видел в витражах часовни Девы Марии в приходской церкви в Цаберне, на северной стороне церкви в Альттанне, в церкви св. Георгия в Шлеттштадте и церкви св. Магдалины в Страсбуре. Мы можем признать эту общность стиля, хотя бы и не считали ее достаточно сильной для того, чтобы окончательно установить, что проекты этих витражей были сделаны самим художником.

На Нижнем Рейне надо отметить сохранившиеся витражи кёльнских церквей. В «Распятии с жертвователем и св. Лаврентием» в одном из окон хора церкви св. Георгия мы видим в ясных чертах грубый, но выразительный стиль XV столетия. Окна боковых нефов церкви Санкт-Мария-им-Капитоли и левого бокового нефа церкви св. Марии в Лискирхене представляют переход от XV к XVI столетию, но привести их в связь с определенными живописцами масляными красками нельзя. Распятие одного из окон капеллы Гарденратов в церкви Санкт-Мария-им-Капитоли представляется, «по крайней мере, родственным» (Шейблер) стилю мастера «жизни Девы Марии», с которым мы еще познакомимся, а 5 роскошных окон с фигурами северного бокового нефа Кёльнского собора, тела которых в сером монохроме, синий фон и богатые краски одежд, сливаясь в одно целое, дают перламутровый блеск, по праву приписываются мастеру «Святого рода», продолжавшему работать вплоть до XVI в. Подобным же тонким перламутровым блеском светятся более поздние окна собора в Ксантене. Древнейшие из них возникли в 1483—1492 гг.

Миниатюрная живопись, напротив, как ревностно ни практиковалась она в Германии в XV в., не дала в рейнской области таких произведений, которые могли бы соперничать с современными французскими и нидерландскими иллюминированными рукописями. Более тонко исполненные произведения, как, например, верхнерейнский «Готфрид Страсбургский», в Национальной библиотеке в Брюсселе, среднерейнский службник Франкфуртской городской библиотеки и нижнерейнский

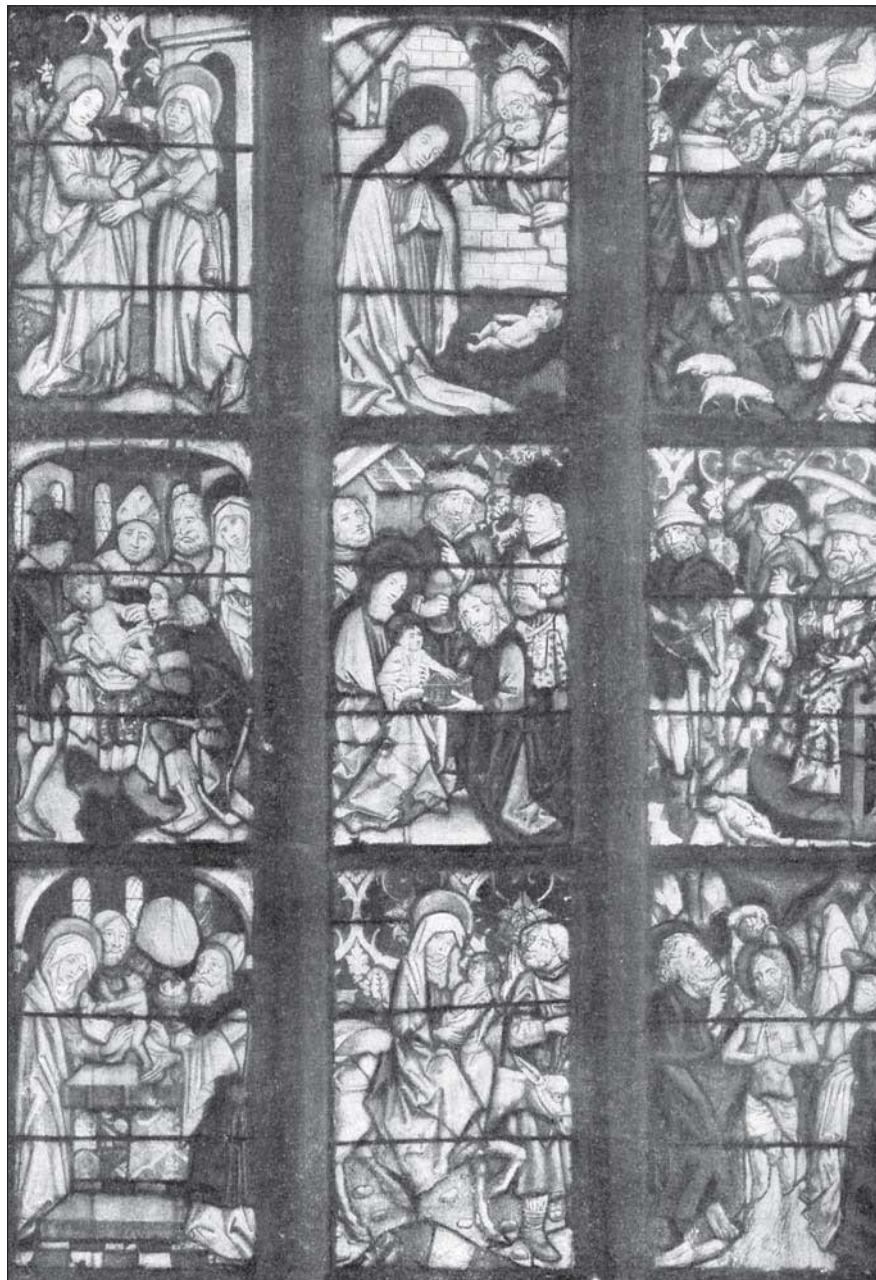


Рис. 370.
Витражи
в хоре церкви
в Вальбурге.
По Бруку

молитвенник середины XV столетия, в Дармштадтской библиотеке, являются лишь исключениями, подтверждающими правило. Процветавшая констанцкая школа миниатюристов, как показывает «Хроника Констанцкого собора» Ульриха фон Рихенталя в музее Розгартена, довольствовалась производством чисто ремесленного характера; эльзасская книжная мастерская Дибольта Лаубера в Гагенау, изученная Кауцшем, сильно отставала от своего времени. Даже «Всемирная хроника» Ганса Шиллинга (1459), в городской библиотеке в Кольмаре, не имеет художественного значения, но интересна для истории искусства, так как отражает внезапный переход от древнерейнского готического стиля к реалистическому нидерландскому.

Эти недостатки миниатюрной живописи были в последней четверти века с избытком восполнены *книгопечатанием*, изобретенным около середины столетия на немецком Среднем Рейне, так как оно позаботилось и о печатных картинках книги, а рядом с большой *книжной гравюрой на дереве*, изучал которую Мутер, появилось искусство гравирования отдельных художественных листов и серий. Именно вдоль Рейна впервые начался расцвет гравюры на меди. Художники, ею занимавшиеся, большей частью были известными живописцами масляными красками. Искусство в рейнской области, как и в остальной Германии, главным образом развивается в станковой живописи и гравюре на меди.

Верхний Рейн в первой половине XV в. неоднократно бывал местом, где собирались видные люди того времени. Соборные съезды в Констанце (1414—1418) и в Базеле (1431—1440) сделали эти города на некоторое время центрами интеллектуальной жизни Европы. Это движение пошло на пользу и живописи этих местностей. О крупном повороте, совершившемся в искусстве Нидерландов и Италии, здесь, конечно, не только говорили, но и видели его своими глазами; здесь определенно сказывалась близость Бургундии и ее главного города Дижона с его ушедшим вперед искусством. Швабские мастера были в тесной связи с художественным движением, намечавшимся в Констанце и Базеле, в исследовании которого принимали участие Даниель Буркгардт, Байерсдорфер, Ребер, Шмарсов и Дегио. Со своей стороны, не исключая вполне бургундских и итальянских воздействий, мы настаиваем на самостоятельности особенно швабско-верхнерейнского развития. Не всегда нужны непосредственные точки соприкосновения с известными мастерами, чтобы дать начало параллельным направлениям. Древнейший швабско-верхнерейнский мастер, достоверным запрестольным об-

разом которого мы обладаем, это *Лукас Мозер* из города Вейль-дер-Штадта. Его алтарь св. Магдалины в соборе в Тифенбронне помечен 1431 г. Главная картина в тимпане изображает возлияние Магдалиной мира на ноги Спасителя, а три главные картины представляют внизу переезд святой по морю в Марсель (рис. 371), отдых ее со спутниками на чужбине и ее последнее причащение в соборе города Э. На внутренних сторонах створок изображены Лазарь и Марфа, еще задуманные наподобие статуй, на золотом фоне. Три главные картины, несмотря на круглые золотые венчики святых и еще довольно готические типы, решительно стремятся к точной передаче пространства, которая в картине переезда по морю с его поверхностью, изборожденной мелкими волнами и отражающей свет неба, возвышается до пейзажа, встречавшегося до сих пор только в нидерландско-бургундских миниатюрах (см. рис. 323). Гентский алтарь братьев ван Эйков, во всяком случае, не предшествовал этим картинам. Они стоят на такой ступени развития живописи, разрабатывающей пространство, которая около 1431 г. была уже почти повсеместно достигнута, и на них мы и видим это развитие в верхненемецком обличии. Искусство *Конрада Вица* (Sapiens) из Ротвейля, упоминаемого в 1434—1447 гг. в Базеле и Женеве, представляет дальнейшее развитие художественного направления Мозера. От алтаря, сделанного им около 1434 г. для Базеля, сохранились фрагменты в местном музее. Его главное произведение выполнено в 1444 г., четыре продолговатые картины из створок алтаря находятся в Женевском музее древностей. Картины на внутренних сторонах створок, украшенные золотым парчовым фоном, несмотря на то что здание и фигуры написаны реалистически, изображают Поклонение волхвов и благоговейную молитву жертвователя к Мадонне. Картины на наружных сторонах, обставленные реальным пейзажем, изображают лов рыбы апостолом Петром и освобождение его из темницы. Лов рыбы перенесен на берег Женевского озера, противоположный гористый берег которого передан очень натурально. Новое, сильное и все-таки не заимствованное у ван Эйков чувство природы заметно в этих мягко написанных цветистых картинах. Сильными падающими тенями, которые фигуры отбрасывают на стены зданий, эти картины приближаются к живописи со свободным светом. Еще отчетливее выступает это направление в большой картине на дереве,



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



Рис 372.
 Конрад Виц.
 Св. Екатерина
 и св. Магдали-
 на. Картина
 Страсбургского
 музея.
 С фотогра-
 фии Брукмана

готики к искусству Возрождения, был верхнерейнским мастером-пионером, который развился, не опираясь, однако, на какого-нибудь определенного нидерландского или бургундского художника.

Его последователем мы можем вместе с Даниелем Буркгардтом назвать «базельского мастера 1445 г.». Ему принадлежит интересная картина в галерее в Донауэшингене, изображающая двух отшельников, Антония и Павла, с золотым фоном вместо неба. Юстус д'Алламанья из Равенсбурга (около Фридрихсгафена на Боденском озере) выполнил фреску, в Santa-Maria di Castello в Генуе, изображающую Благовещение. Несмотря на ее несколько архаичные типы, она привлекает своей правдивостью в передаче пространства и обилием света.

В конце XV в. в новом движении, составлявшем переход к XVI столетию, принял живое участие Базель, которому дала толчок сперва

в Страсбургском музее, на которой изображены св. Екатерина и св. Магдалина на переднем плане помещения, похожего на клуатр (рис. 372). Широко расстилаются по полу их сверкающие одежды, замечателен вид в глубину галереи, в открытую дверь которой видна часть улицы. Уверенность, с которой художник владеет перспективой и падающими тенями, соперничает со спокойной твердостью письма. Все здесь лишь отдаленно напоминает современных нидерландцев. Уже большие золотые нимбы, сохраняемые Вицем, указывают на другое происхождение. Бургундское «Благовещение» в церкви св. Магдалины в Э, напоминающее данную картину, производит впечатление более слабого и несамостоятельного произведения. Конрад Виц, переходя от принципов

Швабия, а вскоре Франкония. *Ганс Фрис* из Фрейбурга, в Швейцарии, родился около 1465 г., в 1480—1518 гг. упоминается в Базеле, Фрейбурге и Берне. Свое искусство он заимствовал, по-видимому, из Аугсбурга. Его религиозные картины не отличаются тонкостью работы, но в них есть свежесть. Здания в стиле возрождения встречаются в них только после 1510 г. С его картинами можно ознакомиться, например, в Германском музее Нюрнберга, в музее в Базеле и во Фрейбурге в Швейцарии.

Базель, с 1460 г. университетский город, славился изготовлением печатных произведений, роскошно украшенных с помощью ксилографии. Развитие базельской *книжной иллюстрации*, с простых контурных, предназначенных для раскраски гравюр на дереве — «Зеркала человеческих хранилищ» («*Spiegel der menschlichen Behaeltnisse*», 1476 г., изд. Бернгарда Рихеля) — до живописно выполненных работ Себастьяна Бранта, появившихся в конце столетия у Иоанна Бергманна, обстоятельно изучил Вейсбах. Дюрер, живший во время своего первого странствия в Базеле, по-видимому, работал для Бергманна, за Дюрером следовал Гольбейн.

Верхний Рейн принял основное участие в развитии *гравюры на меди* до тонкого многостороннего и прекрасного искусства уже в первой половине XV столетия. На предположении, что древнейший известный гравер на меди «*мастер игральных карт*», работавший, по имеющимся указаниям, уже ранее 1446 г., был верхнерейнского происхождения, остановились после некоторого колебания лучшие знатоки Лерс и Гейсберг. Действительно, современное состояние наших знаний о верхнерейнской школе живописи и ее отношениях к Бургундии подтверждает то, что к ней принадлежит и «*мастер игральных карт*». Во всяком случае, в противоположность многим так называемым «мастерам», он настоящий мастер. Он владеет гравировальным искусством с силой и грацией, хотя еще не применяет перекрестных штрихов; в свой простой язык форм он вкладывает тонко прочувствованную действительность. Кроме 65 игральных карт сохранилось еще около 40 листов его работы: грациозные изображения Мадонн, великолепный «Св. Георгий» и глубокое по настроению «Взятие Христа под стражу». Та манера, с которой он изображает в своих игральных картах (рис. 373) помещенные для отличия альпийские фиалки, птиц и т. д., — натурально и в то же время

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



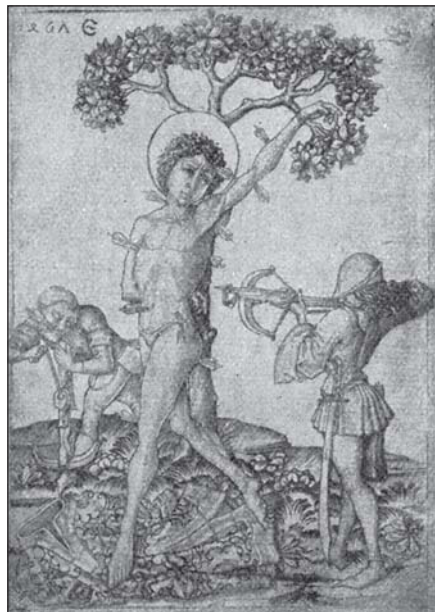


Рис. 374.
Св. Себастьян.
Гравюра
из меди
«мастера Е. S.».
С оригинала

стильно переработанными, имеет, как справедливо отметил Лерс, нечто общее с прелестью оригинального японского искусства.

На «мастере игральных карт» воспитался затем «мастер Е. S.», прозванный также «мастером 1466 г.», стиль которого Фридрих Фрис уже было проследил в эльзасских фресках, витражах и на станковых картинах, когда Макс Гейсберг, подтверждая более ранние предположения Лерса, указал, что он действительно был эльзасцем и даже, вероятно, жил в Страсбуре и принадлежал фамилии Рейбейзен. Лерст приписал ему около 400 листов религиозного характера. Некрасивый реалистический тип его персонажей легко узнать по полным щекам, высокому лбу, маленькому рту и в особенности по длинному, утолщенному на конце носу с горбинкой. Своей техникой «мастер Е. S.», как говорил Липпманн, «впервые указал путь, идя по которому, гравюра на меди могла достичь полной художествен-

ной выразительности». Перекрещивающуюся штриховку, по крайней мере в своих позднейших произведениях, он уже вполне усвоил. Пользуются известностью его игральные карты, серия апостолов, фантастическая фигурная азбука; есть много его библейских сцен от Бытия до Откровения Иоанна, много листов из житий святых, среди которых интересны работа «Св. Себастьян» (рис. 374) и изображения Богоматери, наиболее известна большая «Мадонна в Эйзидельне» (1466).

Эльзасский художник Каспар Изенманн в 1462 г. обязался написать для церкви св. Мартина в Кольмаре алтарь, несколько досок которого, датированных 1465 г., находятся в музее этого города. Исполненное масляными красками и листовым золотом изображение Страстей Господних хотя и обнаруживает некоторые черты сходства с произведениями Рогира ван дер Вейдена и других нидерландских художников, но при тщательном письме и хорошем понимании формы в нем есть известная коренная верхненемецкая грубость, делающая из врагов Спасителя карикатуры.

Слава «мастера Е. S.» и Каспара Изенманна, однако, быстро померкла перед восходящим светилом *Мартином Шонгауэром*. Его отец, родом из Аугсбурга, был золотых дел мастером и ратманом в Кольмаре. Здесь Мартин родился около 1445 г. или еще раньше; здесь он упо-

минается еще в 1488 г., но в 1489 г. он переселился в Брейзах, где умер в 1491 г. Библиографию, касающуюся работ о Шонгауэре, опубликовал А. Вальц по поручению Кольмарского общества имени Шонгауэра. Для нас имеют значение главным образом исследования о нем Шейблера, Зейдлица, Лерса, Любке, Даниеля Буркгардта, М. Баха, Аман-Дюрана и Дюплесси. Выйдя из ювелирной мастерской, Мартин Шонгауэр занялся гравюрой на меди. Известно 115 гравюр его работы, помеченных монограммой художника; в их технике он от господствовавшего прежде обычая штриховать простыми чертами доходит до применения настоящего перекрестного штриха. В его руках гравюра на меди в первый раз дала такие живописные эффекты, о которых до тех пор в ней вовсе не подозревали. Гравюры с орнаментами Шонгауэра пользуются исключительно позднеготическим языком форм; всем его произведениям присущ тот дух строгости, который составляет особенность северного искусства XV в., но грубость большинства современных ему земляков он почти преодолел. Язык его форм ясный, тонкий и отчетливый, как у современных ему нидерландцев. Возможно также, что в молодости он ездил в Нидерланды, но чтобы он был учеником Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе, представляется маловероятным. Если даже его типы и мотивы композиций и напоминают кое-где этого мастера, то все-таки всюду выступает его верхненемецкое воображение, которое сказывается уже в нервной подвижности длинных тонких пальцев и в гибких членах сухощавых фигур. Реалистическая резкость более ранних его произведений со временем уступает место более ясному, лично пережитому чувству красоты. Удивительно, что от нидерландской традиции того времени он нередко возвращается к немецкому обычаю даже в своих позднейших работах: Спасителя и Богоматерь изображал без нимбов, а Деву Марию рисовал с нимбом в виде диска. Богатством воображения Шонгауэр превосходил всех своих северных современников. Лишь немногие умели так хорошо, как он, передавать состояние души. Новый взгляд на священные события, распространяясь посредством его гравюр, разошелся повсюду и подчинил умы нескольких поколений художников. Та манера, с которой он изобразил искушение св. Антония фантастически скопившимися адскими исчадиями, вошла в обиход его современников. Способ, которым он в своем листе «Большое несение креста» передал эту потрясающую сцену с ее огромным шествием, стал достоянием веков. В произведении «Крестьяне, едущие на рынок» он потрясающе соединил сюжет с пейзажем, изображающим деревню с развалинами. Большая серия Страстей Господних показывает неистощимую изобретательность и творческую силу мастера в полном

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



ке из роз» (1473) в церкви св. Мартина в Кольмаре (рис. 377). Дева Мария, одетая в красное, сидит на троне с Младенцем Христом в беседке из цветущих роз. Одетые сплошь в голубое ангелы держат над ее головой корону. Удивительное сочетание красок, с каким написана картина, выделяется на просвечивающем всюду золотом фоне.

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



блеске: палачи Бичевания действительно с остервенением набрасываются на Спасителя (рис. 375). В произведении «Мадонна с попугаем» Богоматерь представлена без нимба, а в работе «Мадонна во дворе» (рис. 376) — с гладким венчиком. В последней гравюре уже видна утонченность чувства, с которой он в своем зрелом возрасте умел согласовать линии пейзажного фона с линиями главных фигур.

В сохранившихся картинах масляными красками особенность и сила Шонгауэра видны не так хорошо, как в его гравюрах. Одной из жемчужин верхненемецкой живописи является картина Шонгауэра «Мадонна в беседке из роз» (1473) в церкви св. Мартина в Кольмаре (рис. 377). Дева Мария, одетая в красное, сидит на троне с Младенцем Христом в беседке из цветущих роз. Одетые сплошь в голубое ангелы держат над ее головой корону. Удивительное сочетание красок, с каким написана картина, выделяется на просвечивающем всюду золотом фоне. Нельзя отрицать, что именно здесь типы матери и младенца напоминают Рогир ван дер Вейдена, способ письма которого проявляется также в старательной моделировке тела серыми тенями, но все-таки немислимо, чтобы Рогир стал писать на этот сюжет таким образом. Однако во всей картине ощущаются верхненемецкое чувство красок и верхненемецкий замысел. Из картин в музее Кольмара, приписываемых Шонгауэру, даже створки запрестольного образа из Изенгейма, в которых мы снова видим золотой фон на внутренних сторонах, можно признать лишь за хорошую работу школы мастера. 16 больших реалистически выполненных картин



Рис. 377.
Мартин
Шонгауэр.
Мадонна
в беседке
из роз.
С фотогра-
фии Брукмана

«Страстей Господних» на золотом фоне, в доминиканской церкви, могут быть приписаны Шонгауэру только в том смысле, что он сделал для них наброски. Из меньших картин, обозначенных в различных собраниях именем художника, можно отметить изображения Мадонн, в Императорской галерее в Вене и в пинакотеке в Мюнхене, а также радостное по краскам «Рождество Христово» в Берлинской галерее.

После преждевременной смерти Мартина Шонгауэра кольмарскую мастерскую получил его брат Людвиг, достоверные гравюры которого, однако, рядом с гравюрами его брата кажутся значительно слабее. Школу Шонгауэра можно, конечно, проследить не только по многочисленным сохранившимся в Эльзасе и в прилегающих местностях картинам, которые, следуя Буркгардту, можно расположить по группам, но и в отдельных листах анонимных гравюров и монограммистов, к работам которых примыкают страсбургские книжные иллюстрации. Как показал Кристеллер, Страсбург с 1460 г. был средоточием немецкого книгопечатания, а Иоганн Грюнингер стал крупным издателем роскошных книг, из которых надо отметить «Корабль дураков» («*Narrenschiff*») Себастьяна Брандта (латинское издание 1497 г.), Боэция и Вергилия (1502).

На *Среднем Рейне* из слияния шонгауэровского направления с кельнскими и нидерландскими течениями возникает местная, самостоятельно проявляющаяся среднерейнская школа живописи. Как таковая, она получила более определенные очертания в 90-х гг. XIX в. благодаря исследованиям Фридлендера, Флексига, Лерса и главным образом Тоде. Раньше их картины первой половины XV в. относили к рейнской школе, с которой она развивалась, во всяком случае, параллельно, подобно одновременным верхнерейнским картинам (например «Мадонна в беседке из роз»). Франкфурт, Ашафенбург и Майнц следует считать центрами этого искусства, хотя сохранившиеся здесь картины еще нельзя связывать с именами художников XV в., известных нам по архивным данным, как во Франкфурте, для которого такой свод сделал Гвиннер. Ранний стиль золотого фона, постепенно переходящего от типичного идеального к реалистически-индивидуальному, мы видим, например, в «ортенбергском алтаре» Дармштадтской галереи, средняя картина которой изображает святое семейство, и запрестольном образе городского музея во Франкфурте, с Распятием в средней части, большой композиции со множеством фигур. Главными произведениями середины века являются замечательные нежным скорбным настроением и напоенными светом красками при золотом фоне две картины Страстей Господних Дармштадтской галереи, к которым примыкают два складня Бер-

линского музея. Здесь при всем стремлении к правдивости и естественности, обычно слышными нидерландскими, выступает то нежное чувство, которое отличало Мемлинга, происходящего также из майнцской области. К другому, чисто немецкому направлению принадлежит «мастер франкфуртского Распятия»; эта поразительная картина, находящаяся в городском музее во Франкфурте, снабженная еще золотым парчовым фоном, самостоятельно стремится к переходу от старого к новому направлению. Но его манера ни верхнерейнская, ни нижнерейнская, а именно среднерейнская.

В последней трети XV в. появляется художник, мастерство которого видно на сохранившихся гравюрах на меди. Так как большая часть из его 89 известных листов, изданных Лерсом, находится в Амстердамском кабинете эстампов, его обычно называли «*мастером амстердамского кабинета*», но ввиду того, что его превосходные рисунки находятся в изданном Эссенвейном «Средневековом домострое» в замке Вольфегге в Швабии, его стали называть «*мастером домостроя*». Его деятельность охватила последнюю четверть XV в. и первое десятилетие XVI в. Его гравюры на меди прежде всего интересны в отношении техники. Вместе с резцом, которым проводили контуры и получали самые темные тени путем перекрестных штрихов, для более тонкого исполнения он пользовался уже граненой иглой (так называемой холодной иглой), которой слегка касаются медной пластинки и таким образом получают рисунок; благодаря этому достигаются более тонкие переходы от света к тени и более живописное общее впечатление. Его гравюры на меди даже существенно способствовали расширению сюжетов. Его листы еще более, чем листы Шонгауэра, изобилуют фигурами, взятыми из повседневной жизни, но наряду с ними чисто светские сюжеты составляют почти половину его работ. Сколько наблюдательности показывает художник на листах с борющимися крестьянами, играющими детьми, крестьянами, отправляющимися на рынок, надутым волынщиком, семьей цыган, двумя разговаривающими мужчинами и различными любовными сценами! Как фантастичны, словно предвестники беклиновских мотивов, такие его композиции, как «Нагая женщина с детьми верхом на олене», «Дикий человек верхом на единороге» и «Филлида, взнуздывающая Аристотеля» (рис. 378), как глубоко задуманы в то же время такие картинки, как «Юноша и смерть»!

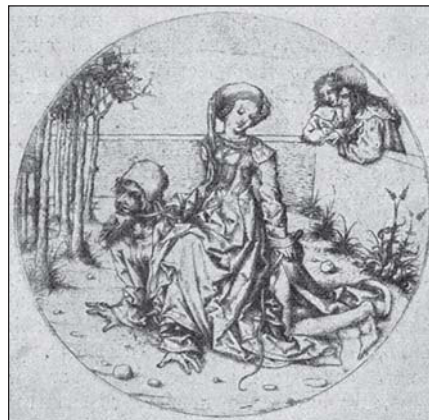


Рис. 378.
Филлида,
взнуздываю-
щая Аристоте-
ля. Гравюра на
меди «мастера
домостроя».
По Лерсу

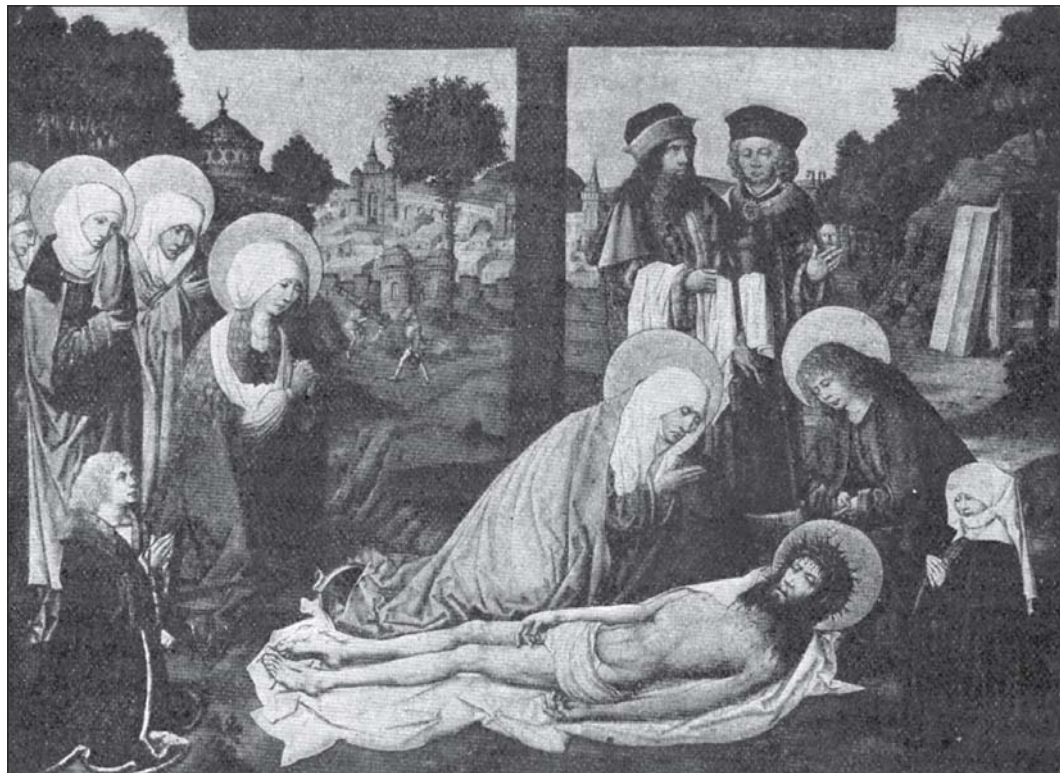


Рис. 379.
Плач над
телом Христа.
Картина
масляными
красками
«мастера
домостроя».
С фотогра-
фии Брукмана

Интересны картины, взятые как бы прямо с натуры, — «Охота на оленя» и «Сокольный» и рисунки для гербов, из которых «Дама со шлемом и щитом» принадлежит к числу лучших гравюр. Его короткие фигуры с большими головами, крепкими костями становятся со временем стройнее, а круглые юношеские лица, обрамленные густыми до плеч волосами, принадлежат к отличительным признакам его стиля. Большие ступни, длинные пальцы и тонкие ноги не всегда служат украшением его рисунка. Пейзажи и животных, однако, он наблюдал во всех подробностях, и фоны у него, как правило, стильно примыкают к композициям.

«Мастер домостроя» был не только гравером, но и художником. За произведение его руки признается небольшое количество сохранившихся картин, которые находятся еще на ступени развития пейзажно разработанных задних планов с золотым фоном вместо неба. Сюда относится прежде всего тонко исполненный алтарный складень во

Фрейбурге в Брейсгау, средняя часть которого, «Кальвария», широкая, с множеством фигур картина, находится в местном музее. Замечательна картина «Плач над телом Христа», в Дрезденской галерее (рис. 379), отличающаяся стильной мощью пейзажа, симметричным расположением фигур, роскошью светлых красок и внутренним настроением. Любопытна серия картин 1505 г. из жизни Девы Марии, в Майнцской галерее. Близки к ним работы «Воскресение Христова» на золотом фоне, в собрании в Зигмарингене, и согретый внутренним одушевлением и превосходно написанный большой поясной портрет на черном фоне жениха и невесты, в галерее города Готы. Такие произведения, как зейлигенштадтский алтарь, в Дармштадтской галерее и алтарный складень приходской церкви в С.-Гоаре, показывают, как далеко распространилось влияние школы мастера.

Если остается под сомнением, жил ли «мастер домостроя» во Франкфурте или в Майнце, то все же Майнц, город, в котором было изобретено книгопечатание, естественным образом остается одним из прирейнских центров художественного *книгопечатания*. Новые пути прокладывали прежде всего резные деревянные виды городов Эргарта Ревиха из Утрехта. Они здесь появились в 1486 г. в книге путешествия Бернта фон Брейденбаха.

На Нижнем Рейне средоточием живописного творчества по-прежнему оставался Кёльн. Имело важное значение, прежде всего, его участие в развитии ксилографии. Гравюры на дереве роскошной Библии, появившейся у Генриха Квентеля около 1480 г. и описанной Кауццем, вследствие их выдающейся образности повлияли на мастеров Северной Германии, и гравюра на меди расцвела в тени хора еще не оконченного «вечного собора». По крайней мере, приведенные Лерсом довольно вероятные доводы говорят в пользу того, что «мастер Р. W.», главными произведениями которого являются «Война со швабами», составленная из шести больших поперечных листов и снабженная прелестными фигурами ландскнехтов, и восхитительная круглая колода карт (рис. 380), жил и работал в Кёльне.

Множество сохранившихся станковых картин, возникших в эту эпоху, почти необозримо, но лишь очень небольшая часть их может быть связана с определенными художниками, хотя их можно распределить по группам, соответствующим

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



одному и тому же мастеру. Имена художников сопоставил Мерло, а в изучении картин после Шейблера принимали участие Фирмених-Рихарц и Альденгофен. Идеальный стиль школы «мастера Вильгельма» (см. рис. 274 и 275) пустил здесь такие прочные корни, что нати-ску нидерландского, а также верхненемецкого реализма лишь постепенно удалось провести свои нововведения. Своеобразный смешанный стиль, составленный из реалистических и идеалистических элементов и доведенный до художественной законченности, господствовавшей в кёльнской станковой живописи в продолжение большей части XV в., причем все больше изучалось пространство, имеет свою особенную прелесть.

Живо прочувствованное, хотя и написанное на золотом фоне «Распятие» Кёльнского музея, заказанное ратманом Гергардом Вассерфасом около 1417 г., «покончило, — говорил Альденгофен, — бесповоротно со школой мастера Вильгельма». Интересно, что настоящий новатор *Стефан Лохнер* (около 1410—1451), прибывший около 1430 г. в Кёльн, был родом из Мерсбурга на Боденском озере, следовательно, был верхненемецкого происхождения. Он привез с собой в Кёльн более короткие фигуры, более округленные лица верхненемецкого искусства, но также и реализм Конрада Вица (см. рис. 372). Здесь, однако, он научился приспособлять свой стиль к идеальной плавности линий, которой требовали кёльнцы. Его первой работой здесь была, по-видимому, замечательная, полная северогерманского реализма картина «Страшный Суд», в Кёльнском музее. В пышной по краскам и чистой по формам картине Архиепископского музея в Кёльне, изображающей Мадонну с фиалкой в натуральную величину, он, не переставая быть самим собой, искусно вошел в старокёльнское русло. Его главное произведение в этом направлении — знаменитый алтарный образ Кёльнского собора (рис. 381), написанный им около 1440 г. для ратуши. Средняя картина изображает патронов Кёльна, трех святых царей — волхвов. Они стоят на коленях перед Небесной Царицей на цветущем лугу, выделяясь на золотом фоне. Никаких реалистических подробностей нет. На правой створке — св. Герсон, в виде молодого прекрасного рыцаря, является во главе фиванского легиона; на левой — св. Урсула перед толпой девушек. На внешних сторонах створок изображено Благовещение, уже без золотого фона. Это одно из импонирующих произведений с фигурами почти в натуральную величину, при всей идеальности своей монументальной композиции с плоскими фонами и при всей типичности благородных, хотя и круглолицых фигур, отмечено мощным реализмом рисунка и светотенью



Рис. 381.
*Стефан
Лохнер.*
Алтарный
складень
в Кельнском
соборе.
С фотогра-
фии





Рис. 382.
Стефан
Лохнер.
Поклонение
Младенцу.
Картина
масляными
красками.
С фотогра-
фии Нёринга

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

Каким образом около 1460 г. появился также в Кёльне более последовательный реализм, на который, очевидно, имели влияние нидерландцы, показывает прежде всего «Распятие» (1458), в Кёльнском музее. Чересчур плоская моделировка напоминает здесь Рогира ван дер Вейдена. Самостоятельно это направление выступает в произведениях мастера «*Легенды о св. Георгии*» (около 1460 г.) и *мастера «Богоматери во славе»* (около 1460—1480 гг.), Кёльнский музей. В произведениях последнего мастера (по Альденгофену — уроженца Люттиха), поселившегося в Кёльне, некоторые легкомысленно хотели видеть юношеские работы Мемлинга. В полном развитии и в соединении с новым чувством стиля это направление проявляется в картинах художника, называемого *мастером «Жизни Девы Марии»* по одному за престольному образу, семь картин которого принадлежат Мюнхенской пинакотеке, а восьмая находится в Лондонской Национальной

галерее. Он, по-видимому, работал между 1460 и 1490 гг., и своему искусству научился в самих Нидерландах, скорее всего — под руководством Дирка Баутса, которого он напоминает языком своих форм и красок, больше чем самого Рогира, мотивы композиций которого он иногда заимствует. Его самостоятельные свежие, красочные сочетания, благодаря золотому фону, к которому он вернулся в Кёльне, и манера писать парчовые одежды настоящим золотом получают замечательную декоративность. Наряду с замкнутыми группами в его симметрично скомпонованных картинах преобладают параллельно поставленные отдельные фигуры на фоне ясно и просто написанного пейзажа, в котором чувствуется простор. К самым ранним его произведениям следует отнести поразительную работу «Христос на кресте», в Кёльнском музее. Строгие формы лица напоминают здесь картины Рогира; вместо немецкого золотого фона, заменившего небо, здесь, по нидерландскому образцу, над холмистым, дышащим весенней свежестью пейзажем настоящее голубое небо, светлеющее книзу. «Жизнь Девы Марии» — главное его произведение. В качестве позднего произведения его руки мы отметим только полное настроения «Плач над телом Христа», в Кёльнском музее, в котором типы мастера получают наибольшую самостоятельность, в симметрии композиции проявляется наибольшая внутренняя и внешняя уравновешенность, а одухотворенность скорбящих фигур достигает наивысшей степени.

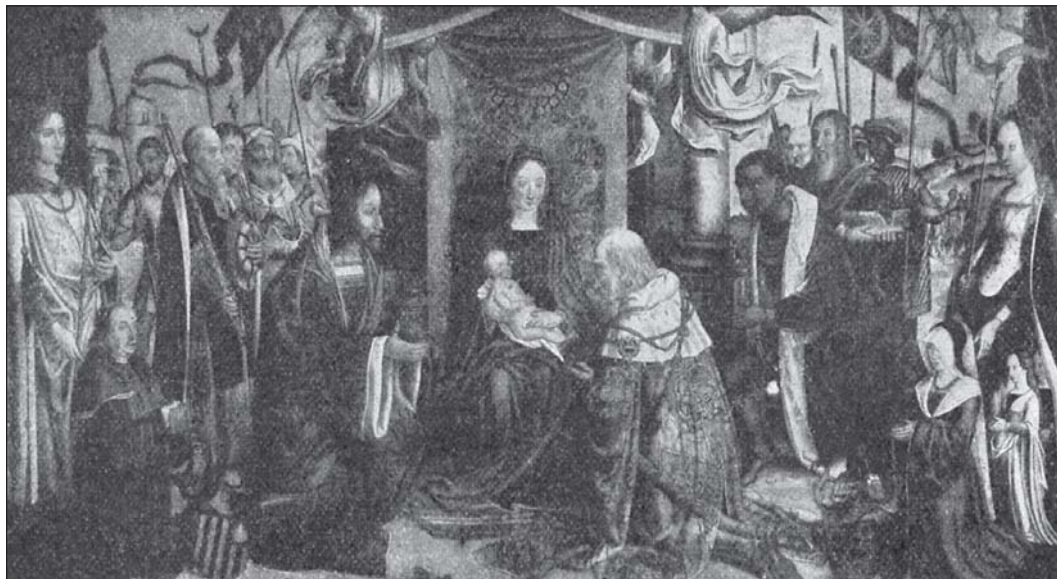
Каким-то мастером из его мастерской исполнена интересная фреска в Санкт-Мария-им-Капитоли в Кёльне, представляющая органиста в красной шапочке со своей школой; в качестве хорошего художника его мастерской, если не его товарища по обучению у Баутса, заслуживает внимания *мастер «Ливербергских страстей»*, в Кёльнском музее, типы которого грубее, чем у мастера «Жизни Девы Марии», между тем как впечатление от его красок, в которых играет роль сопоставление темно-синего и желтого, представляется в общем более сильным; в пейзаже зеленый цвет на золотом фоне, заменившем небо, кажется более вялым.

Переход к формам XVI столетия, но все же еще и не к формам Возрождения, обозначают в Кёльне в это время пережившие второе десятилетие XVI в. мастер «Святого рода» (приблизительно от 1480 до 1520 г.), мастер «св. Северена» (приблизительно от 1490 до 1515 г.), мастер «Алтаря св. Фомы», или «св. Варфоломея» (приблизительно от 1470 до 1515 г.), в котором Альфред фон Вурцбах некогда хотел видеть не более и не менее как Шонгауэра. В сличении произведений этих мастеров отличился Шейблер.

Мастер «Святого рода», которому мы уже приписали прекрасные витражи в северном боковом нефе собора (ср. стр. 329), получил данное прозвание по своему большому позднему произведению — триптиху кельнского собрания, на средней картине которого роскошно изображен Святой род. Балдахины золотых столбов позади главной группы еще готические, но в качестве предвестников Возрождения в них уже появляются, как в поздних картинах Мемлинга (см. рис. 339 и 340), «putti» — декоративные «младенцы» Италии. Непосредственное, смелое наблюдение жизни позволяет мастеру расположить множество фигур с выдающимся декоративным умением. Он любит класть сочный розовый цвет рядом со светло-голубым. Золотой фон уступает постепенно место естественному цвету неба, причем золотые парчовые занавеси, заполняющие задний план, образуют к нему переход. Большой алтарь с Распятием из Рихтериха, в Брюссельском музее, и великолепный алтарь св. Себастьяна, в Кельнском музее, свидетельствуют о его прекрасном мастерстве.

«Мастер св. Северена» работал в церкви св. Северена в Кельне, которая обладает его огромным витражом на тему Распятия, в ризнице находятся две стильные доски с изображениями святых его работы и 20 больших, написанных на полотне стеновых картин с изображениями из жизни св. Северена, которые, впрочем, могут считаться только работами его мастерской. Отличительными признаками его картин служат узкие, продолговатые лица со старообразными, но выразительными чертами и красноватыми или желтоватыми тонами тела, богатые, пестрые, но гармонично соединенные цвета одежд и известная свобода в языке форм, обозначающая переход к XVI в. Золотой фон и пейзажное небо чередуются в его задних планах. Например, «Страшный Суд», в Кельнском музее, имеет над серовато-коричневым пейзажем настоящее небо, заволоченное черными тучами; в «Поклонении волхвов», того же собрания (рис. 383), сделан еще золотой фон, а в картине «Христос перед Пилатом» хорошо передан перспективный вид. В собрании Вебера в Гамбурге находится триптих его работы, средняя картина которого представляет Распятие. Трудно допустить, как полагал Альденгофен, что по рождению и воспитанию он был голландцем, лейденцем. Во всяком случае, в Кельне он сделался кельнцем.

«Мастер алтаря св. Фомы», как я его назвал по его главному произведению в Кельнском музее, или мастер алтаря «св. Варфоломея», как он стал называться по произведению в Мюнхенской пинакотеке, по видимому, из Южной Германии переселился в Кельн. Влияние Шонгауэра чувствуется в его ранней работе «Поклонение волхвов», в галерее



в Зигмарингене. В Кёльне он выработал, однако, собственный, легко узнаваемый стиль, довольно часто переходящий в напыщенную манерность. Обнаженные части тела в его фигурах превосходны по моделировке, их угловатые, часто плоские лица и костлявые, тонкие руки, однако, выразительно отражают внутреннюю жизнь изображенного человека. Движения его фигур также довольно угловаты, а драпировки, свойственные спокойным положениям, ложатся широкими складками беспорядочно и беспокойно. Но совершенно своеобразны его изысканные красочные аккорды с холодным светом. Чтобы усилить их блеск, он в своих средних алтарных картинах удерживает золотой фон, между тем как пейзажные фоны боковых картин полны фантазии и жизни. Кроме кёльнского алтаря св. Фомы, средняя картина которого изображает апостола Фому, накладывающего свои персты на зияющую рану Спасителя, и мюнхенского алтаря св. Варфоломея, средняя картина которого представляет апостола Варфоломея между св. Агнесой и св. Цецилией, в качестве его главных произведений следует назвать большой алтарь с «Распятием» и «Мадонну», в Кёльнском музее, створки со святыми, в Майнцской и Лондонской национальных галереях, в особенности же изумительно патетическое «Снятие со креста», в Лувре. Но даже это позднее произведение мастера выполнено в готическом стиле XV столетия.

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

2. Искусство Южной Германии и Австрии

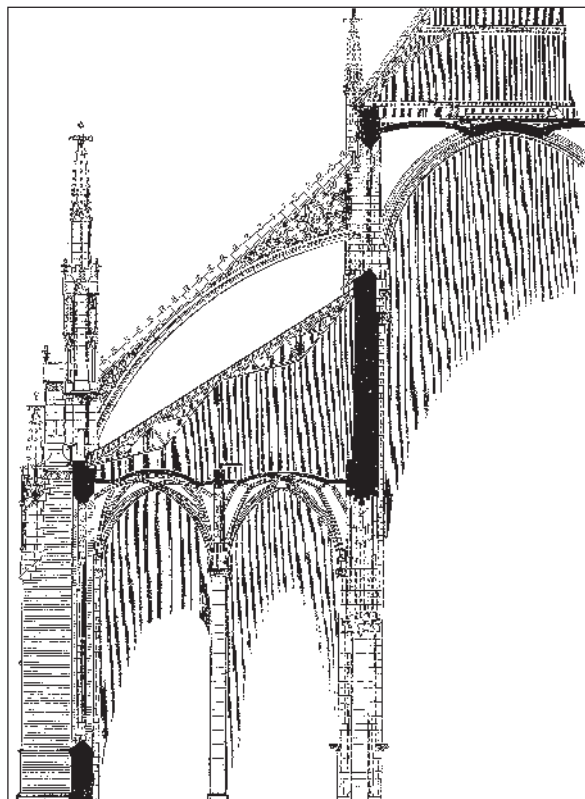
Архитектура

Обращаясь к области Дуная, мы оказываемся на огромной территории, охватывающей Вюртемберг, Баварию и Австро-Венгрию. Если уже в XIV в. искусство всей этой области играло одну из главных ролей в художественном развитии Германии, то в XV в., по крайней мере в архитектуре и скульптуре, оно все решительнее становилось во главе художественного движения.

Ульм, город на Дунае, взял на себя руководящую роль в немецком зодчестве XV в. не только потому, что Ульрих из Энзингена был оттуда родом, но также и потому, что в стенах древней швабской столицы возникла величайшая церковь того времени. Мы уже знаем, что приходская церковь Ульма, обычно называемая собором (Münster), была заложена в последней четверти XIV столетия; но лишь после того, как в 1392 г. Ульрих из Энзингена взял в свои руки ее постройку по своему плану, она могуче вознеслась вверх. Преемниками Ульриха Энзингера были его зять Конрад Кун и его сын Маттиас Энзингер. Под их руководством церковь эта получила вид пятинефной базилики без трансепта, но с вытянутым, длинным хором, который заканчивается полудесятиугольником.

Грузные столбы отделяют средний неф от законченных только после 1500 г. боковых нефов, а эти последние покрыты сетчатыми сводами и отделяются друг от друга стройными круглыми столбами (рис. 384). С наружной стороны система контрфорсов уже упрощена, рядом с восточным хором возвышаются две очень высокие остроконечные башни; западный фасад над легким при-

Рис. 384.
Система
Ульмского
собора.
По Дегио

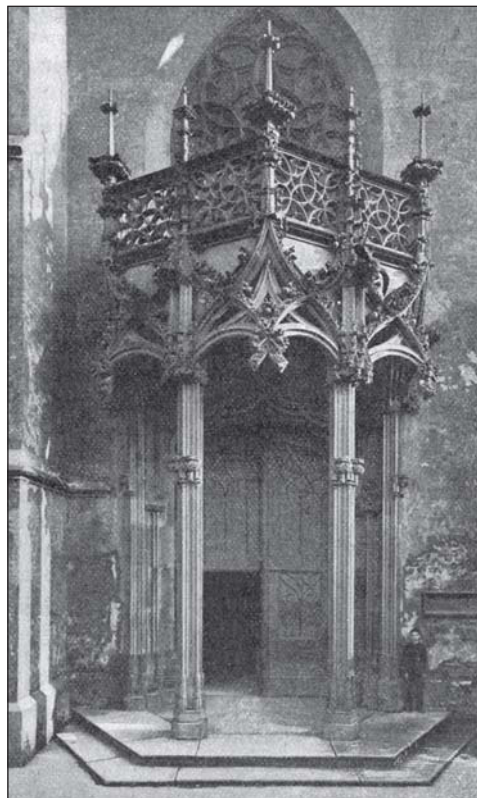


твором украшен самой высокой из всех церковных башен, в высшей степени богато расчлененной и насквозь пронизанной окнами с мысками и «рыбьими пузырями». Изящный, с роскошной ажурной резьбой шпиг ее был, впрочем, исполнен лишь 400 лет спустя по сохранившимся проектам Матвея Бёблингера. И в Ульмском соборе строящая критика видит прозаичность, манерность и чрезмерную сложность, но под его огромными сводами мы получаем возвышенные и необыкновенные впечатления.

В церкви св. Ульриха (Ульрихскирхе) в Аугсбурге (1466—1500), в Швабии, в великолепном творении Буркгардта Энгельбергера, мы встречаем крестообразную базилику древнего типа, но с формами позднейшей готики (рис. 385), и ряд церквей зальной системы, которые частично, подобно церкви св. Михаила в швабском Гмюнде и церквям св. Георгия в Нердлингене и Динкельсбюле, похожи своими зальными хорами на те, которые находятся в церкви св. Креста в Гмюнде, частично же, подобно собору в Штутгарте и знаменитой церкви Богоматери в Эслингене, остаются верными прежней форме хора. Церковь Богоматери в Эслингене, среди строителей которой мы снова встречаем Энзингеров и Бёблингера, производит впечатление прекрасного здания снаружи и внутри. На долю Матвея Бёблингера выпадает основное участие в проекте ее великолепной башни. Ее каменный шпиг, прорезанный сквозными украшениями в виде «рыбьих пузырей» и трилистников, расчлененный изящной горизонтальной галереей, является одним из прекраснейших в мире.

Во Франконии, например, городская церковь в Швабах — простая церковь зальной системы, поддерживаемая круглыми столбами с темным сильно повышенным средним нефом, — новая постройка XV в. Из более древних церквей Нюрнберга церковь св. Зебальда только теперь достроила свои башенные шпигы, а церковь св. Лаврентия благодаря трудам Конрада Роритцера и его сына Матвея получила свой прекрасный

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



зальный хор по образцу Гмюнде. В нем над венцом часовен, имеющих вид плоских ниш между вдвинутыми внутрь контрфорсами, помещается богато украшенная галерея эмпоров.

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

В Ингольштадте отметим церковь Богоматери (1425—1525) не чисто зальной системы, со сводами капелл хора, представляющими снова двойную сеть, нижние висящие части которой переходят здесь в свободные растительные образования (рис. 386). К богатым созданиям позднеготического украшенного стиля принадлежит клуатр собора в Эйхштетте. Его витые колонны, украшенные ветвями и листьями, из которых одна имеет дату (1489), почти уже нельзя на-

звать готическими, но они еще и не принадлежат стилю Возрождения. Это самостоятельное искусство XV в.

В *Австрии и Богемии* продолжались работы над многими старыми роскошными зданиями. Все выше и стройнее поднималась в Вене вплоть до 1433 г. единственная в своем великолепии башня собора св. Стефана, все шире развевалась вплоть до конца века система контрфорсов церкви св. Варвары в Куттенберге, все изящнее вырастала Тынская церковь в Праге, живописные четырехугольные башни которой были закончены лишь в 1511 г. при содействии короля Подибрада. Несколько замечательных новых построек произведено было в Тироле, по дороге через Бреннер, художественные произведения которой последовательно изучил Б. Риль. Здесь

уже с давних пор были небольшие двухнефные церкви, только с одним рядом столбов по длине оси. Из них развилась теперь такая оригинальная постройка, как приходская церковь в Шваце (1460—1465) — четырехнефная церковь зальной системы, средний ряд колонн которой разделяет на две половины даже хор. Иногда ведь противное здравому смыслу привлекает своей новизной.

В *Южной Германии* в течение XV в. возникали многочисленные светские здания: дворцы, замки, ратуши, таможни и хлебные амбары, городские стены с башнями и воротами, жилые дома из камня или перегородчатой постройки с кирпичами. Сохранившиеся здания этого рода принадлежат, однако, большей частью к сооружениям для практических целей и, соответственно реализму того времени, в художественном отношении, как правило, очень бедны. В Нюрнберге интересны богато украшенные фронтоны, выступающие вперед «фонари» (Chorlein), или порталы жилых домов, а в конце века появились любопытные полуоткрытые башни для витых лестниц и ажурные галереи «пламенеющего» стиля во дворах, как их делал Ганс Бегейм Старший, последний готик гордого имперского города. В Аугсбурге от дома Фуггеров XV столетия, позднеготического двойного дома Ульриха и Георга Фуггеров, предвосхищавших мировое могущество их торгового дома, сохранился только красивый позднеготический плоский

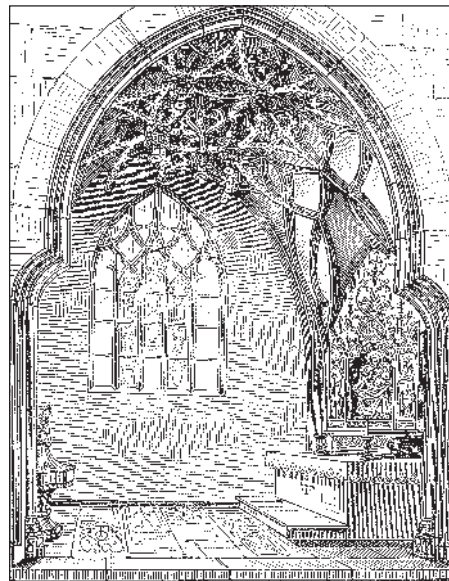


Рис. 386.
Сеть свода
одной из
капелл
в церкви
Богоматери в
Ингольштадте.
По Зиггарту

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

Скульптура

В Южной Германии скульптура опережала живопись своими достижениями. Скульптура, поскольку она не была на крайнем юге при переходе к XVI в. захвачена итальянскими течениями, сохранила свою национальную самостоятельность и свои особенности. Ее обрамления, не считая редких, отдельных исключений, вплоть до конца века оставались еще готическими.

Монументальная *каменная скульптура Швабии* уже в притворе Ульмского собора представляет собой более чем двухвековое развитие. Утонченные, полные жизни рельефы из истории мироздания в люнете главной двери, которые, как показал Гасслер, взяты из более ранней сломанной приходской церкви, относятся, самое позднее, к XIV столетию. Несколько изнеженное изображение Христа (1529) на среднем столбе главной двери представляет уже переход ко времени Возрождения. Прочие, частью также отличные фигуры святых на консолях и под балдахинами снаружи и внутри притвора, а также в арочных углублениях главного портала относятся или относились ко всем ступеням развития XV в., так как фигуры внутри притвора частью заменены современными копиями. К XV в. относятся покрытые хорошо реставрированной раскраской рельефы люнетов и статуи святых на наружной стороне церкви св. Креста в Гмюнде, которую Боде называл «настоящей пластической книгой с карти-

нами христианского учения о спасении». К расцвету эпохи относятся превосходные рельефы в арках порталов церкви Богоматери в Эслингене, еще идеализированный св. Георгий на западном портале, реалистические картины из жизни Девы Марии над юго-восточной дверью и неуравновешенное, беспокойное изображение Страшного Суда над юго-западной дверью. Но наиболее блестяще выступает перед нами стиль XV столетия в скульптурах собора в Штутгарте. «Несение Креста» и «Воскресение» в люнете портала башни принадлежат к наиболее сильным созданиям швабской школы; поставленные только в 1494 г. апостолы над порталом отличаются мастерским пониманием формы при спокойном достоинстве замысла; «Кальвария», установленная снаружи (1501) на церкви св. Леонарда в Штутгарте, показывает, однако, с каким чувством меры заканчивается здесь стиль швабской каменной скульптуры.

Швабскую *надгробную пластику* XV столетия лучше всего можно проследить в часовнях хора Аугсбургского собора, гробницы и памятники которого описал Йозеф. В этих произведениях, лишь отчасти, впрочем, выдающихся в художественном отношении, последовательно развертывается перед нами полнота развития стиля — от высокой идеализации лиц и спокойствия ровных складок к величавой пластической уравновешенности. Этапы этого развития можно проследить, например, в надгробном памятнике супружеской чете Гирн (1425), надгробии на могиле Конрада фон Миннвица (1442), страшном изображении умирающего кардинала Петра Шаумбургского (ум. в 1469 г.), величественной гробнице епископа Иоганна фон Верденберга (ум. в 1486) и высеченном из камня около 1505 г. *Гансом Бейрлинсом* памятнике епископу Фридриху фон Цоллерну. В замечательно живописном и в то же время плоском рельефе здесь, в готическом зале, изображено Распятие Спасителя с молящимся на коленях жертвователем и его патроном св. Андреем. Все части тела здесь превосходно поняты, и только в «готических» изломах складок XV в. слабо слышатся отзвуки прежнего времени.

Чтобы познакомиться с разносторонними швабскими художниками XV столетия, вернемся прежде всего в Ульм. Ханс Мульчер (около 1400—1467) олицетворяет собой все швабское искусство первой половины XV в. Он не только ваятель и резчик по дереву, но также и живописец. Вполне сохранился, хотя и частично, большой резной алтарь со створками, покрытыми живописью, который исполнен Мульчером в 1456—1459 гг. для приходской церкви в Штерцинге, в Тироле. На главном алтаре этой церкви стоит теперь только Богоматерь с Младенцем



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

(рис. 387). Четыре боковые женские фигуры святых и бюсты на цоколе Спасителя и апостолов находятся в церкви св. Магдалины, а св. Георгий и Флориан — в Госпитальной церкви в Штерцинге. Все эти фигуры отличаются хорошими пропорциями и благородными, открытыми, выразительными лицами. В их позах есть еще следы готической изогнутости, а в их одеждах нет скользящих складок деревянной скульптуры XV столетия. По этим фигурам видно, что их мастер происходит от скульпторов по камню.

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

собора — тройное сиденье посередине хора, покрытое высоким готическим балдахином, и великолепные сиденья хора по длинным его сторонам. Под балдахином, увенчивающим тройное сиденье (1468), стоит прекрасная, чистая по формам статуя Спасителя; скульптурные украшения нижних частей тройного сиденья соответствуют украшениям сидений хора (рис. 388), которые сплошь состоят из резных бюстов — женских на южной стороне, мужских на северной стороне. Бюсты на ручках сидений представляют мудрецов и сивилл языческого мира, между ними — бюсты самого мастера и его жены; бюсты в нишах изображают просвещенных Богом мужей и жен из Ветхого Завета; бюсты в полях фронтонов изображают мужских и женских святых из Нового Завета. Изящная реалистичность и спокойная душевная сосредоточенность присоединяют эти серии бюстов к самым выдающимся созданиям немецкого искусства.

Йорг Сирлин Младший (около 1455—после 1521), которому принадлежат сиденья хора (1493) и тройное сиденье (1496) в церкви бенедиктинцев в Блаубейрене, а также чрезвычайно богатая крышка кафедры в Ульме, пошел по стопам отца. Ни в коем случае нельзя отвергать того, что он также был творцом знаменитого резного алтаря

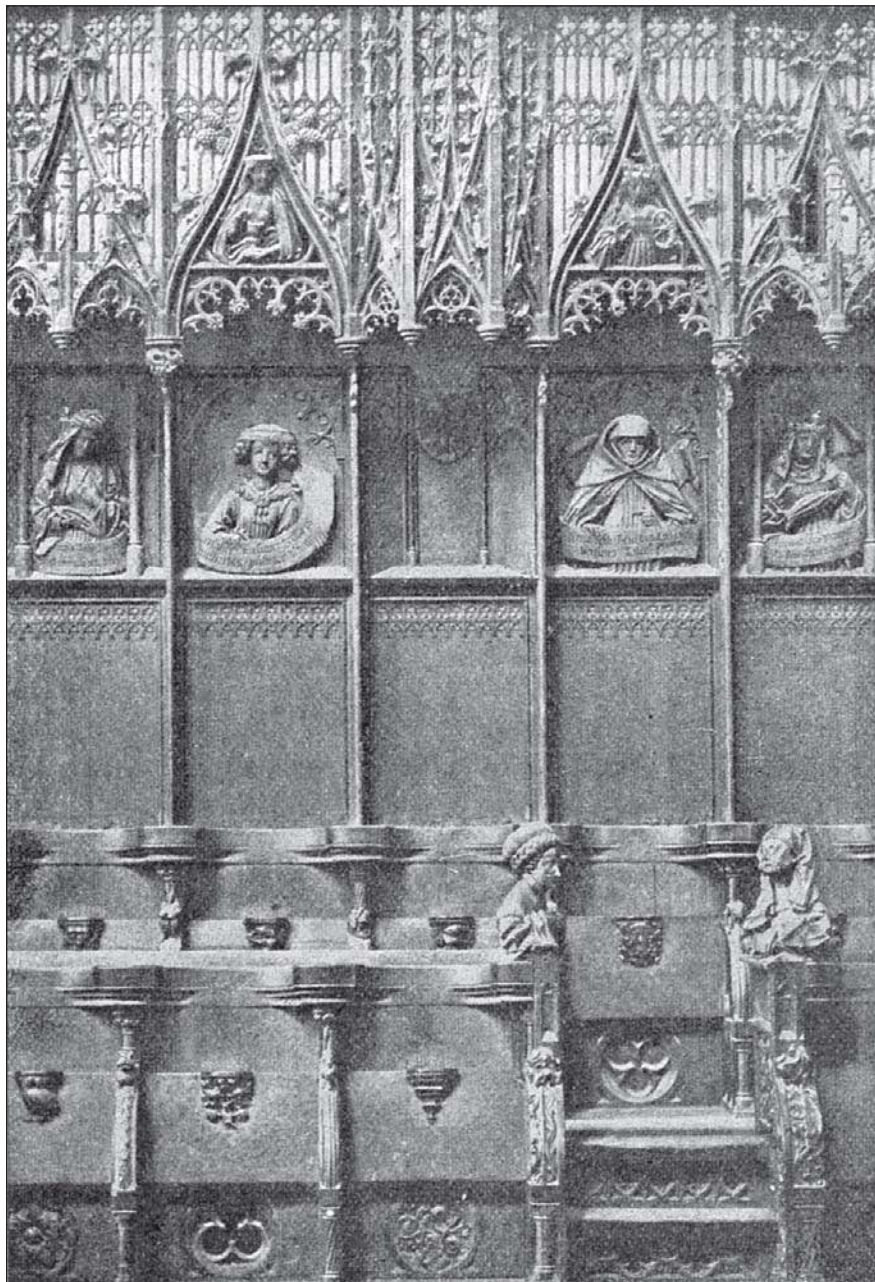


Рис. 388.
Часть хорового
сиденья
Ульмского
собора работы
Йорга Сирлина
Старшего.
По Боррманну

(1494—1496) церкви в Блаубейрене, блестящего гармоничной раскраской и позолотой. Подобно всем швабским резным алтарям, в этом эффектном произведении искусства, в среднем кивоте, мы видим отдельные фигуры святых; середину занимает стоящая на полумесяце Богоматерь; внутренние стороны внутренних створок представляют рельефные изображения Поклонения волхвов и Поклонения пастырей, остальные части створок украшены живописью. Фигуры величественны, но все еще по-готически изогнуты; драпировки расположены полно и роскошно, но все же не без угловатой изломанности своего времени.

Наряду с этим типичным швабским алтарем назовем также несколько алтарей, заказанных известным швабским живописцем, но, очевидно, исполненных чужими руками. Сюда относятся: законченный в 1469 г. тяжелый по композиции алтарный кивот ульмского цехового старшины *Ганса Шюлейна* в соборе в Тифенбронне; несколько алтарей из мастерской нёрдлингенского живописца *Фридриха Герлина*, которому Гаак посвятил подробное исследование. Особенно замечательно по силе натурализма деревянное резное Распятие в большом алтаре (1466) Герлина в церкви св. Иакова в Ротенбурге, его родном городе. Прекрасна Богоматерь посреди четырех святых его алтаря (1472) в Бопфингене; но в этих скульптурных произведениях ничто не напоминает стиля картин мастера, а мощное деревянное изваяние Христа между четырьмя святыми в главном алтаре соборной церкви в Нёрдлингене не имеет ничего общего с картинами створок 1462 г. Оно, очевидно, позднее их и обозначает переход от средневековой скульптуры Швабии к скульптуре в духе нового времени.

В *Баварии*, скульптуру которой изучил Б. Риль, в архивах повсюду были открыты многочисленные имена мастеров XV в., кое-где приведенные в связь с известными скульптурными произведениями, но ни один из мастеров, равно как немногие из этих скульптурных произведений, настолько определенно не поднимаются над уровнем ремесла в область искусства, чтобы могли нас интересовать. Оставляя в стороне исключения, баварская скульптура в первой половине этой эпохи была еще груба и шаблонна, а во второй ее половине отличалась мелочностью и изнеженностью, впрочем, при сильно выраженном натурализме и самостоятельном замысле.

В области монументальной *церковной скульптуры* эта эпоха осыпала собор в Регенсбурге множеством каменных скульптур, из которых по крайней мере скульптуры западного портала (Успение и Коро-

нование Девы Марии в люнете) представляют слишком укороченные и непропорционально толстые фигуры, слишком надутые и неправдоподобно задрапированные, чтобы производить художественное впечатление, но она же украсила, например, церковь Богоматери в Ингольштадте более сносными произведениями. В Регенсбурге, Эйхштетте, Ландсхуте, Фрейзинге, Штраубинге и Мюнхене она оставила также много каменных *надгробных памятников*, монументов и надгробных плит. Из первой половины столетия следует отметить надгробный памятник аббату Иоганну Ципфлеру (1417) в церкви цистерцианцев в Рейхенгаслахе, совершенно уже портретного типа, но еще со спокойно падающими складками; в церкви св. Мартина в Ландсхуте производящий сильное впечатление, чрезвычайно правдивый надгробный бюст (1432) зодчего Ганса из Буркгаузена; в Мюнхенском Национальном музее превосходно сделанный проект памятника Людвигу Бородатому в Ингольштадте, изображающий Людвига стоящим в молитве на коленях перед Святой Троицей. Вместе с Рилем мы относим это выдающееся произведение ко времени около 1435 г. Из второй половины века происходит, например, стильно высеченная из красного мрамора надгробная плита на пьедестале большого памятника императору Людвигу Баварскому, в церкви Богородицы в Мюнхене, поставленного 150 лет спустя.

От каменной скульптуры не отстает баварская *деревянная скульптура*, которую можно лучше всего изучить в Национальном музее в Мюнхене. Но здесь, собственно, алтари, частью привезенные из других стран, не играют такой роли, как отдельные статуи Богоматери и святых. Перемену в стиле, происшедшую между 1400 и 1450 гг., показывает, например, более поздняя статуя Девы Марии в Тальгаузене в сравнении с более ранней в Обервиттельсбахе, но обе своеобразно держат голого ребенка, очень подвижного, во вновь придуманной позе, обеими руками, как будто укачивая его. Самые выдающиеся резные деревянные произведения второй половины столетия — статуи Страждущего Христа между Девой Марией и апостолом Иоанном и двенадцати апостолов в монастырской церкви в Блутенбурге, близ Мюнхена.

В области бывшей *Австро-Венгрии* скульптура XV столетия также шла по знакомым нам теперь путям. Здесь также нигде нет недостатка в произведениях каменной скульптуры и резьбы по дереву. В более отдаленные пункты привлекались преимущественно художники и художественные произведения из других областей Германии. Краков, как город польских королей, в художественном отношении представляется

почти сколком с Нюрнберга, а Вена, город немецких императоров, дала работу немецким мастерам различного происхождения. Император Фридрих III призвал в 1467 г. в Вену скульптора *Николая Лерха*, работавшего также в Констанце и Страсбуре, и поручил ему здесь ряд важных работ. Мы полагали, что Лерх был родом из Лейдена, но, как показал Карл Симон, это, по меньшей мере, сомнительно. По-видимому, он был скорее представителем верхненемецкой народности, получившим бургундскую выучку. По поручению императора Фридриха он выполнил в Вене памятник императрице Элеоноре (ум. в 1467 г.) в соборе венского Нового города. Это рельефное изображение из красного мрамора в натуральную величину нигде не выступает над рамой плиты. Затем исполнил из красного мрамора чрезвычайно нежный саркофаг самого императора, находящийся теперь в соборе св. Стефана в Вене. Он был закончен только в 1513 г. *Михелем Дихтером*. Оба произведения лучше, чем сложившееся о них мнение. Превосходна в своем роде и двенадцатисторонняя купель собора св. Стефана, украшенная Лерхом в 1481 г. мраморными рельефами Спасителя и апостолов.

Богаче всего самостоятельными художественными произведениями *альпийские области Австрии*, на историю искусства которых пролили свет такие исследователи, как Ганс Земпер, Р. Стясный и Б. Риль. С точки зрения историко-художественного развития интереснее всего история искусства Тироля, естественного моста, по которому итальянские художественные воззрения победоносно проникли в Германию.

Самый значительный тирольский художник XV столетия *Михаэль Пахер* (около 1435—1498) из Брунико в Пустертале, о котором мы выскажемся подробнее при обзоре живописцев. Однако резные и раскрашенные скульптуры средних кивотов некоторых его алтарей принадлежат к самым великолепным произведениям этого рода. До сих пор считали твердо установленным, что Пахер был не только живописцем, но также и резчиком тех алтарей, которые ему заказывались, и хотя Стясный правильно указал, что доказательств этому не имеется, тем не менее сделавшийся за это время известным пример Ханса Мульчера мог бы подтвердить прежнее воззрение. Во всяком случае, Пахер делал проекты заказанных у него деревянных резных кивотов и руководил их исполнением. Прежде всего сюда относится главный алтарь приходской церкви в Гресе, около Боцена (1471—1475), от которого на своем месте остался только расписной кивот. В готической раме с балдахинном изображено венчание стоящей на коленях Богоматери Богом Отцом и Богом Сыном. Голубь над ее головой дополняет изображение Святой Троицы, ангелы держат завесу и край одеж-

ды Благословенной. По сторонам стоят великолепные фигуры св. Эразма и архангела Михаила. Лица в этом торжественном, величаво-задуманном изображении прекрасны и полны выражения, одежды отличаются полнотой, кое-где идут углами, но не скомканы. Вполне сохранился главный алтарь Пахера в церкви св. Вольфганга (1477—1481), также с изображением венчания Богоматери в среднем кивоте. Здесь мы видим лица несколько более удлиненного типа (рис. 389), более роскошные одежды, складки которых расположены спокойно. От последнего большого алтаря Пахера, главного алтаря францисканской церкви в Зальцбурге, оставленного мастером неоконченным (1495—1498), сохранилась только Мадонна на троне, дающая в глубокой задумчивости виноградную кисть сидящему на ее левой руке обнаженному Младенцу. Во всем чувствуется, что мастер, сочинивший эту группу, видел итальянских Мадонн XV столетия, но в сущности она, как и все, что выходило из мастерской Пахера, чисто по-немецки задумана и самостоятельно выполнена.



Рис. 389.
Михаэль
Пахер.
Св. Мария.
Из «Венчания
Марии» на
резном алтаре
приходской
церкви
св. Вольфган-
га. С фото-
графии Гёфле

Наибольшего расцвета немецкая пластика XV столетия достигла, однако, в богатой Франконии, в Нюрнберге и Вюрцбурге.

В *Нюрнберге* мы встречаем вплоть до середины XV столетия большей частью скульптурные произведения еще без имен мастеров. Затем начинается эпоха великих мастеров, проводивших нюрнбергское искусство через порог XVI столетия. Гранью и здесь служит введение обрамлений в виде пиластров в духе Возрождения.

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

Рис. 390.
Ангел
Благовещения.
Статуя
«мастера
фолькамеров-
ского Благовеще-
ния»
в церкви
св. Зебальда
в Нюрнберге.
С фотографии
Шмидта



Христово, Поклонение волхвов и Принесение во храм в люнете и отдельные фигуры святых на стенах. Все выполнено несколько ремесленно, но уже нагота Младенца Христа в сценах из его детства возвещает о новом столетии. Характерны выпуклые лбы, плоско закругленные брови, одежды, плотно обтягивающие грудь и падающие по телу простыми параллельными складками. В других церквях Нюрнберга также можно шаг за шагом проследить развитие каменной скульптуры. Огромная перемена произошла начиная с раннего, еще схематического «Положения во гроб» в капелле госпиталя Святого Духа вплоть до часто упоминаемого историками искусства «Положения во гроб» (1446) в церкви св. Эгидия, без особого основания приписываемого некоему мастеру Гансу Деккеру. Здесь выступает новая, самостоятельная композиция, а в отделке деталей — суровый и угрюмый реализм. Каким по-старому ограниченным представляется даже «мастер фолькамеровского Благовещения» (около 1430 г.; рис. 390) и «Встречи Марии с Елизаветой» в хоровом обходе церкви св. Зебальда, если его сопоставить с мастером «Се человека» (около 1437 г.) из «Памятника Ритера» в хоре апостола Петра церкви св. Зебальда. Все же и «Се человек», несмотря на более свободные складки материи, покрывающей его бедра, несмотря на более естественные движения его рук и более индивидуальные черты его узкого, исхудалого лица, представляет лишь переход к совершенно зрелому стилю XV в. На настоящей «реалистической» почве стоит «шлюсфельдеров-

ский св. Христофор» (1442) в натуральную величину на южной башне той же церкви. Широкое простое лицо святого с изрытым морщинами лбом, толстым носом, глубоко сидящими глазами, резко обозначенные мускулы ног, натурально, хотя и тяжело падающие складки одежд предвещают здесь действительно новое отношение художника к природе. То же развитие замечается и в *надгробной пластике*. Какой старинной, окостенелой и суровой представляется портретная фигура Конрада фон Эглофштейна (1416) в церкви св. Иакова по сравнению со сделанной, быть может, только несколькими годами позже фигурой надгробницей Гердегена Фальцнера в учрежденной им капелле госпиталя Святого Духа и реалистически передающей все черты старости!

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

Среди известных нюрнбергских живописцев, из мастерских которых во второй половине XV в. выходили резные алтари, выделяется *Михель Вольгемут* (1434—1519). Он сам не брал в руки скобеля, но именно он обычно составлял проекты своих резных алтарей и наблюдал за их исполнением. При всей правдивости, которая сказывается в формах

и позах резных фигур и групп этих алтарей, они редко возвышаются над неподвижной, ремесленной сухостью. Фигуры с длинными лицами и вялым взором, с маленьким ртом, но толстыми губами окутаны скомканными складками, уже почти чрезмерными. Кивот алтаря (1479) в церкви св. Марии в Цвиккау представляет Деву Марию на полумесяце с четырьмя святыми женами с каждой стороны. В алтаре часовни св. Креста в Нюрнберге, относящемся, надо думать, уже к 80-м гг., находится группа из композиции «Плач над телом Христа» со всеми достоинствами и недостатками мастерской Вольгемута. В исполнении скульптур всех вольгемутовских алтарей, с живописью которых мы ознакомимся позже, видна работа разных рук, только в среднем кивоте и ступенях алтаря 1507 г. в городской церкви в Швабах, в его живых, стройных фигурах с напыщенными складками, чувствуется рука одного из знаменитых скульпторов этого времени — Фейта Штоса.

Назовем трех знаменитых нюрнбергских скульпторов XV столетия: Фейта Штоса, Адама Крафта и Петера Фишера, из них — *Фейт Штос* самый старший (около 1455—1533). Штос был не только одним из самых значительных, но также одним из самых разносторонних немецких художников: он и резчик по дереву, и ваятель, и литейщик, и гравер на меди, и живописец. Этот всеобъемлющий художник основательно знал человеческое тело. Лицам он умел придавать национальный характер, оставаясь в пределах типов, сложившихся в Нюрнберге; польские типы, виденные им в Кракове, он резко отличал от немецких своей родины; своеобразны густые, вьющиеся бороды и волосы его мужчин, длинные, костлявые руки его мужчин и женщин с явственно выступающими суставами; он любит также чрезвычайно богатые, напыщенные и обильные складками одежды в стиле того времени, иногда служащие средством для заполнения пустого места. Его композициям очень часто не хватает органической связи; вместо того он наделяет свои отдельные фигуры страстью и скорее внешней, чем внутренней жизнью. Это придает его произведениям непосредственность и определенность.

Самая ранняя достоверная его работа — алтарь Девы Марии (1477—1489) в церкви Богородицы в Кракове. Средний кивот изображает Успение Богородицы посредством фигур почти в натуральную величину, как в круглой пластике, вырезанных из дерева и раскрашенных без всякого фона. Дева Мария падает на руки бородатому, очень сильно согнувшемуся апостолу. В верхней части, в небесах изображено ее венчание. Некоторые из окружающих ее апостолов смотрят вверх, но взгляды других на умирающую не обращаются. Наряду с недостатками это произведение в чрезвычайно ярком свете выставляет достоинства мастера.

Первая же достоверная работа Фейта из камня — это гробница короля Казимира Ягелло в соборе в Кракове, оконченная в 1492 г. Под балдахином позднеготического стиля на восьми колоннах стоит саркофаг, стороны которого украшены рельефными парными изображениями стражей, одетых в траур и несущих гербы; на саркофаге покоится портретная фигура усопшего короля; смело раскинутая королевская мантия местами собрана в обильные складки, а черты его лица, резко обозначенные, красноречиво говорят о портретном сходстве. Мраморные надгробия епископов работы Фейта Штоса имеются, например, в соборе Гнезно в Польше.

К самым ранним достоверным нюрнбергским произведениям мастера принадлежат очень жизненное резное из дерева надгробие Конрада Имгофа (около 1487 г.), в Национальном музее в Мюнхене; стоящая Мадонна дома Штоса в Нюрнберге, которая при всем своем реализме все-таки выполнена с S-образным изгибом, в Германском музее; выразительные фигуры святых в восточном хоре церкви св. Зебальда; два ясно скомпонованных деревянных рельефа «Перенесение Креста» и «Положение во гроб» в церкви Богоматери в Нюрнберге. Из франкских резных алтарей Штоса алтарь приходской церкви в Мюннерштадте погиб, за исключением патетического, но неудачно скомпонованного рельефа Распятия и расписных створок, которые свидетельствуют о весьма резкой манере письма мастера, которые свидетельствуют о весьма резкой манере письма мастера. Из бывшей церкви св. Эгидия в Нюрнберге происходят две рельефные доски часовни св. Вольфганга с «Благовещением» в чисто штосовском стиле. «Тайная Вечеря», в виде исключения выполненная по проекту Вольгемута, принадлежит к самым сильным работам Штоса.

Из поздних работ мастера отметим группу «Благовещение» («Englische Gruss», или «Английский привет»; 1517—1518; рис. 391),

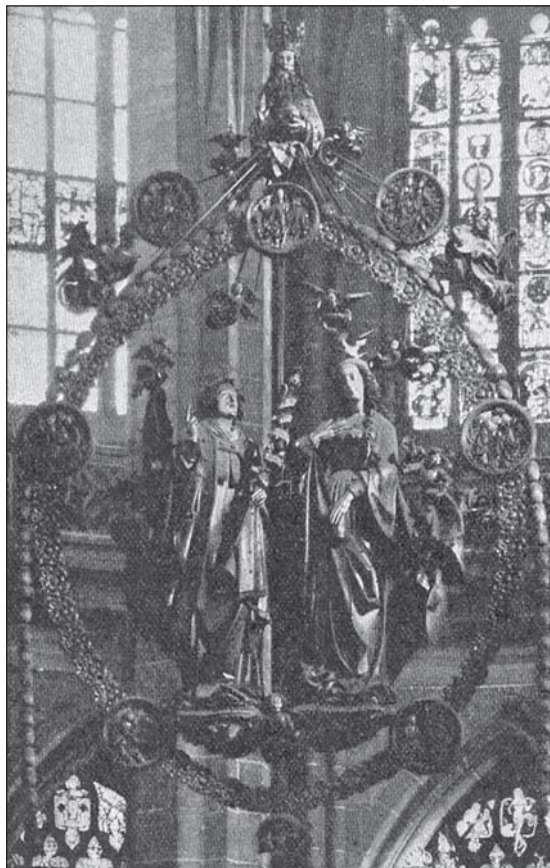


Рис. 391.
Фейт Штос.
Благовещение.
Резная
деревянная
скульптура
в Лоренцкирхе
в Нюрнберге.
С фотографии
Шмидта

достопримечательность церкви св. Лаврентия: внутри огромного свободно висящего венка из роз, с распределенными на нем на одинаковых расстояниях круглыми медальонами с рельефами семи радостей Марии, стоят рядом две огромные фигуры Благовещения. Знаменит оконченный в 1523 г. алтарь Верхней церкви в Бамберге, средний кивот которого представляет поклонение новорожденному Спасителю в оживленных круглых фигурах с чисто штосовскими руками и лицами, но уже с более спокойно спадающими одеждами. Этот позднейший стиль мастера на пути к большей ровности мы видим затем в некоторых библейских рельефных изображениях в музее Кестнера в Ганновере и в приписываемых Дауном нашему мастеру шести липовых досках 1524 г. (Национальный музей в Мюнхене) с изображением десяти заповедей в смелых, несколько показных композициях. Из больших резных деревянных фигур Штоса в композиции «Христос на кресте» наиболее выразительная находится в Германском музее в Нюрнберге. Ее древняя раскраска, к сожалению, подверглась сомнительной реставрации. Исхудавшее обнаженное тело исполнено с полным знанием природы, а увенчанная терновым венцом наклоненная голова, по обеим сторонам которой волосы ниспадают на грудь, полна истинного выражения страдания. С раскрытых губ как будто только что слетел последний вздох.

Из каменных скульптур мастера следует назвать три рельефа 1499 г. в церкви св. Зебальда с композициями «Тайная Вечеря», «Масличная гора» и «Взятие Христа под стражу». В них много движения, и частью в них вошли польские типы. Произведения 1490—1520 гг. свидетельствуют об углублении ренессансных тенденций художника, а сам Штос ознаменовал своим творчеством переход от средневековья к Возрождению в немецкой и польской скульптуре.

Станислав Штос (около 1464—около 1530), старший сын Фейта, руководил мастерской отца в Кракове до 1527 г., а потом переселился к отцу в Нюрнберг. Его главные произведения — алтарь св. Станислава, в Национальном музее в Кракове, алтарь Распятия в капелле Чарторыйских и алтарь св. Иоанна в капелле св. Флориана в Кракове. В раме алтаря Иоанна Крестителя мы видим «древесный стиль» самой поздней готики, но в зданиях заднего плана пробиваются формы Ренессанса, около этого времени принесенные в Польшу из Италии.

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

ближается к вечному в искусстве. Его резец — немецкий, даже нюрнбергский; каждое из его изображений самостоятельно задумано и прочувствовано. Его учителей мы не знаем. Самые ранние достоверные его произведения — 7 рельефов «Крестный путь Христа» для кладбища св. Иоанна (1505—1508). Семь падений Спасителя под тяжестью креста на скорбном пути к Голгофе изображены рельефом на досках семи каменных столбов, стоящих на улице. В настоящее время большая часть их заменена копиями, а оригиналы находятся в Германском музее. С изумительным воображением мастер один и тот же сюжет изобразил в шести разных видах. Классический рельефный стиль разворачивается в двух или трех планах почти без придатков рельефного фона, начиная от низкого рельефа, переходит к горельефу и заканчивается почти круглой пластикой переднего плана. К сожалению, вследствие выветривания и реставрации значительная часть первоначального очарования утратилась, но все же в тесно размещенных отдельных фигурах видна сила, поразительная наглядность изображенного момента, спокойные складки одежд, душевное благородство в лицах друзей, ненависть в нарочно искаженных лицах врагов Спасителя. И сколько величия, страдания, сожаления и скорби отражается на лице Христа. Как властно оборачивается он в третьей остановке к иерусалимским женам (рис. 392), с какой скорбью он падает на шестой под тяжестью своего креста. На седьмом рельефе, на стене кладбища, изображены уже заботы о теле Его, а на рельефе самого кладбища возвышаются уже три креста Голгофы. С 1490 по 1492 гг. Крафт работал над знаменитым надгробным памятником Шрейеру, вделанным снаружи в стену церкви св. Зебальда. Что здесь в полную противоположность «остановкам» пластический рельефный стиль он принес в жертву живописному, объясняется, вероятно, тем, что огромное рельефное изображение было поставлено вместо прежней картины. Судя, однако, по отделке и одухотворенности отдельных фигур и лиц, это



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

В настоящее время большая часть их заменена копиями, а оригиналы находятся в Германском музее. С изумительным воображением мастер один и тот же сюжет изобразил в шести разных видах. Классический рельефный стиль разворачивается в двух или трех планах почти без придатков рельефного фона, начиная от низкого рельефа, переходит к горельефу и заканчивается почти круглой пластикой переднего плана. К сожалению, вследствие выветривания и реставрации значительная часть первоначального очарования утратилась, но все же в тесно размещенных отдельных фигурах видна сила, поразительная наглядность изображенного момента, спокойные складки одежд, душевное благородство в лицах друзей, ненависть в нарочно искаженных лицах врагов Спасителя. И сколько величия, страдания, сожаления и скорби отражается на лице Христа. Как властно оборачивается он в третьей остановке к иерусалимским женам (рис. 392), с какой скорбью он падает на шестой под тяжестью своего креста. На седьмом рельефе, на стене кладбища, изображены уже заботы о теле Его, а на рельефе самого кладбища возвышаются уже три креста Голгофы. С 1490 по 1492 гг. Крафт работал над знаменитым надгробным памятником Шрейеру, вделанным снаружи в стену церкви св. Зебальда. Что здесь в полную противоположность «остановкам» пластический рельефный стиль он принес в жертву живописному, объясняется, вероятно, тем, что огромное рельефное изображение было поставлено вместо прежней картины. Судя, однако, по отделке и одухотворенности отдельных фигур и лиц, это

величественное произведение делает еще шаг вперед по сравнению с 7 рельефами крестного пути. В позднейших рельефах Крафт возвратился к более пластической композиции и отдавал предпочтение пейзажным или архитектурным фонам. Между 1493 и 1496 гг. он окончил свое третье главное произведение — знаменитую дарохранительницу с портретными фигурами художника и двух подмастерьев, в Лоренцкирхе. Задача состояла в том, чтобы для освященного сосуда с дарами устроить драгоценное покрытие. Башнеобразной форме этого покрытия, прислоненного к одному из церковных столбов, предшествовала такая же форма ульмской дарохранительницы, но мастерское произведение Крафта в Нюрнберге, со своей стороны, в дальнейшем также служило образцом. Оно имеет форму стройной пирамидальной церковной башни и своей острой верхушкой как бы переходит уже за пределы материального мира. Цоколь поддерживают портретные фигуры в натуральную величину мастера и его товарищей. Богатые пластические украшения остальных этажей, которые увенчиваются фигурой Спасителя во славе, относятся к таинству причащения и к истории Страстей Христовых. Многочисленные отдельные статуи стоят на пьедесталах под балдахинами. Все эти скульптуры показывают в лучшем свете достоинства искусства Крафта; такими же достоинствами отличается законченный также в 1496 г. отдельный рельеф «Несение креста» в церкви св. Зебальда. Около 1499 г. была выполнена полная религиозного настроения надгробная доска Пергенштерфера в церкви Богоматери; в 1501—1503 гг. Крафт работал над величественным надгробным памятником Ландауэру в церкви св. Эгидия, с венчанием Девы Марии в главных фигурах. Упадок сил мастера заметен в большом произведении «Положение во гроб», законченном в 1508 г. и состоящем из 60 круглых фигур, в капелле Гольцшюэра на кладбище св. Иакова. Фигура Спасителя, которого Никодим и Иосиф кладут во гроб, достаточно хорошо сделана для мастера, но симметрия типов, оплакивающих Христа, указывает на участие учеников. Во всяком случае, это было последнее произведение Крафта.

Из прочих работ, связанных с Крафтом или его мастерской, отметим дарохранительницы в Фюрте, Кальхрейте, Кацванге, Гейльсбронне и Швабахе. Наибольшие притязания считаются работой Крафта имеет дарохранительница в Кальхрейте; дарохранительница в Гейльсбронне может быть рассматривается как работа его мастерской; дарохранительница в Швабахе, несмотря на то что мастер умер именно там, имеет, по-видимому, лишь отдаленную связь с его школой.

Петер Фишер Старший (около 1460—1529) — мастер бронзового и латунного литья. Благодородный материал, с которым он работал, и изящество художественной формы, которого он достиг, выделили Петера среди немецких скульпторов древности. К тому же он происходил из известной семьи медников, передававших свое ремесло по наследству. Его отец Герман Фишер Старший (около 1430—1488) выполнил медную купель (1457) в приходской церкви в Виттенберге, а сыновья Петера — Герман Фишер Младший (около 1486—1516), Петер Фишер Младший (1487—1528) и Ханс Фишер (около 1489—1550) — заняли свое место в истории искусства. Вопрос о разграничении произведений между этими мастерами, над решением которого после Любке, Бегау, Бухнера и Бодде трудились Зеегер, Вейцзекер, Людвиг Юсти и Даун, остается еще спорным. Достоверно то, что в мастерской Фишеров после 1505 г. появились произведения, представляющие постепенный переход от готики к Возрождению. Мы также полагаем, что формы Ренессанса проникли в мастерскую Петера Фишера Старшего лишь благодаря его сыновьям. Мы вовсе не хотим сказать этим, что искусство Петера Фишера Старшего было полной противоположностью движению Ренессанса; он мог познакомиться в Нюрнберге с отдельными итальянскими мотивами и по гравюрам, и через других мастеров, и мастерская под его руководством во втором десятилетии XV в. перешла к подражанию античному стилю драпировок, создавшему в этом отношении «немецкое возрождение». Сам старый мастер представляется нам, однако, самостоятельным немецким художником, принадлежавшим последней четверти XV в.

Сохранившиеся крупные произведения мастерской Фишера — исключительно надгробные памятники. Среди них есть гробницы всякого рода: от простых латунных пластин с плоско награвированной фигурой умершего, бронзовых пластин, украшенных барельефами и горельефами, до богатых саркофагов, на которых покоится изображение умершего. Еще Герману Фишеру Старшему приписывают плоские, выпуклые, тяжелые пластины для памятников епископу Георгу I в Бамберге, Фридриху Строптивому и епископу Сигизмунду в Майсене и Андрею Опалинскому в Познани. Петер Фишер Старший вначале был близок к стилю и проектам отца, по чужим проектам он работал только в виде исключения; мы знаем, что в 1492 г. он исполнил надгробную пластину для памятника епископу Генриху III и позднее — епископу Георгу II в соборе в Бамберге по картонам живописца Кацгеймера. Известно, что проект для латунного рельефа краковской церкви Девы

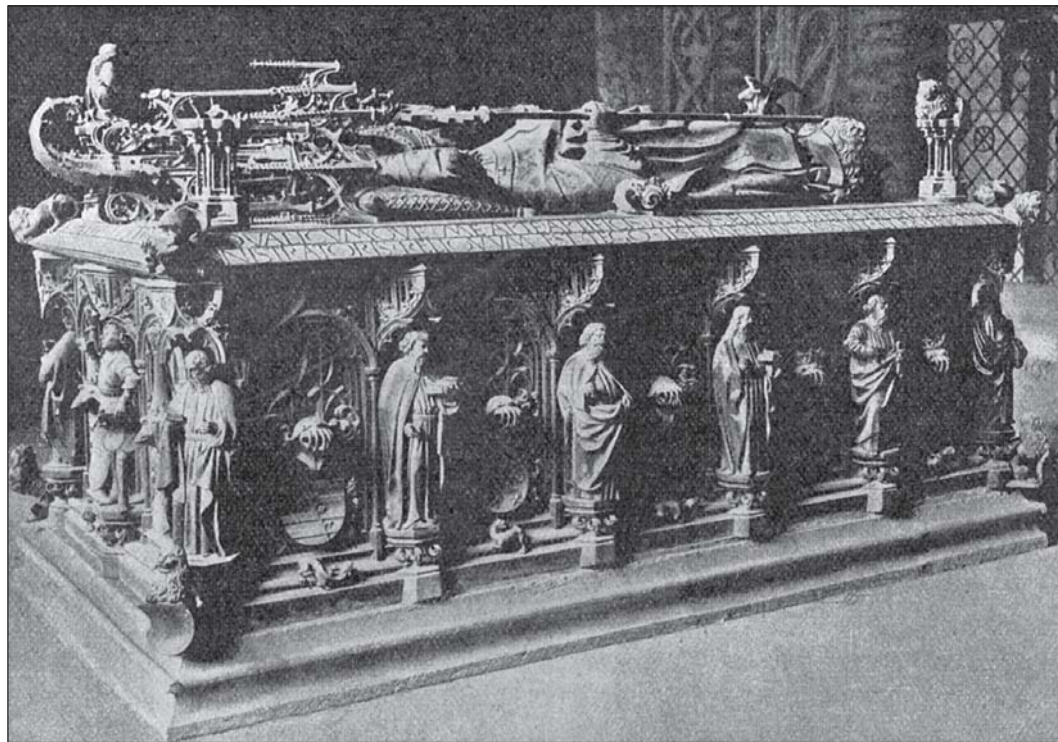


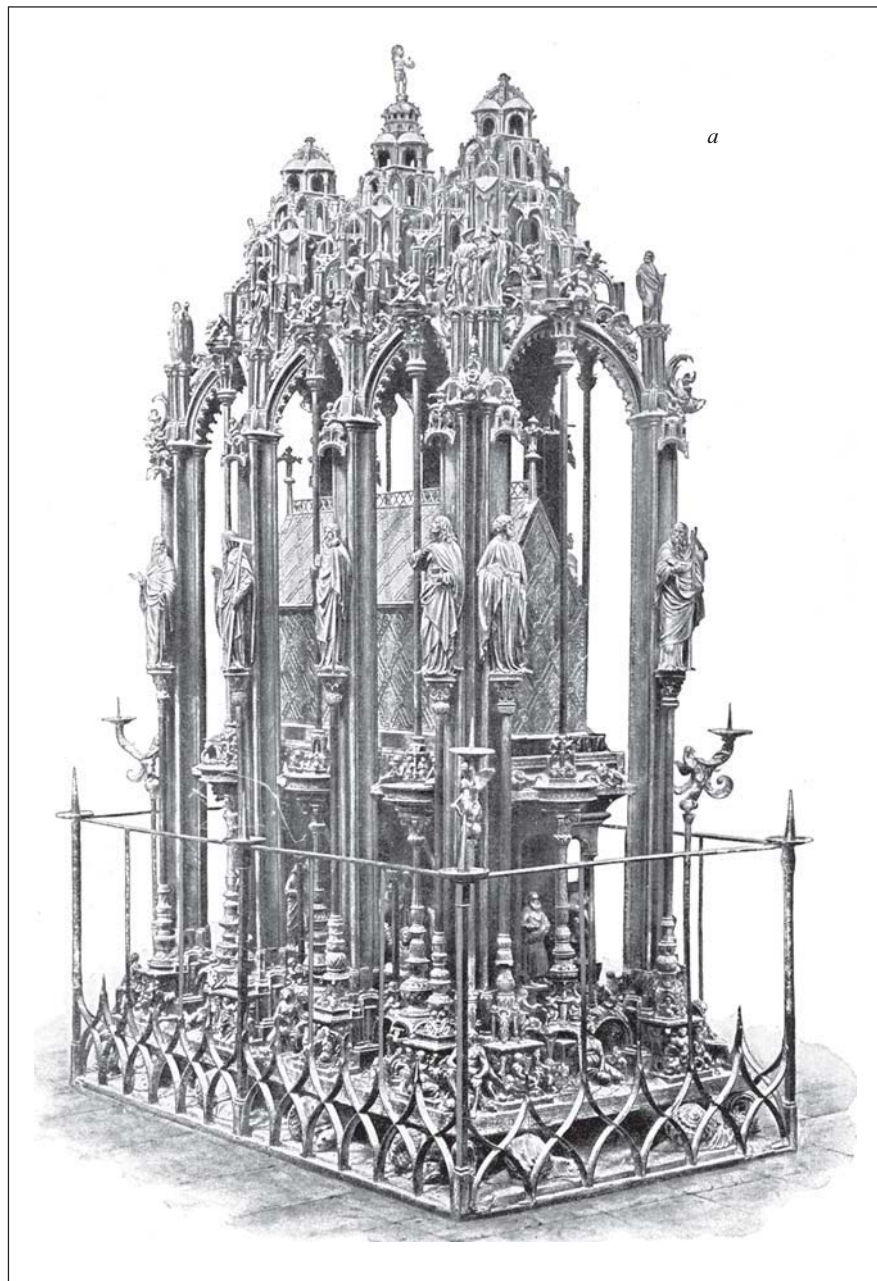
Рис. 393.
Надгробный
памятник
архиепископу
Эрнсту
Саксонскому
работы Петера
Фишера
Старшего
в соборе
Магдебурга.
С фотогра-
фии

Марии с изображением гуманиста Каллимахуса (ум. в 1497 г.) принадлежит Фейту Штосу, а рисунок бронзовой доски для памятника епископу Лоренцу фон Бибру (ум. в 1519 г.) в Вюрцбургском соборе сделал Тильман Рименшнейдер (см. ниже). После 1487 г. он исполнил бронзовый надгробный памятник Оттону IV фон Геннебергу в городской церкви в Ремгильде, грубоватый по очертаниям, но хорошо вылитый и тонко вычеканенный. Около 1490 г. появляется, сам по себе нарушающий стиль, мотив ковра, размещенного позади изображенного лица; этот мотив преобладает в течение почти 20 лет; впервые он появляется на надгробной доске Луки Горки в соборе в Познани, к богатой готической архитектуре которого примыкает более тонко исполненный надгробный памятник Уриэлю Горки (ум. в 1498 г.) в той же церкви. К середине 90-х гг. относятся некоторые из главных произведений Петера Фишера Старшего: в соборе в Майсене, надгробные плиты которого появились в превосходном издании Донадини, отличное надгробное изображение 1495 г. en face курфюрста Эрн-

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

На гравированных надгробных пластинах, сделанных Петером Фишером Старшим в первом десятилетии XVI в., пространство, открывающееся взору над завесой, выполнено с учетом перспективы, а бордюры напоминают обрамление рамой с цветами, в которую, несмотря на ее еще готический характер, постепенно проникают амурчики и другие фигуры Ренессанса. По отражению перспективного пространства интересна надгробная доска Альбрехта Смелого (ум. в 1500 г.), в соборе в Майсене, а по выполнению орнамента обрамлений — рама надгробной пластины 1504 г. герцогини Софии в церкви Девы Марии в Торгау. К самым красивым гравированным доскам этого рода относятся надгробия герцогини Сидонии в Майсенском соборе и Фридриха Казимира в Краковском соборе с присоединенным к последнему рельефом «Поклонение волхвов». Но самыми лучшими пластинами плоского рельефа у Петера Фишера Старшего являются две похожие одна на другую надгробные доски: одна из них в соборе в Гехингене изображает графа Эйтеля Фридриха II и его жену, а другая, в церкви в Ремгильде, — графа Германа VIII с женой. Особенно важны для нашего знакомства с проникновением отдельных, еще непонятых форм Ренессанса в позднеготические бордюры также некоторые из отмеченных Дауном надгробных плит 1505 и 1506 гг. в краковских церквах. Главной работой, благодаря которой Петер Фишер Старший оказался в ряду самых значительных художников, остается гробница св. Зебальда (рис. 394) в Нюрнберге — трехарочное сооружение вроде балдахина над серебряным саркофагом в хоре церкви этого святого. Святых св. Зебальда — жемчужина немецкого искусства. Надписи говорят, что Петер Фишер Старший начал работу в 1508 г. и закончил в 1519 г. со своими сыновьями. Каждая из продольных сторон основания украшена двумя с тонким чувством выполненными рельефами из жизни святого. Здесь изображено, как св. Зебальд извлекает из ледяных сосулек огонь, как он возвращает зрение слепому, как из пустой винной

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





кружки он заставляет течь укрепляющий напиток и как по его велению земля поглощает богохульника. Все это выполнено так наглядно и живо и в то же время так просто и чисто по формам, как до сих пор еще никому не удавалось. Каждую из поперечных сторон основания украшает бронзовая статуя: западную сторону — статуя св. Зебальда, а восточную — самого мастера в кожаном фартуке. Первая — идеализированная фигура, исполненная спокойного величия, а вторая — простая портретная фигура, в высшей степени непосредственная и убедительная. Далее возвышается сень из стрельчатых арок, по три на каждой продольной стороне и по три на каждой из поперечных, покрытая тремя куполообразными пирамидальными башнями. Впереди резко расчлененных готических столбиков стоят канделябры, сделанные уже в духе Ренессанса, увенчанные знаменитыми стройными фигурами апостолов, по благородству лиц и свободным, широким драпировкам восходящих также к итальянским образцам. Поверх средней башенной пирамиды стоит (реставрированный) Христос-младенец. Главные столбы увенчаны осанистыми фигурами из Ветхого Завета. Не перечислить всех взятых из христианской мифологии средних веков и из выродившейся древности тогдашнего нового времени фигур богов, полубогов, кентавров, тритонов, сирен и nereid, львов, птиц, дельфинов и других животных, изображенных круглой пластикой и рельефом на цоколе и на всех уступах богатой средней части сени. Сооружение покоится на ножках в форме раковин улиток с их выглядывающими оттуда обитательницами. Четыре изящных угловых подсвечника держат как бы порхающие крылатые сирены. На верхних частях балдахина, над апостолами, на розетках канделябров около саркофага играют амуры. В этом памятнике проявляются торжественная возвышенность и милая игривость, земной реализм и сказочная фантазия. В общем это готическое произведение с романскими мотивами и чертами Ренессанса. Способ, каким все эти игривые детали соединены в одно благородное целое с большим чутьем чистых приятных пропорций, единственный в своем роде. Что это творческая работа Петера Фишера Старшего, понятно из надписей на этом произведении, но, судя по надписи 1519 г., не подлежит сомнению, что его сыновья исполнили ряд отдельных скульптурных деталей. Статую св. Варфоломея приписывают Герману Фишеру Младшему, а большую часть мифологически-аллегорических скульптур, возможно, исполнил Петер Фишер Младший. Достоверными работами старого Петера являются статуи св. Зебальда и самого мастера, наиболее вероятным остается также предположение, что четыре главных рельефа и фигуры апостолов, по крайней мере в проектах, следует отнести

ти также к нему. Его сыновья, как исполнители, могли затем их кое в чем изменить и модернизировать.

Самыми грандиозными фигурами пластики, вышедшими из мастерской Фишеров, являются заказанные и исполненные в 1513 г. бронзовые статуи, больше чем в натуральную величину, короля английского Артура и древнего готского короля Теодориха на гробнице императора Максимилиана I, в придворной церкви в Инсбруке. Это шедевр литейного искусства немецких мастеров.

В последующих надгробных плитах, выходявших из мастерской Фишеров в Нюрнберге, вступает в свои права настоящая архитектура Ренессанса с преобладанием правильных пилястров, полуциркульных арок, архитравов, и только теперь формы нагого тела и драпировок становятся более сглаженными, а следовательно, и более общими. Сюда относятся: надгробная плита Маргариты Тухер (1521) в Регенсбургском соборе с рельефом, представляющим встречу Спасителя с хананеянкой; в церкви св. Эгидия в Нюрнберге — памятник супругам Эйссен (1522); в соборе в Берлине — нижняя плита (1522) двойного надгробного памятника курфюрстам Иоанну Цицерону и Иоахиму I, законченного лишь после смерти отца Гансом Фишером, с изображением курфюрста Иоахима; в соборе в Ашаффенбурге — надгробный памятник кардиналу Альбрехту Майнцскому (1525); в городской церкви в Виттенберге — гробница курфюрста Фридриха Мудрого (1527). Для последних двух работ документально установлено, что их выполнил Петер Фишер Младший, а по отношению к прочим указанным плитам и еще некоторым другим (например, в Любеке, Шверине и Гейльсбронне) не ошибемся, если их исполнение в стиле Ренессанса также припишем ему. Талантливые братья Фишеры, однако ж, не смогли затмить славу своего отца.

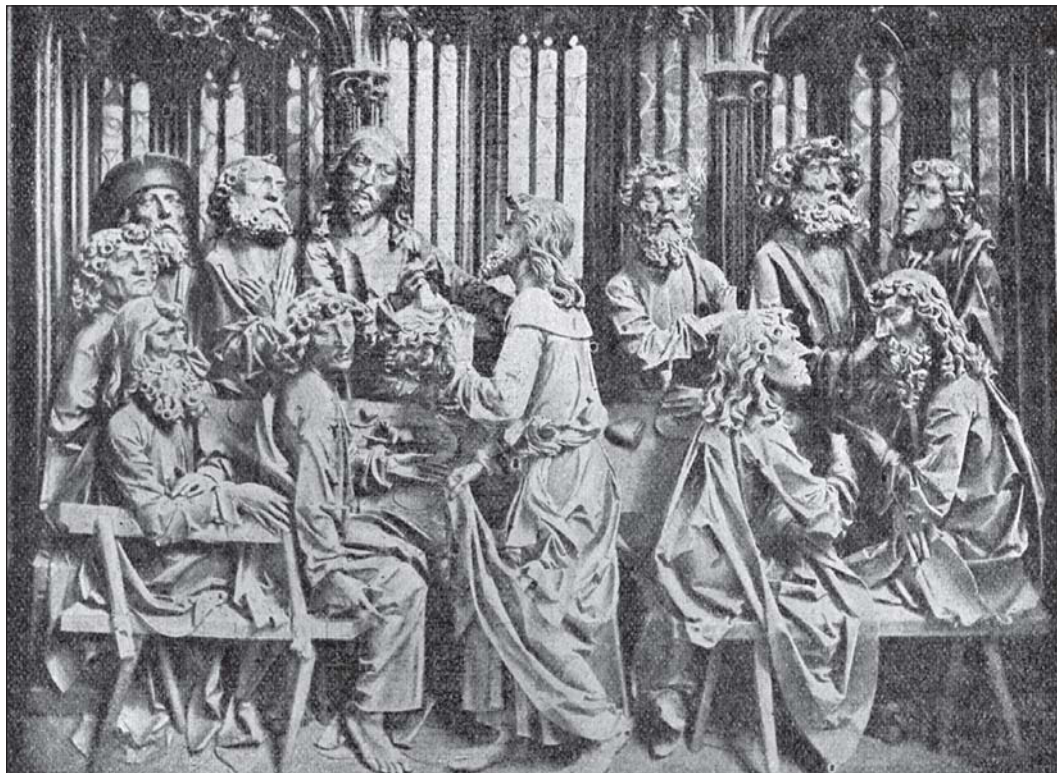
В *Нижней Франконии*, в *Вюрцбурге*, как и в Бамберге, в последней четверти XV столетия произошел поворот к реализму в ремесленных произведениях. Первые в лице *Тильмана (Дилля) Рименшнейдера* (около 1460—1531) в городе вина и веселья на Майне появляется в 1483 г. «художник Божьею милостью», который господствует над нижнефранкской скульптурой до первой четверти XVI в. включительно, но при этом, если не считать позднего, неудачного опыта, остается верным позднеготическому языку форм и грубоватому натурализму XV столетия. Без сомнения, он мягче и уравновешеннее своих современников в Нюрнберге; под богатыми, но естественными складками одежд он умеет выставить в выгодном свете формы тела

своих фигур, он придает их лицам и рукам больше жизненности, но и он еще не избавился от некоторой натянутости в позе и движении, а его отдельные фигуры выполнены с готическим изгибом, который он, впрочем, довольно часто сочетает с естественной позой в движении и постановке ног. Нельзя перепутать с другими его мужские головы, обрамленные прядями волос или локонами и похожие между собой, как лица братьев. Его женские лица, исполняемые вначале со спокойным овалом, позже получают более резкие своеобразные черты. Но главная притягательная сила его искусства лежит во внутренней жизни, скорее скорбной, чем радостной, которую он выразительно отражает в своих работах.

Относительно жизни и произведений Рименшнейдера мы хорошо осведомлены благодаря исследованиям Боде, А. Вебера, Карла Штрейта и Эд. Тенниса.

К первому периоду творчества Рименшнейдера (до 1498 г.) принадлежат надгробные памятники, как, например, еще маловыразительный по стилю памятник рыцарю Эберхарду фон Грумбаху в приходской церкви в Римпаре (1487) и сделанный в богатом позднеготическом стиле памятник епископу Рудольфу фон Шеренбергу в соборе в Вюрцбурге (ум. в 1495 г.). В 1491 и 1493 гг. он выполнил превосходные каменные фигуры Адама и Евы, в собрании Исторического общества, и статую Мадонны (1493), в Новом соборе в Вюрцбурге. Резной деревянный главный алтарь приходской церкви в Мюннерштадте (1490—1492) сохранился в фрагментах, к нему примыкает небольшой алтарь с Христом и 12 апостолами (около 1495 г.), в собрании замка в Гейдельберге.

Второй, лучший период творчества Рименшнейдера простирается до 1516 г. В качестве монументальных скульптурных произведений этого времени следует отметить прежде всего 14 больших фигур из песчаника, к сожалению лишь отчасти сохранившихся на наружных контрфорсах капеллы Девы Марии в Вюрцбурге; из них Христос, Иоанн Креститель, апостолы Петр и Андрей перенесены внутрь собора. Из его каменных надгробных памятников этого времени памятник Конраду фон Шаумбергу — рыцарь в панцире с непокрытой кудрявой головой, — в капелле Девы Марии в Вюрцбурге (около 1500 г.), вызывает впечатление привлекательной манерности, между тем как памятник епископу Тритемию в Новом соборе в Вюрцбурге (около 1516 г.) отмечен уже большей простотой форм. Самый большой памятник Рименшнейдера (1499—1513) — это сделанный из известняка саркофаг императора Генриха II и его жены Кунигунды в соборе в Бамберге. Царственная чета лежит рядом на широкой крышке саркофага, их головы покоятся на по-



душках, а ноги упираются во львов. Что подобное устройство посредством балдахинов с килевидными арками не совсем стильно, очевидно само собой; фигура императрицы, сверх того, еще выполнена с готическим изгибом. Рельефы из жизни императорской четы на боковых сторонах саркофага просто превосходны. Главными произведениями мастера в резной деревянной скульптуре мы считаем драгоценные «алтари долины р. Таубера», которые следует отнести к началу XVI века. После того как Боде, не отрицая вполне возможности, что их творцом был Рименштейдер, склонился к предположению, что эти произведения относятся к его неизвестному учителю, более крупному художнику, чем он сам, Теннис документально подтвердил, что они принадлежат Рименштейдеру, находившемуся в расцвете своего творчества. Это касается «Алтаря Святой Крови» в церкви апостола Иакова в Ротенбурге с «Тайной Вечерей» в среднем кивоте (рис. 395), фигуры которого полны силы, воодушевления

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

и своеобразно расположены; «Алтаря Девы Марии» в церкви Господа Бога около Креглингена с «Успением Богородицы» в средней части, исполненным поразительно наглядно и с красивым верхом; «Алтаря Святого Креста» в приходской церкви в Детванге, главная часть которого представляет Распятого в самых чистых формах физической красоты и глубочайшим выражением скорби на лице, его благородная голова увенчана терновым венцом. Все три произведения нераскрашены, лишь тронуты в некоторых местах краской; все три, несмотря на некоторую неподвижность композиции, исполнены значительной сценической наглядности и по духовной глубине высоко поднимаются над средним уровнем множества сохранившихся немецких резных алтарей.

Третий период творчества мастера начинается с 1517 г. Монументальное произведение «Оплакивание Христа» в приходской церкви в Майдбронне (1519—1523) — богатый фигурами рельеф из песчаника, уже со слабым рисунком и более схематичной композицией, но зато отличающийся глубиной душевного порыва. Надгробие на могиле епископа Лоренца фон Бибра (1519) в соборе в Вюрцбурге из красноватого мрамора — единственное произведение Рименшнейдера с неудачным обрамлением, с формами, взятыми из сокровищницы Ренессанса. Но последнее произведение мастера — резная деревянная скульптура «Мадонна в венке из роз» (1521—1524) на Кирхберге около Фолькаха — по общей композиции приближается к «Благовещению» (или «Английский привет») Фейта Штоса в нюрнбергской церкви св. Лаврентия (см. рис. 391). В истории немецкого искусства Рименшнейдер оставил заметный след, он одним из первых отказался от традиционной раскраски и позолоты статуи и наделял индивидуализированные персонажи интенсивной духовной жизнью.

Живопись

Исходной точкой южнонемецкой, а также верхнерейнской живописи является верхнешвабский пейзаж, от которого пошли ее разветвления на запад и восток. Сказать, что верхнешвабская живопись развивалась совершенно самостоятельно, было бы, конечно, слишком смело. У некоторых ее мастеров можно с достоверностью проследить итальянские и нидерландские влияния. Но в общем мы имеем здесь дело именно с параллельным развитием, которому дает пищу дух времени, идущий от очагов и на юге, и на севере.

Стенная живопись в Южной Германии покрыла в эту эпоху гораздо большие поверхности, чем заставляют предполагать ее скудно сохранившиеся остатки. Например, только из письменных источников мы узнаем, что в Аугсбурге уже в это время украшали живописью наружные стены общественных зданий. Например, на улице Бреннера снаружи украшались даже стены жилых домов, о чем свидетельствуют многочисленные, хотя и не представляющие интереса в художественном отношении остатки. Наилучше сохранившаяся фреска на наружной стороне церкви — это выполненное в 1480 г. огромное изображение «Небесного Сонма», со Святой Троицей во главе, на южной стороне собора в Граце. В большем количестве сохранились фрески и плафоны внутри зданий. Так, например, на арке хора Ульмского собора находится фреска «Страшный Суд» (1471), ясная по композиции и светлая по краскам, впрочем подновленным. Из Аугсбурга происходят замечательные картины с маленькими фигурами на библейские темы Петера Кальтенберга на сводчатом потолке (1457), поразительные по своим пейзажным фонам; они переданы в Национальный музей в Мюнхене; отличаются также пейзажными фонами картины на библейские темы второй половины столетия: «Поклонение волхвов» — на сводах хора капеллы золотых дел мастеров в Аугсбурге. Множество остатков фресок, сопоставленных Рилем, сохранилось в баварских церквях XV в. Именно к ним принадлежит «искусство улицы Бреннера», начало изучения которого положил Ганс Земпер, а в дальнейшем исследовании принимали участие Бертольд Риль и Иоганн Вальхеггер. Если перемену в стиле, происшедшую в течение XV столетия во фресковой живописи Южной Германии, можно проследить не так хорошо, как в станковых картинах, то в долине Эйзака происходит обратное. Сборным местом южнотирольской художественной жизни XV в. была бриксенская школа живописи, а ее очаг находится в клуатре собора в Бриксене. Смешение североитальянских, в особенности падуанских, и венецианских заимствований с основным баварским чувством происходит здесь с почти драматической убедительностью. Во главе поворота к реализму Земпер ставил мастера «Распятия» и «Се человека» в третьей аркаде, которого он назвал «бриксенским мастером со скорпионом», но другие исследователи приписывали руководящее значение мастеру, написавшему около 1446 г. «Плач над телом Христа», а около 1462 г. — «Венчание терновым венцом». Учеником мастера «Плача над телом Христа» является Якоб Зунтер, подписавший в 1462 г. своим именем «Мадонну со св. Михаилом и св. Екатериной» во второй аркаде, а также написавший ряд других фресок в клуатре, проникнутых все возрастающим чувством натуры.

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

В монастырях и цеховых светских мастерских Германии в XV в. необыкновенно развилась *книжная миниатюрная живопись*, описанная для Южной Баварии Рилем, для Регенсбурга — Гендке, для Аугсбурга — Бредтом, а для Австрии — Нейвиртом. Но так как миниатюра и здесь не дошла до таких художественно-законченных произведений, как одновременные нидерландские и французские работы, то мы здесь отметим лишь немногие рукописи. В «Правиле св. Бенедикта», в Мюнхенской городской библиотеке, написанном в 1414 г. в монастыре Меттене на Дунае, вместо обычного в большинстве случаев золотого фона видны уже некрасивые местные холмистые пейзажи под голубым, к горизонту белеющим небом. Отличительным признаком известной зальцбургской Библии 1430 г., в том же собрании, слу-

жат своеобразные размашистые, напоминающие аканф обрамления, постоянно встречаемые в этих местах. В Евангелии 1462 г. брата Лаврентия, там же, мы видим подобные же обрамления вокруг восьми картин; в их простых и наглядных пейзажных и архитектурных фонах и незатейливых, мягко выполненных изображениях из Священной истории ничто не напоминает бургундско-нидерландских произведений. Но самая красивая мюнхенская лицевая рукопись — это служебник 1480 г. в церкви Богородицы, прекрасное Распятие которого абсолютно не напоминает иностранных образцов. Из аугсбургских рукописей с миниатюрами, обозначивших собой переворот, наступивший около 1450 г., следует отметить рукописи братьев Гектора и Георга Мюлихов, которые, как доказывал Бредт, были богатые дилетанты. «История Александра Великого» (1455) Гектора, в Мюнхенской городской библиотеке, и его «Аугсбургская хроника» (1457), в библиотеке Аугсбурга, при поверхностном, даже грубом исполнении отличаются необычным для того времени знанием перспективной глубины пространства, указывающим по существу на путешествие рисовальщика в Италию. «Аугсбургская хроника» Георга Мюлиха, в королевской придворной частной библиотеке в Штутгарте, свидетельствует о довольно высокой степени умения художника, а в передаче пейзажа, даже в его настроениях, обусловленных атмосферными явлениями, мастер пользуется собственными наблюдениями над местной природой. Характерная особенность *регенсбургской школы* — «постепенное возрастание и усиление пейзажного элемента в миниатюре» (Кауч) — выступает уже в упомянутой ранее меттенской рукописи 1414 г. Обратимся к самому известному ее миниатюристу *Бертольду Фуртмейеру*, которому Гендке посвятил монографию. Главные сохранившиеся произведения Бертольда Фуртмейера, деятельность которого продолжалась с 1468 до 1501 г., — это двухтомный Ветхий Завет (1468—1472), в монастыре Майгингене, и законченный в 1481 г. пятитомный служебник из Зальцбурга, в Мюнхенской городской библиотеке. Многочисленные рисунки этих томов украшены упомянутыми выше местными орнаментальными обрамлениями, миниатюры по художественной отделке и законченности не могут идти в сравнение, например, с рисунками Фуке или хороших нидерландских мастеров: они часто кажутся довольно суровыми и грубыми по формам, холодными и пестрыми по краскам, но зато в некоторых из них, как, например, в «Христе на Масличной горе» служебника, особенно в их настроении пейзажа, мы находим связь с родной землей.



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

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

Из *граверов на меди*, работавших в XV в. во Франции и Баварии, отметим известного скульптора *Фейта Штоса*. Его смелый натурализм и беспокойная, пылкая страстность проглядывают с этих листов. Отметим «Святое семейство в комнате» (рис. 396), «Плач над телом Христа» и «Обезглавливание св. Иакова». Прочие граверы находились более или менее под влиянием Шонгауэра (см. рис. 375); наиболее самостоятельными являются мастер с монограммой *L. Cz.*,

из гравюр которого известно «Искушение Христа» (рис. 397), и мастер *M. Z.*, изображения которого, вдающиеся в реалистические подробности, снабжены обычно франкско-баварскими пейзажными фонами. Нюрнберг, если не считать Штоса, в XV в., по-видимому, еще не пробовал своих сил в области гравюры на меди. Величайший из его сыновей Дюрер в начале следующей эпохи в качестве гравера примкнул к верхне- и среднерейнской школе.

Нагляднее всего история живописи и художников Южной Германии XV в. отражается в *станковой живописи*, которая развертывается здесь главным образом на створках резных алтарей, иногда также и в средней части этих алтарей, на отдельных же досках или дощечках сперва лишь изредка, а затем большей частью в области портрета. Возглавляет *швабскую школу* скульптор и живописец *Ханс Мультчер* (см. рис. 387). Как живописец, Мультчер известен по паре створок 1437 г. с восемью картинами из жизни Спасителя и Богородицы, в Берлинском музее, и по паре створок с восемью картинами того же содержания его алтаря 1457 г., выставленного в ратуше в Штерцинге. Эти работы достигли той ступени, на которой пейзажный задний план изображается на золотом фоне, заменяющем небо, но не перешагнули ее, с прекрасными сильными, исконно швабскими мультчеровскими типами; мотивы движений отличаются удивительной смелостью и естественностью. В противоположность Мозеру и Вицу (см. рис. 371 и 372) Мультчер отличается драматизмом, живописно выполненные створки из Штерцинга принадлежат к зрелым творениям верхне-немецкой живописи XV столетия.

Нидерландские формы перенес в Швабию *Фридрих Герлин* (около 1435—1499 или 1500). Самые ранние его картины — алтарные створки «Обрезание Господне» и «Поклонение волхвов» (1459), в Национальном музее в Мюнхене и в городской

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





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

Менее удачны, чем эти два превосходных произведения Герлина, простые створки главного алтаря 1472 г. в церкви св. Власия в Бопфингене, которые снаружи украшены изображениями мучений св. Власия, а внутри — картинами на библейские темы, богато заполненными архитектурными мотивами. Стремление к новой жизни и большому движению привело здесь к большей грубости, угловатости и разбросанности, а отдельные фигуры без меры вытягиваются в длину. Захватывающее и в то же время живописное впечатление производит большое изображение «Се человек», в Нёрдлингенской галерее. Важнейшее произведение Герлина и в то же время последняя из его картин, снабженных подписью и датой, — «Семейный алтарь» (1488), из церкви св. Георгия перешедший в городскую галерею в Нёрдлингене. Здесь мастер выполнил и сред-

галерею в Нёрдлингене, — так явно напоминают Рогира ван дер Вейдена (см. рис. 332), что он должен был знать картины этого мастера. В годы своих странствий он, вероятно, побывал в Нидерландах; от влияния ван дер Вейдена он так и не освободился. Но с большими церковными заказами, которые ему выпадали, Герлин справлялся хорошо, искусно и технически ловко. В 16 картинах из жизни Христа (рис. 398) и св. Георгия, которые украшают створки главного алтаря (около 1462 г.) церкви св. Георгия в Нёрдлингене (теперь в городской галерее), он, вероятно, под впечатлением от нидерландских художников, уже преодолел золотой фон. В картинах на створках главного алтаря 1466 г. в церкви св. Иакова в Ротенбурге с теми же сюжетами и Успением Богородицы он, однако, на некоторое время еще раз вернулся к немецкой традиции внутренние стороны алтарей снабжать золотым фоном.

ную часть, с семьей жертвователя (по всему можно думать — собственной семьей художника), столпившейся около трона Богоматери. Композиция и здесь удачна, но горящие краски, распределенные по одеждам, и здесь не слиты в красочный аккорд.

Ульмской школе принадлежит *Ганс Шюлейн* (ум. в 1505 г.), который украсил створки главного алтаря 1469 г. в церкви в Тифенбронне восемью очень сильными изображениями на золотом фоне из жизни Девы Марии и из истории Страстей Господних, а на цоколе изобразил поясные фигуры Спасителя и апостолов. Будучи приблизительно одного возраста с Герлином, Шюлейн обнаруживает склонность скорее к Нюрнбергу, чем к Нидерландам. Его зять *Бартоломео Цейтблом* (упоминается в 1483—1531 гг.) своими работами обогатил швабскую живопись второй половины XV столетия. Кроме Шюлейна на него должны были оказывать влияние Мульчер и Герлин. В его произведениях проявляется стремление к более чистой, спокойной красоте рисунка, к более плавному, однородному тону сильных красок. У правильно сложенных, вначале довольно угловатых, а затем более законченных фигур Цейтблома лица открытые, с крупными чертами. Его мужские лица можно узнать по длинным, острым, выступающим вперед носам и несколько выступающей нижней губе, а женские — по узкому подбородку и плоским бровям над кроткими миндалевидными глазами; головы юношей обычно обрамляют длинные белокурые волосы. Стиль первой половины столетия часто еще напоминает узорные золотые фоны или развешанные ковры позади его отдельных фигур в натуральную величину, часто же спокойные большие складки одежд нехотя уступают место скомканным, угловатым драпировкам модного стиля. Художнику не удается придать своим фигурам драматизм, но созерцательному и назидательному спокойствию он умеет придать внутреннюю жизнь. Посреди течений века, которые неслись вокруг него, Цейтблом является мастером, обладающим вкусом и солидной техникой, без сильно выраженной индивидуальности, но все-таки прислушивающимся к своим собственным впечатлениям.

Юношеским произведением Цейтблома является алтарь (90-е гг.), от которого шесть досок с картинами из жизни Спасителя сохранились в соборе в Ульме и одна доска с изображением Рождества Христа — в Штутгартском музее. Юношеский стиль Цейтблома мы видим также в двух створках алтаря из Микгейзера со святыми на золотом фоне, в Пештской национальной галерее, и в картинах алтаря, поделенных между собраниями в Карлсруэ и Донауэшингене. Безусловно, более поздними являются изящные створки с золотым



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

большая и лучшая вещь Цейтблома, снабженная его подписью и датами (1497 и 1498), — алтарь Герберга. При открытых створках можно видеть слева Рождество Христово, справа — Введение во храм, а при закрытых — Благовещение. Какими благородными кажутся Дева Мария и ангел, как чудесен зеленый пейзаж, перерезанный рекой и окаймленный голубыми горами, открывающийся взору через окно в комнате Благовещения! Простое величие его замысла и чистота творчества дают возможность не обращать внимания на некоторую поверхность, все-таки присущую его художественной манере исполнения.

фоном с изображениями св. Урсулы и св. Маргариты, в Мюнхенской пинакотеке, прекрасные доски с картинами из жизни Девы Марии, алтаря из Пфулендорфа, алтаря в галерее в Зигмарингене и подвижные створки алтаря Кильхберга, резная деревянная средняя часть которого осталась в дворцовой капелле в Кильхберге. На четырех кильхбергских створках, в Штутгартском музее, ранее относимых к 70-м гг., а по Ланге возникших только около 1490 г., мы видим великолепные фигуры святых, с развешанными позади них на синем фоне частью золотыми, частью красными завесами. Створки главного алтаря в Блаубейрене указывают лишь на незначительные следы работы Цейтблома. К наиболее зрелым его произведениям относятся четыре картины на створках эшахерского алтаря (около 1496 г.), в Штутгартской галерее. Четыре картины на цоколе изображают поясные фигуры отцов Церкви; на двух створках с внутренней стороны находятся изящные изображения Благовещения (рис. 399) и Посещения Богородицей св. Елизаветы, а снаружи, впереди золотых завес, на синем фоне — величественные фигуры двух Иоаннов. Обратная сторона цоколя этого алтаря — живописно скомпонованная картина с изображением двух ангелов, держащих нерукотворный образ Спасителя, в Берлинском музее. Штутгартскому музею принадлежит

После Ульма и Нёрдлингена очагами швабской, а в то же время и немецкой живописи были *Мемминген* и *Аугсбург*. В Меммингене с 1433 г. процветали Штригели, семья живописцев, из которой, однако, как художественная личность известен только *Бернгард Штригель* (1460 или 1461—1528). Не подлежит, по-видимому, сомнению, что он был учеником Цейтблома в Ульме. По архаичности, художественному мировоззрению и отношению к природе в своих религиозных картинах он принадлежит еще к XV столетию. Только в портретах, которые он стал писать с начала XVI столетия, он является перед нами настоящим мастером, и притом мастером XVI в. В Аугсбурге уже в последней трети XV столетия появляется семейство Буркмайров; *Томан Буркмайр*, отец великого Ганса Буркмайра, принадлежащего XVI в., в 1460 г. был еще учеником, и мы не знаем ни одной достоверной его работы. Вслед за Буркмайрами тотчас появляются Гольбейны. Однако даже *Ганс Гольбейн Старший*, хотя он как художник работал с 1493 г., принадлежит уже новому веку Возрождения. К мастерам XV в. мы причисляем только тех художников, которые родились до 1470 г.

Искусство *Баварии* так тесно связано с искусством родственного ей *Зальцбурга*, что даже говорят о баварско-зальцбургской школе. Мы уже видели, что стенная живопись XV в. оставила в этих областях многочисленные памятники и что миниатюра здесь была в большом почете. Также и баварская станковая живопись успешно развивалась и отличалась все большей самостоятельностью. Изумительно исполненный алтарь со святыми в капелле обители Штрейхен, алтарь с Распятием из Пэля, в Мюнхенском Национальном музее, и большое Распятие в приходской церкви в Альтмюльдорфе раньше, не задумываясь, приписывали кёльнской школе, с картинами которой они, однако, лишь стоят на одной и той же ступени развития. Сюда примыкают Распятия в церквях в Фюрштетте (около 1420 г.) и Торрванге (около 1450 г.), отличающиеся успехами в смысле понимания пространства, но где еще нет собственно самого пространства. К концу столетия (1492) относится, например, большой алтарь с Распятием из церкви францисканцев в Мюнхене, теперь — в местном национальном музее. Если этот алтарь приписывают мюнхенскому придворному живописцу Гансу Ольмдорферу, то это, конечно, так же произвольно, как и то, когда некоторые картины Шлейсгеймской галереи приписывают художникам, известным только по письменным источникам.

Благодаря исследованиям Стясного, мы имеем образчик подлинной зальцбургской станковой живописи этой эпохи. Мы знаем теперь,

что «Распятие» Венской галереи, помеченное именем Д. Пфеннинга и датой (1449), — зальцбургского происхождения. Здесь уже все отдельные события на Голгофе художественно объединены и расположены на золотом узорном фоне еще без всяких намеков на пейзаж, но с пробуждающимся чувством пространства. Дальнейшую ступень развития на пути к реализму представляет большое «Распятие» *Конрада Лайба* (1457), в соборе в Граце, написанное под итальянским влиянием. К последней четверти столетия относятся произведения *Рюланда Фрюофа*, родом он, по-видимому, из Пассау, где уже в 1471 г. украсил картинами ратушу, но неоднократно работал и для Зальцбурга. Он поместил своими инициалами (R. F.) и датой (1491) четыре происходящих из Зальцбурга картины на золотом фоне, в Венской галерее, передние стороны которых представляют Молитву в Гефсиманском саду, Бичевание, Несение Креста и Христа на Кресте в очень реалистической передаче, но с необычно мягким, почти слабым душевным настроением. Те же пометы носит хороший поясной портрет юноши в красной шапочке, в собрании Фикдора в Вене. По-видимому, тому же мастеру принадлежат четыре большие картины на дереве в церкви в Гроссгмайне близ Унтерберга, которые изображают Введение во храм (рис. 400), Христа, поучающего во храме, Пятидесятницу и Успение Богоматери. Хотя они были написаны в 1499 г. и показывают очень развитую перспективу, но еще имеют золотой узорный фон. Группы расположены с большим вкусом, краски светлые и свежие. Типы в достаточной степени индивидуальны и разнообразны, характеры серьезны и кротки. Связь этих картин со швабской школой очевидна. С чисто художественной точки зрения они принадлежат к лучшим немецким созданиям своего времени.

Обратимся теперь к Тиролю, а именно к великому скульптору и живописцу *Михаэлю Пахеру* (см. рис. 389). Где бы ни учился Михаэль Пахер, несомненно, он путешествовал по Северной Италии. Перспективно правильной передаче пространства внутри помещений, в чем он стоит выше всех современников, утонченному равновесию своих композиций, пластической обработке и искусным ракурсам своих человеческих фигур он мог в то время научиться только в школе Скварчионе в Падуе, про которую мы знаем, что она посещалась также и немцами; его выдержанные в горячем пурпурном тоне краски, как он ни самостоятелен сам по себе, предполагают некоторое знакомство с красочными аккордами венецианцев. Наряду с этим в его работах чувствуются отклики шонгауэровских гравюр. Свежестью и силой своего восприятия он обязан, однако, родной крови, а резкая худошавость



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

его женщин, выразительная индивидуальность его мужских лиц с большими носами представляет наследие всей немецкой школы, к которой он принадлежит. Поэтому он и не воспринял настоящих элементов Ренессанса, а до конца оставался готическим художником. Все чужеземные влияния были поглощены его собственной, крупной во всем сущностью.

Так как фрески на сводах часовни в Вельсе (четыре отца церкви), поражавшие своими ракурсами и, к сожалению, совершенно уничтоженные в 1882 г., мы считаем позднейшими произведениями его школы, а расписные створки в его алтарях в Грисе (ранее 1471 г.) погибли, то мы непосредственно перейдем к его главному произведению — большому алтарю с двойными створками в церкви св. Вольфганга (1477—1481; см. рис. 389). Внутренние створки, которые и здесь еще имеют золотой фон, являются наиболее тщательно выписанными из дошедших до нас картин Михаэля Пахера. Четыре огромных изображения представляют Рождество Христово (рис. 401), Обрезание, Введение во храм и Успение Богородицы. Как все здесь величаво и верно задумано, как спокойны и при этом естественны складки одежд, как выразительны лица и какие огненные краски! Напротив, восемь картин из жизни Спасителя, расположенных в два ряда, один над другим, и видимых, когда внутренние створки закрыты, а наружные открыты, выполнены не с такой любовью, как картины внутренних сторон; тем не менее золотой фон здесь исчез; цветущие и сияющие дали пейзажа, в которых переданы вечерние и утренние настроения, свидетельствуют о понимании природы мастером. Наружные стороны расписаны изображениями из жизни св. Вольфганга работы различных учеников. Алтарь в церкви св. Вольфганга относится к небольшому числу истинно мастерских произведений, которые дало немецкое искусство XV столетия. Еще позже (1489—1490) возник алтарь «Отцы Церкви» в капелле Всех святых в соборе в Бриксене. Наружные стороны с изображением четырех отцов Церкви, написанных самим Михаэлем в его лучшей манере, находятся в галерее Аугсбурга. Этим немногим сохранившимся произведениям Михаэля Пахера достаточно, чтобы причислить его на все времена к великим мастерам немецкого искусства.

Из работ брата Михаэля, Фридриха Пахера, сохранилось в семинарии клириков во Фрейсинге искусно написанное «Крещение», выполненное им в 1483 г. для госпиталя Святого Духа в Бриксене. Гансу Пахеру (вероятно, сын Фридриха) следует приписать несколько серий картин в монастыре Нейштифте. Неисчислимо количество сохранившихся картин тирольской школы переходного времени постепенно

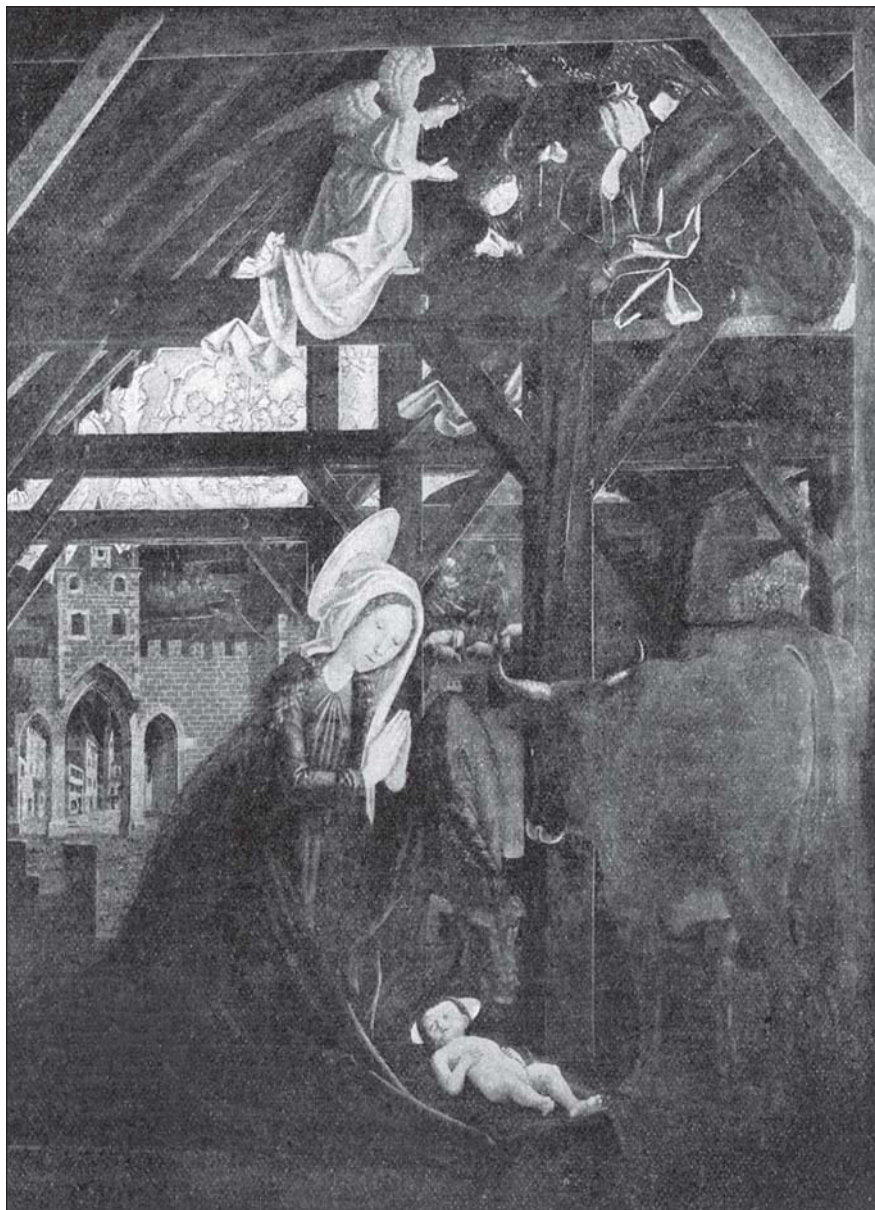


Рис. 401.
Михаэль Пахер.
Рождество
Христово.
Картина
на алтаре
церкви
св. Вольфган-
га. С фото-
графии Гёфле



Рис. 402.
Передняя часть
алтаря
Имгофа
в Лоренцкирхе
в Нюрнберге.
С фотографии
Шмидта

подчиняют стиль Пахера новому, начавшемуся тогда итальянскому влиянию. Их количество потому так велико, что бури революции и реформации нигде не были так слабы, как в тихих альпийских долинах, где процветала эта школа.

Средоточием *франкской школы* живописи был *Нюрнберг*. О непосредственных итальянских или кельнских влияниях на нюрнбергские картины с золотым фоном начала этой эпохи не может быть и речи, скорее можно говорить о старобогемских или новошвабских влияниях. Но в существенном мы и в нюрнбергской станковой живописи должны признать особое развитие, вышедшее из суровой и благородной франкской основы.

Знаменит алтарь Имгофа в Лоренцкирхе, обратная сторона которого с «Плачем над телом Христа» находится в Германском музее. Лицевая средняя картина в Лоренцкирхе (рис. 402), в стиле картин с плоски-

ми золотыми и ковровыми фонами, представляет Венчание Богоматери сидящим рядом с ней увенчанным Спасителем, между тем как внутренние стороны створок содержат портреты жертвователей небольших размеров, с очень плохим сходством, стоящих на коленях у ног апостолов Симона и Фаддея. Фигуры стоящих апостолов более коротки и более урезаны, чем две главные сидячие фигуры средней картины, как часто бывает на той ступени развития искусства, когда закон равномерного заполнения пространства требует от голов створок и от голов главной картины приблизительно равной высоты и величины. Переход от традиционных типов готического идеального стиля к более реалистической моделировке и большей индивидуальности в лицах проявляется в этом важном произведении, возникшем около 1420 г., лишь в виде легких намеков. Его отличает возвышенное, торжественное, но в то же время умеренно строгое настроение. Из прочих 26 произведений, которые Тоде приписывал частью тому же мастеру, частью его школе, частью его последователям, мы назовем здесь только два. На створках алтаря Дейхслера (около 1418 г.), в Берлинском музее, снаружи изображены на синем фоне Дева Мария и св. Петр Мученик, а внутри — св. Елизавета и Иоанн Креститель на золотом фоне. Средняя картина большого бамбергского алтаря 1429 г., в Национальном музее в Мюнхене, представляет Распятие на золотом фоне, в очень тяжелых красках, с языком форм простым, почти вялым и все еще осмысленным лишь наполовину. Действительно, возможно, что эти три картины, писанные клеевыми красками, представляют различные ступени развития одного и того же мастера. Что этот мастер назывался Бертольдом или даже, как добавил Гюмбель, Бертольдом Ландауэром, принадлежит к одной из тех догадок в области истории искусства, почерпнутых из документальных источников, которые могут быть допущены до тех пор, пока не будет доказано противное.

Любопытен художник, называемый Тоде «мастером алтаря св. Вольфганга». Каким образом он вышел из направления «мастера Бертольда», показывает его алтарь Страстей Господних в Лоренцкирхе в Нюрнберге. Более самостоятельным представляется его алтарь с Успением Богородицы, в Бреславльском музее; его главное произведение — алтарь св. Вольфганга (около 1448 г.) с Воскресением Христовым в средней части находится в Лоренцкирхе. Почти в это же время жил «мастер алтаря Тухер» церкви Богоматери в Нюрнберге; его главные картины, еще без всяких попыток воспроизводить пространство, с призматическими, большеголовыми фигурами, изображают Благовещение, Распятие и Воскресение. Здесь обнаруживаются успехи в реализме моделировки

и в оживленности выражения. Ко времени перехода к реалистическому нюрнбергскому стилю второй половины XV в. относится алтарь Лефельгольца (1453) в церкви св. Зебальда с изображением на створках ряда событий из жизни св. Екатерины, причем фигуры еще поразительно коротки, а лица несколько традиционны, но полны одухотворенной жизни.

После 1460 г. и в Нюрнберге произошел поворот в сторону большего углубления пространства картины, более верного изображения на плоскости людей, животных и растений, большего изучения пейзажа и более правдивой передачи света и тени в явлениях мира. Что представители верхненемецкой народности всеми своими познаниями в области указанных новых приемов живописи обязаны нидерландцам, в истории искусства считается догматом, который, однако, в такой общей форме неверен. Нельзя отрицать, что мастера, начавшие в Нюрнберге поворот к новому, были осведомлены о нидерландском движении, но мы не можем здесь признать непосредственного подражания определенным нидерландским мастерам и картинам.

Страницы, посвященные истории нюрнбергской живописи XV в., раньше заполнялись почти целиком одним именем Михеля Вольгемута, который в качестве учителя Дюрера был окружен едва ли заслуженным поклонением. Основателем нового направления в одной из больших живописных мастерских Нюрнберга является в это время *Ганс Плейденвурф*, в 1451—1472 гг. работавший в Нюрнберге. *Михель Вольгемут* (1434—1519), в 1473 г. женившийся на вдове Ганса Плейденвурфа, получил в наследство вместе с его мастерской и лучшего ученика его, пасынка Вильгельма Плейденвурфа (ум. в 1495 г.). Определить произведения Ганса Плейденвурфа удалось, с одной стороны, благодаря замеченной Фишером пометке его «Распятия», в Мюнхенской пинакотеке, начальными буквами *W. P.*, с другой стороны — благодаря критико-стилистическому исследованию документально удостоверенного алтаря, который мастер выполнил в 1462 г. для церкви св. Елизаветы в Бреславле. О том же, что Вильгельм Плейденвурф был в 1493 г. сотрудником Вольгемута по многочисленным рисункам для деревянных гравюр «Всемирной хроники» Гартманна Шеделя, украшенной более чем 2 тысячами картин, говорит вполне определенно сама «Хроника».

Картина «Распятие» Ганса Плейденвурфа (рис. 403), возникшая, по-видимому, около 1460 г., представляет крест Спасителя, окруженный красиво расположенными группами людей на фоне немецкого

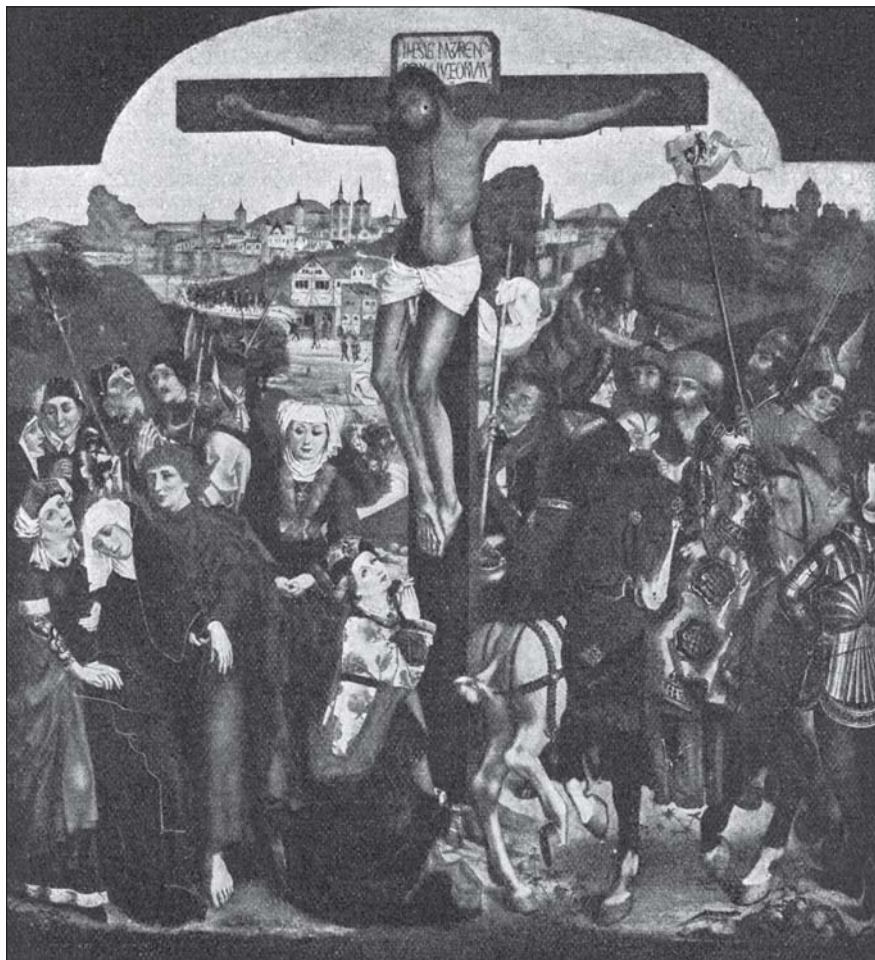


Рис. 403.
Ганс Плей-
денвурф.
Распятие.
В Мюнхенской
пинакотеке.
С фотогра-
фии Брукмана

пейзажа в коричневатых тонах под золотым небом. Намеки на Рогира ван дер Вейдена, в которых его упрекают, — чисто общего характера. Нимбы уже исчезли. Исхудавший, несколько скованно написанный, залитый кровью Спаситель на кресте — потрясающий образ страдания; скорь сильно, но сдержанно отражается в движениях и чертах серьезных сильных мужчин и благородных женщин у подножия креста. Совершенно таким же стилем отличался алтарь 1462 г. в церкви св. Елизаветы в Бреславле, по крайней мере, насколько это можно видеть по его остаткам, например, «Введению во храм», в Силезском



Рис. 404.
Михель
Вольгемут.
Благовещение.
Картина на
главном алтаре
церкви Девы
Мариин в
Цвиккау

большие доски с Воскресением Христовым, Молитвой в саду Гефсиманском, Распятием и Снятием со креста. Моделировка более уверенная, умелая, более ровная, чем у Плейденвурфа, фигуры же более угловаты по формам, а лица менее выразительны. Вместо золотого фона, удержанного только в двух картинах, выступает полный настроения пейзаж, над которым в «Воскресении» справа, на ночном синем небе, брезжит утренняя заря. Для Германии 1465 г. это было одним из успехов. Затем идут створки большого алтаря 1479 г. в церкви Девы Мариин в Цвиккау; когда первые створки закрыты, видны Благовещение (рис. 404), Рождество Христово, Поклонение волхвов и Свя-

музее. На картинах алтарных створок подобного же стиля в пинакотеке в Мюнхене, галерее в Аугсбурге и Германском музее в Нюрнберге попадаются еще нимбы в форме золотых дисков, абсолютно плоских.

За позднейшее произведение Ганса Плейденвурфа можно охотно принять «Распятие» в Шёнборне, в Германском музее, и менее охотно, если судить по зарисованным женским типам, алтарный образ 1470 г. в Щепанове, в Галиции. Удивительно точный поясной портрет седого каноника Шёнборна достаточно хорош для Ганса Плейденвурфа, за которым мы его оставим.

То, что Михель Вольгемут очерствил стиль Плейденвурфа и довел его до ремесленности, верно относительно работ его мастерской, но собственноручные работы Вольгемута принадлежат к лучшим немецким художественным произведениям того времени. Прежде всего сюда относится алтарь 1465 г. из Гофа, в Мюнхенской пинакотеке: четыре

той род на золотом фоне. При закрытых створках на голубом фоне неба появляются Молитва в саду Гефсиманском, Распятие, Венчание терновым венцом и Несение креста. Две последние картины, однако, показывают другую руку, остальные же представляют лучшее, что дал Вольгемут. События рассказаны просто и с чувством, часто изображаются дети; женские типы с их высокими лбами, маленькими, широко расставленными глазами под высокими бровями, с их длинными, тонкими носами и полными губами сами по себе так же мало привлекательны, как мужские типы с их выдающимися скулами, тяжелыми веками и острыми подбородками; но женщинам нельзя отказать в спокойной величавости, а мужчинам — в самобытности и гордой осанке; глубокие, сочные гармоничные краски, которыми залиты картины, показывают руку настоящего мастера. К алтарю в Цвиккау ближе всего стоит алтарь в соборе в Крайльсгайме. Вскоре после 1480 г. появился более слабый большой алтарь Галеровой капеллы св. Креста в Нюрнберге. В 14 картинах створок с изображениями из жизни Девы Марии и из истории Страстей Господних в приходской церкви в Герсбруке характерность переходит уже в карикатуру, а недостаток композиции — в хаотичность. Противники Вольгемута, несмотря на это или как раз поэтому, считают эти картины его собственными. Наоборот, по отношению к заказанным Вольгемуту в 1507 г. и оконченным в 1508 г. картинам на створках алтаря церкви в Швабахе все исследователи сходятся в том, что это грубая ученическая работа. Только картины пределлы со св. Анной, Богородицей и с Младенцем, Иоанном Крестителем, св. Мартином и св. Елизаветой, снова непосредственно примыкающие к цвиккаускому алтарю, несомненно, принадлежат самому Вольгемуту. Нельзя отрицать, что Вольгемут часто работал довольно ремесленно и еще чаще позволял ремесленно работать своим ученикам, но не надо забывать, что когда он хотел, то создавал отличные вещи.

Безусловно, последователем Вольгемута был Вильгельм Плейденвурф, которому поэтому Тоде приписал «самое выдающееся произведение нюрнбергской живописной школы второй половины столетия» — четыре большие створки заказанного Вольгемуту Перингсдёрффера алтаря, в Германском музее в Нюрнберге. Так как названные картины на самом деле не имеют ничего общего со стилем Вольгемута ни по своим более разнообразным и в то же время более индивидуальным типам, ни по своим более ясным и более уравновешенным композициям, более зрелой и живописной моделировке, ни по своим краскам, отличающимся большим единством, то мы можем присоединиться к предположению Тоде. Наружные стороны четырех

створок заключают четыре парных изображения святых в натуральную величину: Зебальда и Георгия, Иоанна Крестителя и Николая, Розалию и Маргариту, Екатерину и Варвару. Двухъярусные внутренние стороны изображают четыре события из легенды св. Фейта, затем св. Себастьяна, св. Бернарда, св. Христофора и евангелиста Луку в виде живописца. Ни один нюрнбергский художник не повествовал кистью с большей грацией и убедительнее, чем мастер этих алтарных картин; немецкое искусство XV столетия не может похвалиться более достойными характерами святых, которые на оборотной стороне этих створок стоят на живописных готических подставках в виде канделябров.

В заключение уделим внимание заказным портретам, которые в это время нашли для себя в Нюрнберге благоприятную почву. Самый красивый из них — это уже упомянутый портрет каноника Шёнборна, который мы вместе с Тоде приписываем Гансу Плейденвурфу. Вильгельму Плейденвурфу он приписывает, но с меньшей убедительностью, прекрасный поясной двойной портрет супружеской четы, или жениха с невестой (1475), в амальинском учреждении в Дессау, приписывавшийся ранее Вольгемуту, и поясной портрет Конрада Имгофа (1486), в капелле св. Роха в Нюрнберге. Несомненно также нюрнбергского происхождения превосходный портрет Урсулы Тухер, в Кассельской галерее, раньше также приписывавшийся Вольгемуту. Новая, неизвестная доселе ясность рисунка и утонченность живописи портрета Елизаветы — Никлас Тухер в Касселе и портретов Ганса Тухера и его жены Фелицитаты в Веймаре (все три 1499 г.), указывают на наступление нового, более светлого времени. И действительно, на кассельском портрете открыли монограмму Дюрера. Для нас теперь достаточно того, что мы до известной степени ознакомились с почвой, на которой вырос этот крупнейший художник немецкого Возрождения.

3. Искусство Северной Германии

Архитектура

На обширных пространствах Северной Германии, через которые протекают Везер, Эльба и Одер с их притоками, многие почтенные древние церкви продолжали перестраиваться в новом стиле времени. Церковь Богоматери на лугу в Зёсте (см. рис. 282) получила свой северный портал и две башни; собор в Брауншвейге приобрел северный боковой

неф, по своим витым столбам, крепким сетчатым сводам и пламенеющему ажурному переплету принадлежащий к самым живописным зданиям немецкой поздней готики. Собор в Магдебурге получил исполненный достоинства западный фасад, между гладкими башнями которого средний фронтон и двери развертывают всю роскошь позднеготических украшений. Майсенский собор в конце столетия был увенчан башней с тремя шпилями, по начавшей входить тогда в обычай и теперь еще сохранившейся в соборе и церкви св. Севера (Северикирхе) в Эрфурте системе, к сожалению, уничтоженной пожаром в 1547 г.

Из новых построек в районе *бутового камня*, который, спускаясь с Немецкой средней возвышенности, захватывает некоторую часть низменности, выделяются прежде всего некоторые вестфальские церкви зальной системы, из которых следует назвать просторную, украшенную еще лиственными капителями церковь св. Ламберта в Мюнстере, а затем также силезские постройки, как, например, пятинефную церковь Петра и Павла в Герлице (1457—1497). Множество новых церквей зальной системы находится в Саксонии. Благополучие, которым города Рудных гор были обязаны новому расцвету своей горной промышленности, побуждало их воздвигать монументальные соборы или приходские церкви, отвечавшие потребностям нового времени безотносительно к старым предписаниям строительной техники. Так как с самого начала предполагалось, что это будут церкви для общины или для проповеди, то их хор сливали с продольным корпусом в возможно более цельное пространство, трансепта не делали вовсе, боковые нефы доводили до одинаковой высоты со средним нефом, а вдоль стен боковых нефов возводили эмпоры, служившие здесь для расширения пространства. Из отдельных форм этих церквей, к числу которых относятся плоские сетчатые своды, выделяются восьмиугольные столбы с вогнутыми боковыми плоскостями (вроде желобков дорических колонн) и гардинные арки (см. рис. 40б, на окнах), дуговые линии которых открываются кверху. Особый тип представляют еще церковь св. Кунигунды (1417—1476) и церковь апостола Петра (окончена в 1499 г.) в Рохлице, почти квадратные здания, покоящиеся на четырех опорах, с сильно выступающим хором, который заканчивается многоугольником. Ряд церквей описанного типа в Рудных горах начинается в 1450 г. церковью Иоанна Богослова в Плауэне, план которой (современный трансепт не доводить в заблуждение) примыкает к квадратному плану церкви в Рохлице и даже представляется более последовательным, чем тот, так как хор также возвышается на квадратном плане. Затем следуют церковь Девы Марии в Цвиккау, хор которой был выстроен в 1453—1475 гг., тогда



Рис. 405.
Мадонна
со святыми.
Средняя
группа портала
замковой
церкви
в Хемнице.
По Штете

как продольный корпус с его восьмиугольными столбами с вогнутыми сторонами относится лишь к XVI столетию, и собор во Фрейберге (1485—1501), хор которого, на самом деле стоящий особняком, был выстроен только впоследствии. В соборах Аннаберга (1499—1525), Пирны (1502—1546) и Шнееберга (после 1515 г.) художественное развитие области Рудных гор достигает полного выражения. Перестройка замковой церкви в Хемнице была произведена также только в XVI в., и к этому столетию также относится ее замечательный портал, обрамление которого вместо балок и переплетов состоит из стволов и ветвей (рис. 405).

В области северонемецкого *кирпичного стиля*, более утонченного по своей стилистической правильности, чем южнонемецкий, а по условности своей техники, усилившей формы орнаментов черной и цветной поливой, более развитого, и в XV в. господствовала еще бойкая, деятельная жизнь. Новыми зданиями середины века являются, например, собор и церковь Девы Марии в Стендале, здания зальной системы с двумя башнями, с благородно выполненными отдельными формами. Из церквей зальной системы за это время были выстроены,

например, пятинефная церковь апостола Петра в Любеке и трехнефная церковь Девы Марии в Данциге, своими сталактитообразными сводами типичные для поздней готики.

По художественному замыслу своих *общественных и жилых зданий* Северная Германия опережает Южную. Уже деревянные здания, перегородчатые постройки разнообразнее по строительным мотивам и богаче по резьбе. Даже в небольших городках последовательно применяют перегородчатую систему в ратушах. Конструкция и здесь приспособлена к потребностям, но и сама по себе она представляет художественный интерес. Привлекательные по своей живописности и богато украшенные слуховыми окнами и башенками постройки этого рода, в которых только верхние этажи, выступающие один над другим, строились в перегородку, представляют здания, ставшие частью образцами современных вилл, как, например, ратуши в Альсфельде и Фрицларе, Дудерштадте и Вернигероде. Богаче всего жилыми постройками этого стиля Гальберштадт, Хильдесхайм и Брауншвейг. Промежутки между искусно вырезанными и раскрашенными стояками и балками остова заполнены легкой кладкой из красного кирпича. Окна делаются всегда прямоугольными, только порталы исполняются то со стрельчатой аркой, то с плоской. В Хильдесхайме сюда относится старый дом гильдии разносчиков (дом Дрейера, 1482), а роскошный дом мясников (Knochenamthaus), отнесенный Эссенвейном к XV столетию, возник лишь в XVI в. Для верхних, выступающих этажей характерно, что крыша над ними выступает на улицу более чем на 2 метра от подошвы дома. В Хильдесхайме перегородчатые дома обращены на улицу фронтонами, в Брауншвейге же, где сохранилась большая часть этих построек XV в., они обычно обращают на улицу свои кровельные желоба. Отличительной особенностью резных балок брауншвейгских домов, по Лахнеру, является так называемый ступенчатый фриз, который, например, на одном доме рынка св. Эгидия 1461 г. украшен маленькими детскими головками, а часто также и другими изображениями.

Среди кирпичных ратуш Германии знамениты своими тонко украшенными фронтонами ратуши в Тангермюнде и Кёнигсберге в Неймарке. В смешанном стиле, из облицовочных кирпичей с украшениями, выдержана живописная ратуша в Бреславле, роскошно украшенная пышными сквозными переплетами, фиалами, слуховыми окнами и башнями. Жилыми домами «кирпичного» стиля этой эпохи, у которых по общему правилу ступенчатые фронтоны, украшенные слепыми

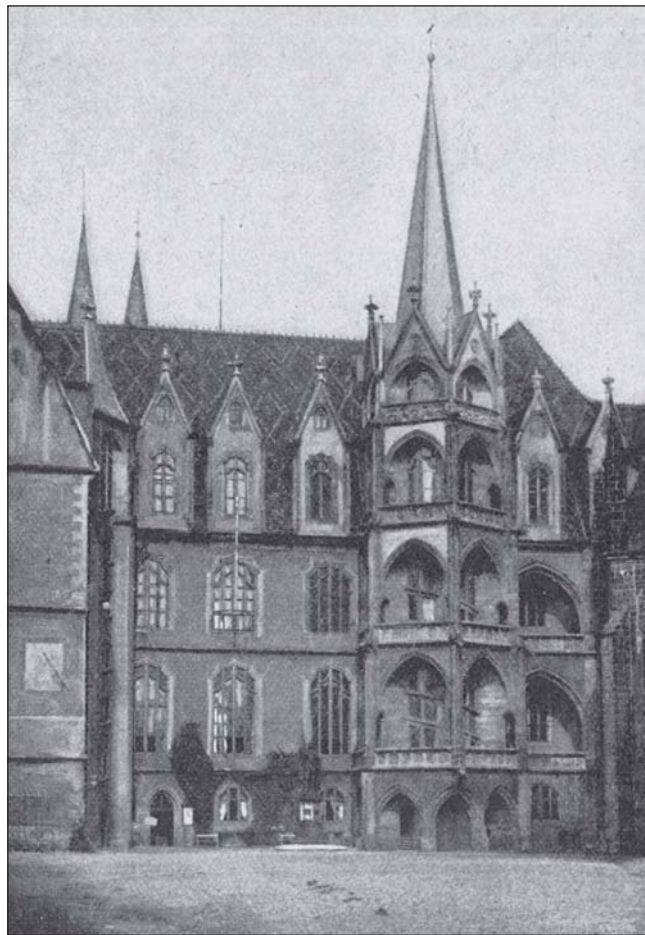


Рис. 406.
Дворовая
сторона
Альбрехтсбург
а в Майсене.
С фотографии

(рис. 406), выстроенном между 1471 и 1481 гг. архитектором Арнольдом из Вестфалии, — это совместная резиденция двух братьев-государей — Эрнста и Альбрехта Саксонских. Со стороны крутого берега Эльбы пригнанное к неровностям почвы, наподобие замка, а с открытой, равнинной стороны устроенное как дворец, это внушительное здание в общем больше дворец, чем замок. Все помещения покрыты сводами со стрельчатыми арками, некоторые поддерживаются столбами, одни снабжены богатыми сетчатыми сводами, другие сталактитовыми. Большие окна, расположенные в глубоких нишах, заканчиваются отчасти уже описанными гардинными арками, кото-

или плоскими арками, обращены на улицу, в особенности богаты прибалтийские города, настолько, что отмечать их отдельно нет возможности. Не следует забывать, однако, некоторые городские ворота с башнями, принадлежащие к самым блестящим произведениям. В Любеке сюда относятся Замковые ворота и оконченные в 1477 г. Голштинские ворота. Марка обладает в таких городах, как Стендаль, Нейбранденбург, Кёнигсберг, Штаргард и Пириц, целой панорамой живописных и красивых жилых построек и военных сооружений этого рода.

В области Северной Германии, обладающей бутовым камнем, Гослар обладает самой красивой ратушей в позднеготическом стиле XV столетия. Немецкая гражданская архитектура этой эпохи достигает своей вершины в огромном строении из камня, высоко поднимающемся над Эльбой, — Альбрехтсбурге в Майсене

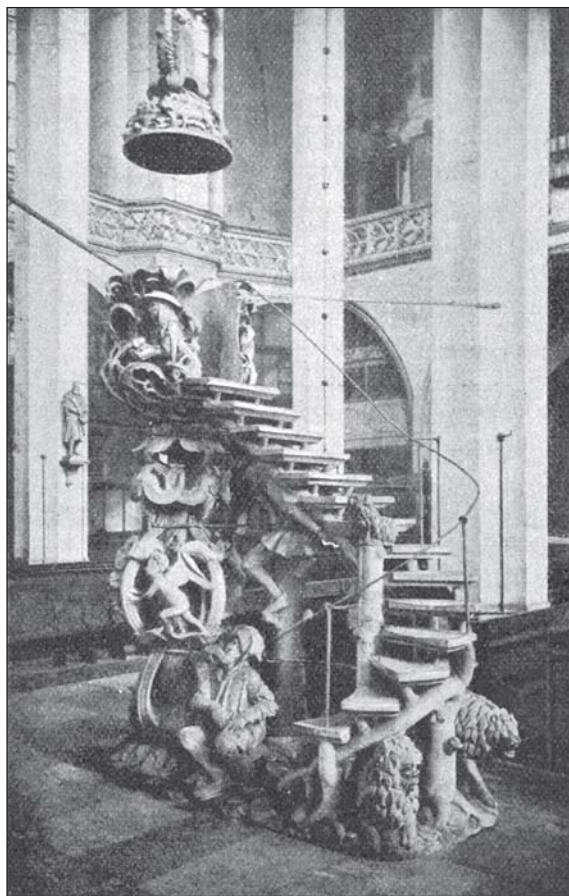
рые, по-видимому, отсюда впервые перешли в саксонское церковное строительство. Все сильные и слабые стороны немецкой поздней готики проявляются здесь с наибольшей ясностью.

Скульптура

Во всей обширной области Северной Германии художественная резьба была в большем распространении, чем каменная скульптура и бронзовое литье, которое ограничивалось по-прежнему немногими, скорее ремесленными, чем художественными литейными мастерскими. В течение первой половины XV столетия скульптурные мастерские различных северонемецких городов, не сходя с прежнего пути, стремились к свободе. В течение второй половины столетия на юге и востоке всей этой области стало проявляться все более сильное влияние Южной Германии, в особенности Франконии, между тем как к западу и северу от Вестфалии, которая с давних пор поддерживала с рейнской областью указанные Нордгоффом сношения, самостоятельно перерабатывались рейнские или даже зарейнские влияния.

Средоточием северонемецкой *каменной скульптуры* этой эпохи была Северная Саксония. В сделанном около 1475 г. «Святом Гробе» для существовавшей раньше церкви св. Варфоломея в Дрездене (теперь местный музей древностей) мы видим отклики школы Крафта, параллельно которой она идет. Кафедра в соборе во Фрейберге (рис. 407), возникшая, надо думать, около 1500 г., обозначает расцвет упомянутого уже фантастически-реалистического саксонского древесного стиля,

Рис. 407.
Кафедра
собора
во Фрейберге.
По Штехе



хотя и не изобретенного в Саксонии, но пользовавшегося здесь, как и позднее, около 1500 г., особым расположением. Древняя каменная кафедра имеет форму фантастического цветка с тюльпанообразной чашечкой, стебель и листья которого прикреплены каменными веревками к тоже высеченному из камня древесному стволу. Фигуры святых, реалистические фигуры крестьян (художник изображен в виде пастуха со своей собакой) и маленькие крылатые ангелы остроумно расположены и оживляют это замечательное сооружение, в стилистическом отношении совершенно невозможное, но с художественной стороны не лишенное интереса. Оно обозначает безграничную художественную самонадеянность между временем готики и временем Возрождения.

Развитие северонемецкой каменной скульптуры всего XV в. предстает перед нами в Эрфурте, Магдебурге и Гальберштадте. В Эрфурте о первом дыхании нового времени свидетельствуют маленькие живо выполненные рельефы жертвователей (1422—1429) в соборе и церкви проповедников. Алебастровый горельеф архангела Михаила (1467) в Северикирхе совершенно выполнен в стиле XV столетия, а рельеф 1494 г. с изображением Мадонны в церкви св. Варфоломея показывает скорее грубую силу, чем художественную прелесть реалистического стиля. В Магдебургском соборе каменная статуя архиепископа Альберта IV первой половины века полна уже естественности и жизни, но статуя Мадонны на главном столбе около кафедры имеет беспокойные складки одежд, хотя в этой статуе есть известная грация последней четверти века, а надгробный памятник императрице Эдите заимствовал разветвления саксонского древесного стиля конца века. Наконец, если в соборе в Гальберштадте апостолы (1422) в хоре представляют плохую ремесленную работу, то в одной из капелл хора находится несколько более поздняя прекрасная статуя стоящей Богоматери, а затем в другой капелле — отличный рельеф с «Поклонением Младенцу» (1517), показывающий дальнейшее изменение позднего-готического стиля при переходе к стилю Возрождения.

Апостолы на столбах церкви св. Иоанна Богослова в Оснабрюке, в северо-западной Нижней Саксонии, представляют переход от готической напыщенности второй четверти столетия к сильному реализму последней четверти этой эпохи, тогда как каменный рельеф на одной из башен собора в Мюнстере выполнен в духе нового времени.

Богатой художественной жизнью отличался в XV в. Любек — главный город Ганзы. Именно здесь, как показал Гольдшмидт, после 1400 г. выступила на первый план каменная пластика, пользовавшаяся вестфальским песчаником. К первой трети этой эпохи относятся несколько

статуй апостолов и мудрых и неразумных дев, еще готически изогнутых, сохраняемых теперь в хоре церкви св. Екатерины. К середине столетия Гольдшмидт относит Мадонну в виде зрелой женщины с обнаженным Младенцем Христом на руке, стоящую снаружи, на западном портале церкви Девы Марии. Собственно, к концу столетия относятся четыре больших барельефа за восточными перилами хора церкви Девы Марии, в общем спокойно и выдержанно представляющие Омовение ног, Тайную Вечерю, Молитву в саду Гефсиманском и Взятие Христа под стражу, с отдельными, взятыми из жизни чертами.

Любекским церквям принадлежат также единственные северонемецкие *бронзовые изделия* этого времени: в соборе — латунная купель (1455) с ангелами, поддерживающими ее, а под килевидными аркадами ее остова — Христа и апостолов; в церкви Девы Марии — латунная дарохранительница (1476—1479), по сравнению с верхненемецкими дарохранительницами менее искусная по своим формам.

Сохранились сотни позднеготических северонемецких *резных алтарей*. Некоторые стоят еще на своих прежних местах, но большая часть разошлась по провинциальным археологическим музеям больших городов, вроде Берлина, Бреславаля, Дрездена, Мюнстера и т. д. Большинство верхнесаксонских резных алтарей относится к середине XVI столетия, между тем как в Тюрингии, где самыми значительными школами резьбы по дереву обладали Заальфельд и Эрфурт, сохранились очень важные произведения этого рода еще из XV столетия. Знаменитые вестфальские алтари, как, например, алтари в Гальтерне, Фредене, Дортмунде (церковь апостола Петра), Билефельде (церковь св. Николая) и т. д., до недавнего времени считавшиеся первоклассными местными произведениями, оказались антверпенскими работами, а другие, как алтари в Оснабрюке (церковь апостола Иоанна Богослова) и Дорстене, — брюссельскими работами первых десятилетий XVI в. Силезские резные произведения отличаются от бренденбургских, а ганноверские от померанских лишь некоторыми провинциальными особенностями, которые легче видеть, чем определить словами. Немецкая манера делать фигуры в средних кивотах большими в некоторых местностях борется с нидерландской традицией делать эти фигуры маленькими.

Вполне немецким, и притом северонемецким, является, например, алтарный кивот любекской гильдии св. Луки (1484), в местном музее. Средняя его часть изображает евангелиста Луку, пишущего Мадонну. Однако среди сохранившихся северонемецких резных деревянных

произведений лишь немногие возвышаются до настоящего искусства. Следует назвать, например, сидячее изображение св. Доминика в церкви миноритов в Лейпциге, которое мы вместе со Шмарсовым считаем не древнее 1400 г., 12 еще готических любекских апостолов первой половины XV столетия, в Национальном музее в Мюнхене, и трогательный, в высшей степени тщательно выполненный во всех деталях «Плач над телом Христа» (около 1500 г.) в церкви Девы Марии в Цвиккау. Вопрос, не были ли верхнесаксонские мастера франкского происхождения, остается открытым.

Живопись

До какой степени искусство в XV в. стало уже общим достоянием Германии, показывают многочисленные остатки фресок и еще более многочисленные станковые картины этого времени, сохранившиеся также и в Северной Германии. Если не считать произведений той полосы, которая от Вестфалии через Ганновер и Гамбург простирается до Любека и отсюда завоевывает скандинавский и балтийский север, то живопись здесь стоит на более низкой художественной ступени, чем в более далеких частях запада и юга Германии. В Верхней Саксонии, Тюрингии и Силезии господствует франкское влияние. В Бранденбурге, фрески XV столетия которого были описаны Георгом Фоссом, а алтари — Мюнценбергером, господствует известная самостоятельность художественного изобретения, в области живописи, однако, не приводящая к таким несравненным произведениям, как в архитектуре. В упомянутой уже северо-западной полосе начиная с последней четверти столетия нидерландская живопись оказывала более непосредственное влияние, чем в других областях Германии, но и здесь вплоть до конца этой эпохи многое, что с первого взгляда могло бы показаться подражанием, следует отнести на счет общности происхождения.

Из северо немецких росписей стен и потолков этой эпохи мы отметим здесь только *фрески* в ратуше в Госларе, раньше приписанные Михелю Вольгемуту, но они несомненно южнонемецкого происхождения. На потолке изображены четыре события из жизни Спасителя, окруженные двенадцатью пророками и четырьмя евангелистами, а на стенах — двенадцать римских императоров, чередующихся с двенадцатью сивиллами. По своей символической композиции этот ряд картин, свободные формы и уверенное письмо которых выходят уже за

пределы XV столетия, стоит особняком между сохранившимися немецкими монументальными произведениями того времени.

Мы не будем рассматривать северонемецкие витражи, из которых пользуются известностью окно хора 1467 г. с изображением Страшного Суда в приходской церкви в Вербене и окно хора прежней замковой церкви Девы Марии; также не будем останавливаться на книжных миниатюрах этого времени. Но все же напомним, что среди иллюстрированных книг некоторые любекские печатные произведения занимают выдающееся положение. Среди светских исторических книг отметим напечатанную в 1475 г. «Хронику» Луки Брандиса, а среди священных книг — Библию 1494 г., которую вместе с появившимися в 1489 г. гравюрами на дереве «Пляски мертвецов», в Германском музее Нюрнберга, Гольдшмидт связывал с любекским живописцем Нотке (см ниже).

Гравюра на меди в продолжение этого времени процветала только в Вестфалии. В Бохольте работал Израэль ван Мекенем, сын переселившегося сюда мастера берлинских «Страстей Господних». Хотя Израэль копировал многие гравюры южнонемецких мастеров, но его интересные гравюры с поясными автопортретами и портретами его жены показывают, что его нельзя сбрасывать со счетов.

Главную роль в Северной Германии играла *станковая живопись*. Повсюду встречаются имена художников, открытые в архивах Альвина Шульцем для Бреславля, Гейзером и Вустманном — для Лейпцига, Гольдшмидтом — для Любека; точно так же нет недостатка в алтарях с картинами на створках, но большинство их стоит на такой ступени искусства, которая показывает, что большинство указанных живописцев были только ремесленниками. Все же в качестве более утонченной саксонской работы начала XV в., весьма вероятно ведущей начало от пражской школы, мы отметим картину на доске в церкви миноритов в Лейпциге, указанную Шмарсовым. На одной стороне Дева Мария сидит перед пишущим св. Домиником, открывая ему религиозные тайны; на другой изображено на золотом фоне Благовещение. Наоборот, нюрнбергское влияние видят в «бреславльском мастере 1447 г.», алтарь которого со св. Варварой, в Музее древностей главного города Силезии, напоминает алтарь Тухера в Нюрнберге; однако возможно, что и он непосредственно примыкает к пражской школе. Более удачным представляется вертенбергский алтарь 1468 г. в соборе в Бреславле, в котором Тоде видел более зрелое произведение мастера св. Варвары. Совершенно изменившийся стиль последней четверти века предстает в четырех замечательных алтарных створках церкви августинцев (Reglerkirche) в Эрфурте с изображением на оборотных

сторонах больших фигур святых, а на передних — новозаветных событий, в чрезвычайно неловких, даже искривленных формах, но представляющих талантливое применение красок, проникнутых светом. Что художник, которому Тоде приписывал даже «Венчание терновым венцом» и «Перенесение креста» вольгемутовского алтаря в Цвиккау, выучился своему искусству в Нюрнберге, на самом деле весьма вероятно.

Мы уже знаем, что станковая живопись в *Вестфалии*, по крайней мере, была такая же древняя, как в Нюрнберге, если не древнее. Но из этого не вполне ясно, почему развитие древней живописной манеры XIV в. в новый живописный стиль XV в. совершилось здесь в зависимости от кёльнской живописи. Вестфальцы XV столетия принадлежали к имевшим наибольшее значение германским ветвям, их живопись, средоточием которой оставался по-прежнему Зёст, развивалась самостоятельно в соответствии с духом времени. В лице *Конрада из Зёста*, с которым нас ознакомил Нордгофф, мы встречаемся уже в самом начале XV в. с сильным, хотя и не гениальным мастером. Исходную точку для суждения о нем дает помеченный 1403 г. подписанный его именем большой алтарь в церкви в Нидер Вильдунгене, из трех частей, с Распятием в средней части. В пределах традиционных главных формул, к которым, само собой понятно, относится золотой фон, здесь пробивается могучий порыв к природе и жизни. «У подножия креста, — говорил Альденгофф, — сходятся рослые фигуры вестфальского дворянства и приземистые крестьяне. Есть и собаки. В святых женщинах много тонкого и правдивого выражения. В картинах левой створки от Матери и Младенца веет сиянием прелести». Руку того же мастера мы видим, например, в картине с золотым фоном в церковном доме св. Патрокла в Зёсте, представляющей св. Николая с основателями — духовными лицами, и в створках со св. Доротеей и св. Одилией в музее в Мюнстере. Зрелый вестфальский стиль второй половины столетия мы видим впервые в «лисборнском мастере», то есть в художнике, написавшем картину главного алтаря монастырской церкви в Лисборне. Алтарь с картиной «Распятие» все еще на золотом фоне был освящен в 1465 г. К сожалению, от него сохранились только разрозненные фрагменты: восемь частей, в Национальной галерее в Лондоне, и вырезанный кусок с благородной головой Спасителя и ангелы, в музее Мюнстера. Определенный, ясный рисунок, прекрасная моделировка и светлые краски отличают это мастерское произведение немецкого искусства, в котором реальность и чувство красоты явились в редком для того времени сочетании.

В главных сохранившихся произведениях *Ганновера* известная самостоятельность сочетается с вестфальскими отголосками. Отметим грубо выполненный большой алтарь с двумя парами створок (1424) брата Германна из Дудерштадта, в музее Ганновера. В Распятии его средней картины сугубо реалистические детали — у одного из разбойников на кресте течет кровь из носа — соединяются еще со старой неумелостью, пластической и живописной.

Гамбург был центром северонемецкого искусства XV в. *Мастер Франке*, начавший писать в 1424 г. алтарь св. Фомы для общества купцов, поддерживавших сношения с Англией, своей самостоятельной силой в

пределах переходного стиля от идеализма к реализму, стильностью и в то же время естественностью, блестящими, гармонирующими красками и убедительностью страстной манеры рассказывать превосходит всех своих немецких современников. Важнейшее его произведение, в Гамбургской галерее (Kunsthalle), включает: в средней картине, на золотом фоне, — «Распятие», от которого, к сожалению, сохранился только фрагмент; на сохранившихся внутренних створках, с внутренней стороны, точно так же на золотом фоне, — «Бичевание» (рис. 408), «Распятие», «Положение во гроб» и «Воскресение», а с наружной стороны и на внутренних сторонах наружных створок на красном фоне, усеянном золотыми звездами, в верхнем ряду — четыре события из жизни Девы Марии, а в нижнем — четыре сцены из жизни и кончины св. Фомы Кентерберийского, которому был посвящен алтарь. Как захватывающе действует «Бичевание», как тягостно — «Несение креста», какое мощное «Воскресение», как стильно, правдиво и величаво изображено

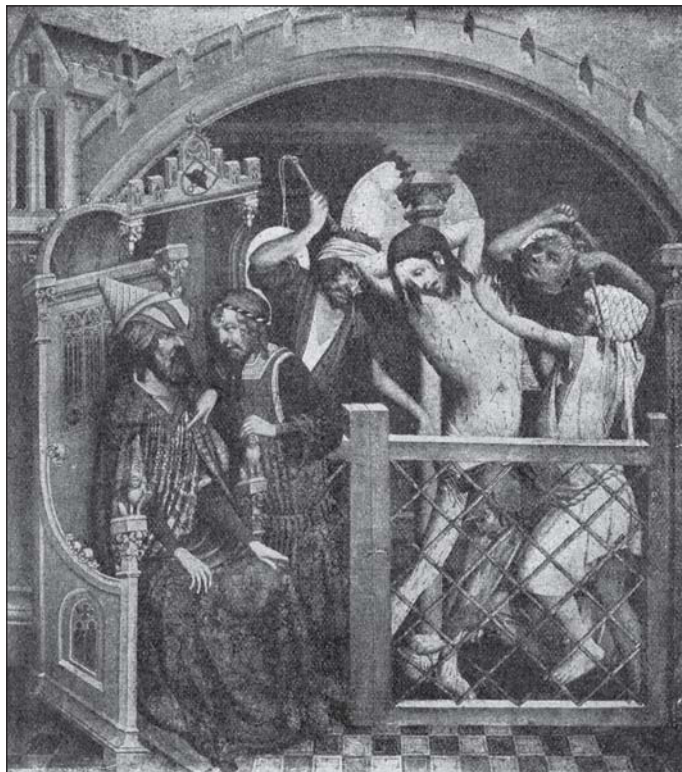


Рис. 408. Бичевание Христа. Картина мастера Франке на алтаре св. Фомы в галерее искусств в Гамбурге. С фотографии Нёринга

«Поклонение волхвов» и как сумел мастер перевести историю английского святого на ряд убедительных картин, не имея предшествующих образцов! Несомненно, работой мастера Франке являются и трогательные изображения Христа в терновом венце, в Лейпцигском музее и Гамбургской галерее, из которых первое, должно быть, произведение более раннее, чем алтарь св. Фомы, а последнее — более позднее. Гораздо сильнее всех вестфальских наслоений и всех откликов упомянутой уже картины того же времени в Ганновере — самостоятельное, полное художественной силы творчество этого мастера, о которое разбиваются все односторонние теории различных влияний.

В это время *любекская школа* перерабатывала воспринятые ею вестфальские и нидерландские влияния. Обратимся к ее двум мастерам.

Один из них назвал сам себя на своем произведении *Германом Роде*; другой в многочисленных документах 1467—1501 гг. называется *Берн-том Нотке*. Главное произведение Роде с его подписью — алтарь св. Луки (1484), в Любекском музее. С его резным алтарем мы уже ознакомились (выше). Когда он закрыт, то на фоне далекого пейзажа под голубым небом с нежными переходами тонов видны все еще слегка изогнутые стройные, бледные фигуры св. Екатерины и св. Варвары; если раскрыть створки, то перед нами будут в двух рядах одна над другой восемь картин из жизни св. Луки. С первого взгляда эти изображения напоминают, конечно, нидерландские картины, но слабее их по рисунку и мягче по тонкому, очень плавному письму. По выражению Гольдшмидта, они кажутся «точно покрытыми нежным пушком». Из остальных произведений, которые на основании этих картин следует приписать Роде, мы назовем алтарь 1468 г., в Историческом музее в Стокгольме, алтарь 1482 г. в церкви св. Николая в Ревеле и два украшенных библейскими картинами диптиха 1494 и 1501 гг. в церкви Девы Марии в Любеке.

Нотке, известный по источникам любекский мастер, придерживался совершенно другого направления. Он ближе к верхне- или средней-инским мастерам; он тверже в контурах, пластичнее в моделировке, естественнее в изображении природы и более убедителен в композиции, чем Роде. Документально удостоверенными его произведениями являются главные алтари в соборе в Орхусе (1479—1482) и в церкви Святого Духа в Ревеле (1483). В Любеке алтарь Божьего Тела 1496 г., теперь в музее, принадлежит, по-видимому, по крайней мере, его мастерской.

Таким образом, мы увидели, как немецкая живопись благодаря посредству города Ганзы распространяется вплоть до самых отдаленных берегов Балтийского моря.

4. Искусство Скандинавии

Архитектура

Эпоха раннего Возрождения одарила Данию, Швецию и Норвегию такими большими и великолепными церквями, что поколениям позднего средневековья оставалось только их наполнять, кое-где достраивать или перестраивать, снабжать украшениями в духе нового времени и по мере надобности наряду с ними строить церкви меньших размеров, в художественном отношении имеющие меньшее значение. Собор в Орхусе в Ютландии, первоначально церковь переходной эпохи, в своем современном виде, с заключенным в многоугольник хором зальной системы и западной башней, по существу относится к XV в. Спутник его, старый собор в Роскилле, на острове Зеландия получил в это время свою богатую капеллу Святой Троицы (1459—1464), фронтон которой покрыт чрезвычайно пышными кирпичными орнаментами. Собор в Линкёпинге, в Швеции, пережил около этого времени свой четвертый, и последний, строительный период, которому он обязан своим благородным трехсторонним хором, снабженным обходом и тремя капеллами, произведением мастера Герлаха из Кёльна. Собор в Упсале в XV столетии приобрел западный фасад в балтийском кирпичном стиле, башни, главный портал и величественное круглое окно.

Изобразительные искусства

Еще более ремесленны и несамостоятельны, чем северонемецкое монументальное искусство XIV в., скандинавская церковная скульптура и фресковая живопись этой эпохи. Как из предыдущей, так и из этой эпохи остатки скандинавских фресок сохранились в поразительно большом количестве. Магнус-Петерсен описал 85 датских серий фресок XV столетия. При этом, однако, речь идет большей частью о скудных остатках былого великолепия, но хотя эти остатки и выставляются в благоприятном свете простодушие, с которым скандинавские художники разрабатывали свой материал, они не способны вызвать высокого мнения собственно об их художественных достоинствах, да притом и в отношении преобразования художественного языка форм в реалистическом духе они остались позади юга.

Отметим большие церковные алтари, размещенные в настоящее время в музеях Стокгольма и Копенгагена; но именно здесь испытание

скандинавского искусства на самостоятельность не дает результатов. Почти все эти алтари оказываются привозными произведениями, а немногие, могущие сойти за местные работы, являются слабыми и несамостоятельными. Из датских алтарей, опубликованных в большом труде Фр. Бекетта, древнейшие, как, например, алтари церкви в Беслунде на острове Зеландия начала XV столетия происходят из Любека и Шлезвиг-Гольштинии, но в них еще заметен древнекельнский стиль, проникший, как полагают, через Вестфалию в Любек. Важнейшее произведение из последней четверти столетия — это большой запрестольный образ в соборе в Орхусе, исполненный в 1479—1482 гг. любекским мастером Бернтом Нотке, собственноручные произведения которого находятся также в Ревеле и Любеке. Главный кивот включает резные фигуры святых; двойные створки снаружи и внутри расписаны изображениями из Нового Завета и из житий святых, фигурами святых и портретом жертвователя. Здесь виден резко выраженный северонемецкий стиль этого времени. Напротив, великолепный алтарь Страстей Господних в церкви Выборга, по знаку мастерской — раскрытой ладони — приписываемый Антверпену, представляет собой нидерландское искусство начала XVI столетия, между тем как знаменитый мистический алтарь, выполненный Клаусом Бергом из Любека между 1518 и 1521 гг. для церкви францисканцев в Оденсе (теперь в церкви Богоматери), показывает, что в Дании до самого XVI столетия и далее Любек считался авторитетом в области искусства.

О положении иноземных резных алтарей этого рода в Швеции приводим отзыв Росваля: «Впечатление, которое они как художественные произведения производили на бедные искусством северные страны, становится понятным, если принять во внимание, что украшенные скульптурой порталы были здесь редкостью, надгробных памятников со свободно стоящими скульптурными фигурами вовсе не было, а местная живопись состояла большей частью из декоративной росписи сводов, и что, таким образом, в деревянных алтарях с их резным остоном и расписными боковыми створками соединялось почти все, что шведы этого времени знали в области скульптуры и станковой живописи». В продолжение всего XV в. в Швецию шел ввоз резных алтарей из Северной Германии, из Любека. Типичным для распознавания любекских работ является прекрасный алтарь Страстей Господних, в Историческом музее в Стокгольме, на котором имеется обозначение места и дата (1468). После 1500 г., однако, ввоз в Швецию художественных произведений из Любека прекращается.

Около этого времени его совершенно вытесняет вывоз из Нидерландов, начавшийся уже около 1480 г. Сначала преобладали брюссельские резные алтари, но затем получают преобладание антверпенские, хорошо представленные в Историческом музее в Стокгольме, вплоть до того времени, когда после 1520 г. Реформация положила конец этой художественной торговле. «Наряду с этим, — говорил Росваль, — в течение всего упомянутого времени идет местная работа, по-видимому, взявшая себе за образец северонемецкую пластику. По крайней мере, я не знаю ни одного шведского произведения, на которое заметным образом повлияло бы фламандское искусство».

В течение великой эпохи расцвета (1475—1500) нидерландское искусство было, в конце концов, таким же искусством Германской империи, как и немецкое искусство. Это немецкое искусство, каким бы крупным ни считать французский вклад в него, господствовало в XV в. над большей частью Европы. Новое национальное итальянское искусство простирало за Альпы лишь отдельные свои побеги и делало более серьезные попытки обосноваться на западных и восточных берегах Средиземного моря, но, если не считать архитектуры, оно в течение этой эпохи столько же заимствовало от германского севера, сколько ему давало. Вне Италии нидерландское искусство, благодаря частым сношениям с французским приобретшее наружный лоск и ставшее более утонченным, завоевало не только значительную часть Франции и Англии, но даже, минуя Францию, захватило Испанию и Португалию и одновременно заключило неразрывный союз со своим верхненемецким собратом, впрочем, больше давая, чем получая взамен. Немецкое искусство, развивавшееся и параллельно с ним, и иногда примыкавшее к своей нидерландской учительнице, оказало, как мы видели, непосредственное влияние на весь скандинавский север, а на славянском и мадьярском востоке, который в то же время оживотворяла Италия, оно давало себя знать вплоть до конца византинизма.

III. ИСКУССТВО ИТАЛИИ

1. Искусство Тосканы и Центральной Италии.

Введение. Архитектура

В XV в. на территории Италии переживает величайший расцвет искусство Возрождения, явившееся переломным этапом в культурном развитии Европы.

Если изобразительные искусства Апеннинского полуострова в это время так решительно воскресили язык классической древности даже в области столетней поэзии и науки, что их создания мы по праву можем назвать Возрождением, то все-таки античные формы они слили вместе со своими собственными, прошедшими через все средние века национальными традициями в новое, неразрывное целое. Возрождение античной древности проявляется поэтому в Италии прежде всего в архитектуре, а также в обрамлениях, орнаментах и задних планах скульптуры и живописи. Поэтому в отношении к архитектуре мы говорим также о раннем итальянском Возрождении XV в. в противоположность к позднему Возрождению XVI столетия.

В это время великие разносторонние художники становятся во главе художественного движения прежде всего в Тоскане, которая в духовном смысле оставалась Италией Италии, а в Тоскане, прежде всего во Флоренции, где крупные дворянские и купеческие роды, из которых Медичи в конце XV столетия готовились променять табурет купца на трон государя, уже в течение всего столетия соперничали между собой в покровительстве искусствам.

Когда Леон Баттиста Альберти, выдающийся флорентийский ученый и зодчий, возвратился в 1435 г. из последнего изгнания в свой родной город, он был приятно поражен, увидев успехи «нового направления», которые за это время вызвали здесь к жизни великие архитекторы, скульпторы и живописцы. Мастера, которых он указывал по этому поводу в своем сочинении о живописи (*Della pittura*), еще и теперь признаются пионерами раннего флорентийского Возрождения. В качестве архитектора он называл Брунеллески, к которому он скоро и сам присоединился, в качестве скульпторов — Донателло, Гиберти и Луку делла Роббиа, в качестве живописца — одного Мазаччо, причем мы утвержда-

даем, в противоположность неосновательному возражению Яничека, что Альберти имел в виду именно живописца с этим именем. Мы хорошо сделаем, если с самого начала запечатлеем эти имена в нашей памяти.

Новый дух нового столетия, даже в *тосканской архитектуре*, уже больше не возводившей готических построек, пригодился прежде всего при распланировке пространства. Изучение конструктивной системы античного зодчества, древнегреческая строгость которого в остатках поздней римской эпохи почти вполне утратилась, тем менее приводила флорентийских мастеров снова к строгой конструкции, что они по освобождению от готических основ не вполне еще сознавали органическую закономерность античных форм. В общем имели значение план и стены, покрытые пилястрами, подражающими античным, наподобие выдвинутой вперед декорации, господствовали размеры и пропорции. В частности готические формы заменялись теперь античными. Столбы, независимо от пилястров, снова стали переходить в колонны по большей части с аттическими базами (см. т. 1, рис. 330) и капителями, часто непонятных, но со вкусом выполненных стилей коринфского и ионического, тосканско-дорического или сложного (композиционного) стиля; крестовые своды снова перешли в плоские покрытия или купола, стрельчатые арки снова обратились в полуциркульные, которые по общему правилу стали предпочитать прямым балкам даже для соединения колонн. Но раньше и решительнее всего подражание античному искусству проявилось в украшениях и орнаментальных мотивах, которые в их легкой форме стали теперь на итальянском художественном языке неточно называть арабесками. Снова появляется позднеантичный пилястр, украшенный внутри обрамлений идущими вверх листьями и завитками, часто растущими из ваз. Крылатые и бескрылые обнаженные мальчики эллинического времени, пока они еще не стали христианскими ангелочками, снова появляются в виде амуров, имеющих чисто декоративное значение. Трофеи, канделябры, рога изобилия, маски, венки, гирлянды, ветви с плодами и цветами, связки плодов и ленты часто изображаются в античном стиле, но часто также полны новой жизни, подмеченной непосредственно у природы. Само собой понятно, что при случае и меандр, и волнистая линия снова вступают в свои права.

У великих мастеров, имена которых на устах у всех, именно в этой декоративной области были предшественники, создавшие, хотя и несколько беспомощно, но уже на переходе от XIV к XV столетию, заполнения рам в античном духе. Замечательно, что немца *Пьетро ди Джованни*, состоявшего на службе (1386—1402) управления по постройке Флорентийского собора, называют инициатором этого

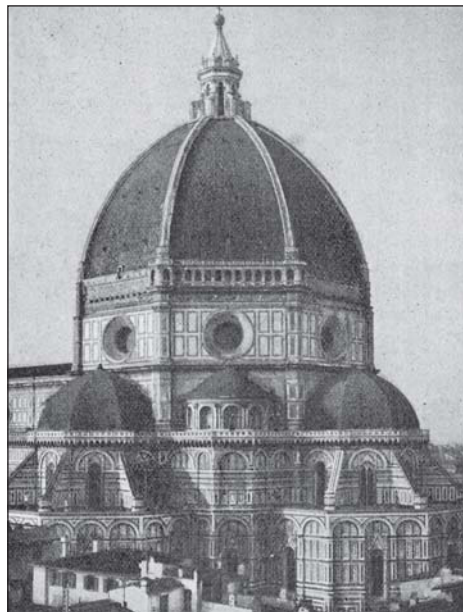


Рис. 409.
Купол собора
во Флоренции.
С фотографии
Алинари

Здесь явно начинается настоящий Ренессанс.

Пионер архитектуры раннего итальянского Возрождения — *Филиппо Брунеллески* (1377—1446). Он начал золотых дел мастером, уже рано испытав свои силы в скульптуре на конкурсе с Гиберти и Донателло, а открытием основ живописной перспективы способствовал успехам живописи, но своей славой он обязан главным образом произведениям в области архитектуры. Старинные биографы Брунеллески рассказывали, что в начале XV столетия он со своим другом, великим скульптором Донателло, отправился в Рим, чтобы там изучать и зарисовывать остатки древней архитектуры; хотя мы не будем опровергать это предание, но мы должны вместе с Фонтана указать на то обстоятельство, что Брунеллески в собственных постройках примыкает ближе к произведениям тосканско-романской послепантичной эпохи, как, например, к баптистерию Сан-Миньято и церкви св. Апостолов во Флоренции (ср. стр. 188—194), чем к римской античной древности.

Первой крупной работой Брунеллески было окончание как раз готического здания — возведение купола (рис. 409) над готовым уже восьмиугольным с круглыми окнами барабаном Флорентийского собора. В 1417 г. у него просили дать свое мнение об этом куполе, проект которого, как показали Нардини и Фабрици, был окончательно

направления, привившегося в городе на берегах Арно. В обрамлениях восточной двери на южной стороне собора натурально выполненную листву он украсил фигурами животных в северном юмористическом духе и задуманными в античном духе, но еще плохо обработанными фигурами голых крылатых мальчиков, играющих на инструментах; на купели в соборе в Орвието (1402—1403) он в сотрудничестве с одним товарищем присоединил к ним уже бескрылых танцующих мальчиков. На обрамлении восточной двери северного фасада Флорентийского собора *Никколо д'Ареццо* (ум. в 1456 г.), живший около 1400 г. в Риме, вместе с *Антонио* и *Нанни ди Банко* выполнил между 1403 и 1409 гг. фигуры крылатых мальчиков, играющих на инструментах, в разводах на внутренних сторонах косяков, которым в аканфовых листьях наружного дверного откоса соответствуют бескрылые амурсы.

выработан в 1367 г. Мастер, которому помогал Гиберти и другие, преодолел трудности покрытия неслыханного пролета. Постройка началась в 1420 г., освящение последовало в 1436 г. Восемью двойными сводами, которым соответствуют восемь сильных наружных ребер, круто вздымаясь кверху, стягивается купол под увенчанную стройной пирамидой верхнюю надставку, или фонарь. Художественной собственностью Брунеллески является этот фонарь с его пилястрами и полуциркульными арками, подражающие ионическим перила с балясинами (балюстрада) по внутреннему краю купола и нишеобразные пристройки по четырем из восьми сторон барабана. При взгляде издали, на что рассчитан купол, отдельные новые формы этих частей, к счастью, не выделяются, и по общему впечатлению купол Брунеллески, без которого Флоренция не была бы Флоренцией, органически вытекает из готики собора.

Первым произведением раннего итальянского Возрождения был построенный Брунеллески приют для подкидышей (*Ospedale degli Innocenti*), проекты которого он выполнил еще в 1419 г. Нижняя часть гладкого фасада развивается в одну из тех поддерживаемых стройными гладкими колоннами галерей с полуциркульными арками, которые, начиная с этого времени, стали охватывать стороны некоторых флорентийских площадей и многочисленные двory. На колоннах лежат самостоятельно разработанные капители в духе коринфских, каким Брунеллески везде оказывал предпочтение. Для украшения пандантивов галереи с арками применяются круглые рамы; плоским фронтоном снова приходится увенчивать прямо покрытые окна фасадов; по углам и рядом с порталами арочной галереи поднимаются пилястры, настоящие каннелированные коринфские пилястры, поддерживающие состоящий из трех частей венчик карниза, отделяющего нижний этаж от верхнего. Но удивительно, что этот состоящий из трех частей венчающий карниз снаружи, рядом с угловыми пилястрами, отпускается под прямым углом до земли, так что он, как в постройках уже упомянутой флорентийской послеантичной эпохи, окружает этаж с галереей точно рамой.

Церковные постройки мастера, открывающие собой эпоху, до окончания которых он не дожил, начались в 1421 г. постройкой новой церкви Сан-Лоренцо. Прежде всего была закончена «старая ризница», строгого благородства постройка с квадратным основанием, над четырьмя арочными стенами которой при посредстве «парусов» возвышается двенадцатиреберный всерный купол. Церковь представляет трехнефную базилику с колоннами древнехристианского типа

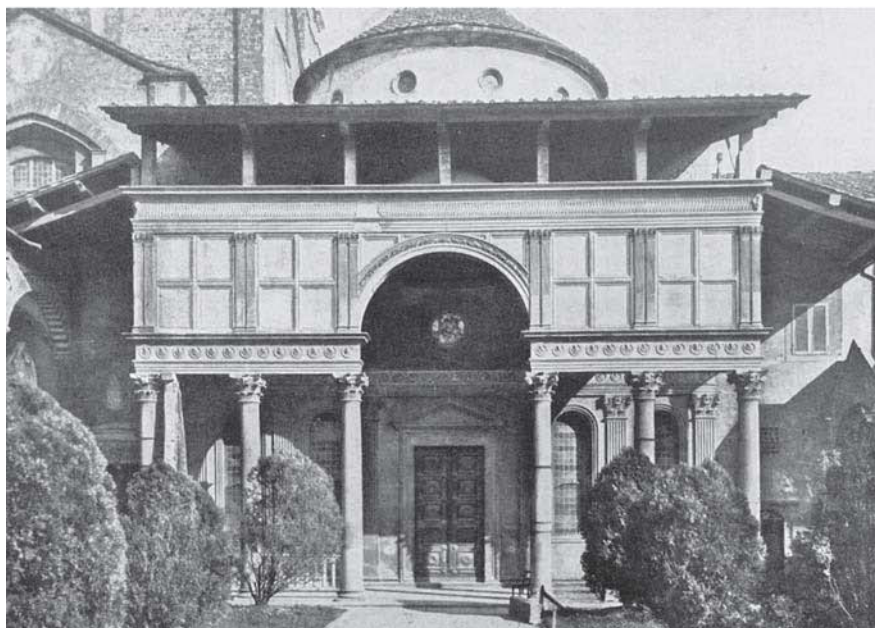
(рис. 410, *вверху*). Хор и ветви трансепта отсечены под прямым углом. Над коринфскими колоннами находятся четырехгранные надставки, принимающие пяты арок, в которых повторены позднеримские образцы (термы Диоклетиана; см. т. 1, рис. 507), но поняты они только наполовину. Стены боковых нефов расчленены коринфскими пилястрами с каннелюрами, между которыми открываются капеллы в форме низких с арочным верхом ниш. Главные нефы покрыты плоским потолком, а боковые — плоскими купольными сводами. Гладкий купол над перекрестием, не воспринятый Возрождением, является произведением одного из последователей. Чистые, строгого стиля отдельные украшения распределены еще бережливой рукой. Вторым, более богатым, а в некоторых отношениях и улучшенным повторением церкви Сан-Лоренцо является церковь Санто-Спирито (S.-Spirito) во Флоренции. Боковые нефы, куда во всю высоту открываются ниши капелл, окружают здесь одинаково ветви трансепта и хор, чем, конечно, достигается более богатое и живописное впечатление. Для итальянского замысла, по которому фасад продолговатой церкви независим от ее остова, любопытно то обстоятельство, что обе главные церкви Брунеллески остались без фасадов.

Напротив, в полном блеске своего украшенного изящной лоджией фасада является капелла Пацци (Cappella de'Pazzi; см. рис. 410, *внизу*) около церкви S.-Кросе во Флоренции, небольшое, но законченное мастерское произведение Брунеллески, воздвигнутое между 1430 и 1443 гг. Шесть коринфских колонн нижнего этажа галереи соединены просто прямыми балками, только над промежутком между средними колоннами изгибается, врезываясь в верхнюю стену, великолепная арка. Верхняя стена расчленена двойными коринфскими пилястрами. Между верхней стеной и крышей открывается простая галерея со столбами. Внутри здание состоит из среднего квадрата, над которым возвышается купол на низком цилиндре, и из низких, покрытых коробовыми сводами боковых частей и квадратного, покрытого куполом алтаря. Отдельные формы повторяют формы старой ризницы Сан-Лоренцо с благородной законченностью и спокойной ясностью.

Брунеллески указал новые пути и в области *архитектуры* флорентийских *дворцов*. Архитектура в «рустику» из плит, строго обращаящих наружу свои необсеченные поверхности, стала классическим дворцовым стилем раннего флорентийского Ренессанса. Колонны отошли прежде всего во дворы. В 1418 г. Брунеллески робко начал расчленять пилястрами мощные наружные стены самого раннего своего Палаццо деи Капитани ди Парте Гуэльфа, главный зал которого



Рис. 410.
*Филиппо
Брунеллески.*
Интерьер
церкви
Сан-Лоренцо
во Флоренции
(*вверху*) и
капелла Пацци
при церкви
Санта-Кроче
(*внизу*)



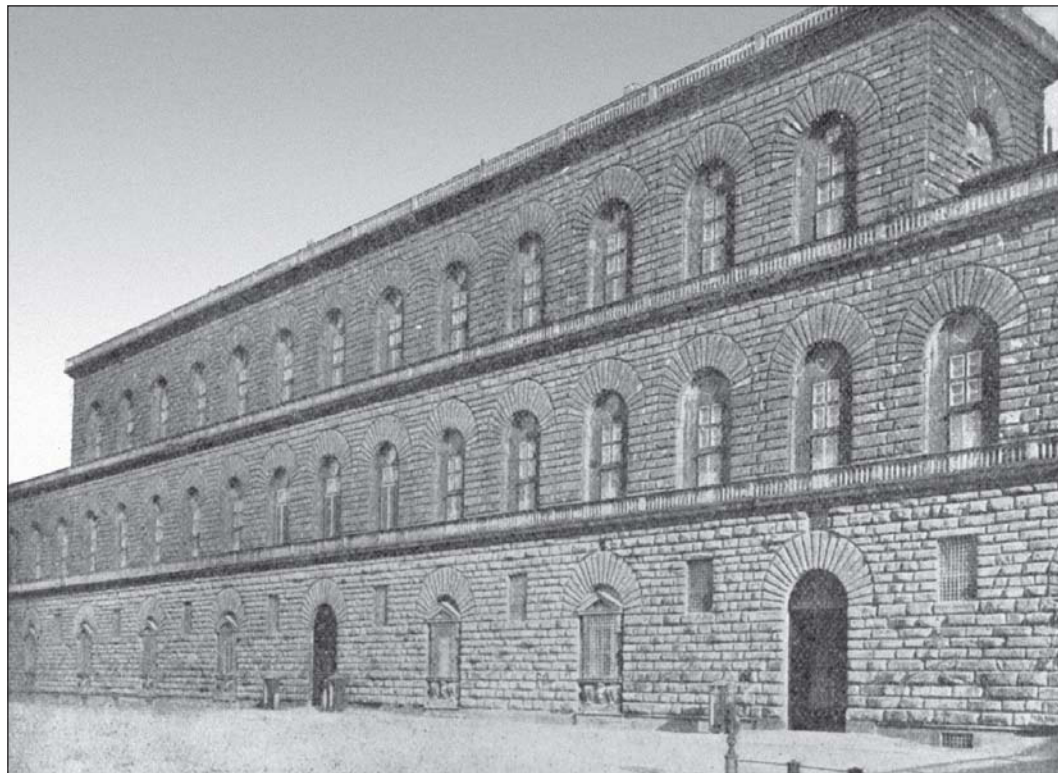


Рис. 411.
Палаццо Питти
во Флоренции.
С фотографии
Алилари

внутри был всецело рассчитан на украшение пилястрами. Его пример в этом отношении не сразу нашел подражателей, потому что в своем колоссальном палаццо Питти Брунеллески сам противопоставил ему в высшей степени внушительный пример чистой рустики. Хотя разноречивые свидетельства и допускают некоторые обусловленные датами сомнения в том, действительно ли этот дворец является созданием Брунеллески, но пока мы все-таки придерживаемся старинного предания, передаваемого уже Вазари, что его проектировал около 1440 г. великий основатель раннего Ренессанса. Из широко раскинувшегося здания, каким он является теперь, мастерским произведением Брунеллески можно считать, конечно, только среднюю часть с семью окнами одинаковой ширины во всех этажах (рис. 411), остальное прибавлено потом. Лишь отношения трех огромных ворот нижнего этажа, выложенных полукругом из клиньев рустики, и семи окон верхних этажей к поверхности стены, обуславливают величественный эффект первоначальной постройки.

Среди последователей Брунеллески выделяется *Микелоццо ди Бартоломмео* (1396—1472), относительно места и значения которого в истории искусства происходил оживленный обмен мнений между Шмарсовым, Гансом Штегманном, Вольфом, Заксом, с одной стороны, и Боде, Фабрици, Геймюллером — с другой. Одни возвеличивают Микелоццо в ущерб Брунеллески и Донателло, а иные оценивают его слишком низко. Микелоццо начал свое поприще в качестве бронзовщика в числе сотрудников Гиберти и Донателло; как товарищ Донателло, исполняя вместе с ним обрамления некоторых надгробных памятников, в особенности памятника кардиналу Бранкаччи в Сан-Анджело а Нило в Неаполе (1427), он развился в архитектора. В качестве придворного зодчего Медичи Микелоццо уже с 1435 г. перенес центр тяжести своей деятельности на архитектуру. В отдельных формах своих зданий он по общему правилу строже и прозаичнее, чем Брунеллески, придерживался античных образцов, насколько он их понимал, но иногда он охотнее, чем Брунеллески, оставался при готической традиции. В распланировке пространства он, напротив, являлся вполне даровитым мастером нового времени. К его самым ранним постройкам (после 1435 г.) принадлежит коридор к ризнице и капелла Медичи в Санта-Кроче во Флоренции. Именно здесь готические формы смешиваются с подражанием античным. Снабженные фронтонами наличники дверей коридора сделались образцовыми именно в смысле своей строгой античности. Между 1437 и 1443 гг. он руководил для Козимо де Медичи постройкой нового монастыря Сан-Марко. В его изящных клуатрах в ионическом духе и в трехнефном, поддерживаемом 22 колоннам в ионическом стиле библиотечном зале мы видим мастера, смело идущего своей дорогой. В фасаде церкви Сан-Агостино в Монтепульчиано, нижние части которой Шмарсов по праву приписал Микелоццо, в нижнем этаже виден ряд тонко сделанных пилястров в античном духе, первый этаж дает еще готические арки, а над порталом — ту же приподнятую килевидную арку, которую мастер применил уже в карнизе надгробного памятника Бранкаччи в Неаполе. Из остальных его церковных построек следует назвать капеллу Портинари в Сан-Эвсторджо в Милане, позднее произведение мастера, центральная часть которого примыкает к Брунеллески, между тем как ломбардские рабочие, исполнившие ее, придали ей богатые украшения из гирлянд плодов, канделябров, стрелчатых окон и орнаментов из терракоты. Но все мастерство Микелоццо проявилось все-таки в архитектуре дворцов. В котором году был построен дворец Медичи во Флоренции (теперь Риккарди), вопрос спорный в истории искусства. Вопреки известию, что он был начат только в 1444 г., Фрей

показал, что на самом деле он был выстроен уже в 30-х гг. Он был бы тогда древнее палаццо Питти, дальнейшим развитием которого он обычно считается, но не древнее Палаццо деи Капитани ди Парте Гуэльфа Брунеллески, за которым все еще будет оставаться первенство среди флорентийских дворцов раннего Возрождения. Прекрасный двор палаццо Риккарди, с которого распространилась затем композитная капитель, стал образцом для позднейших флорентийских дворцовых дворов. Настоящую рустикку в фасаде мы видим, впрочем, только в двух нижних этажах. Во втором верхнем этаже, вдоль которого сверху тянется, сильно выступая вперед, венчающий карниз с зубцами и консолями, наружу обращены уже отполированные плиты. Окна с полуциркульными арками, поднимающиеся еще от гзымзов, разделяющих этажи, своим разделением на две части и круглые рамы в забутке свода напоминают о средних веках. По своему общему виду вместе с палаццо Питти именно это здание относится к дворцам раннего Возрождения, и теперь еще придающим улицам Флоренции особый отпечаток. От микелоццовского дворца Медичи в Милане, который в главном этаже, подобно его дворцу Ректората (1464) в Рагузе, имел еще стрельчатые окна, сохранилось лишь немного в Каза Висмаре, не считая богатого портала в античном духе в Археологическом музее. Как бы то ни было, но Микелоццо, участвовавший также в построении Флорентийского собора, должен занять почетное место среди многосторонних мастеров Возрождения в Италии.

В качестве непосредственного преемника Брунеллески и Микелоццо следует назвать *Джулиано да Майяно* (1432—1490), которого Фабрици считал даже настоящим учеником Микелоццо в архитектуре. Начал он со столярного мастерства, украшал двери, спинки сидений хора и загородки инкрустациями из дерева. Его главные работы в церковной архитектуре — изящные пристройки собора в Сан-Джиминьяно (1466), отделка собора в Лорето (1479—1486) и новое здание собора в Фазэнце (1474—1486), в котором квадратный план Санто-Спирито во Флоренции с большой последовательностью соединяется с полной системой плоских куполов. Из светских сооружений Джулиано следует отметить прежде всего его долю в палаццо Квартези во Флоренции. Рустика ограничивается в нем нижним этажом, окна с полуциркульными арками украшены обрамлениями в виде гирианд из листьев, а изящные капители колонн во дворе — канделябрами и дельфинами среди листьев. Джулиано был также строителем палаццо Спаннокки в Сиене, в котором повторяется стиль флорентийского палаццо Риккарди, но в лучшем рассчитанных пропорциях, а в 1485 г. он воздвиг прекрасные ка-

пуанские ворота в Неаполе, обрамленные пилястрами, арка которых заключена между двумя великолепными башнями.

Из многочисленных построек Италии, в которых виден стиль Брунеллески, Микелоццо и Джулиано да Майяно, но которых нельзя отнести к определенным мастерам, отметим здесь только прелестные, отлично приспособленные к скату горы монастырь и виллу Бадии (аббатства) близ Фьезоле и церковь Санта-Феличе во Флоренции (1457), продольный корпус которой покрыт коробовым сводом.

Леон Баттиста Альберти (1404—1472) — один из великих творцов, которому Юлиус Мейер, Манчини и Шумахер посвятили обстоятельные монографии. Воспитавшись при полном блеске гуманистических наук, он сам писал сочинения о живописи, скульптуре и

архитектуре. Он примыкал к античным образцам еще непосредственнее, чем его современники, но самостоятельнее, чем его преемники. В своих сочинениях и произведениях Альберти ратовал за свободную творческую переработку всех образцов. Исполнение своих гениальных проектов он обычно предоставлял архитекторам-специалистам. Его первое церковное сооружение, церковь Сан-Франческо в Римини, и его первое светское здание, палаццо Ручеллаи во Флоренции, были начаты в 1446 г. Готические капеллы однонефной церкви Сан-Франческо в Римини он покрыл пышной архитектуроникой пилястров, а неоконченный фасад, в нижнем этаже которого впервые полуциркульные арки перекинуты на колоннах, выступающих на три четверти, он выполнил по образцу арки Августа в Римини. Его палаццо Ручеллаи (рис. 412) во Флоренции, исполнение которого он передал Бернардо Росселлино, стало исходной точкой нового развития. Чистым фасадам с рустикой он противопоставил здесь фасад, смягченная поверхность рустики которого была расчленена во всех трех этажах



Рис. 412.
Палаццо
Ручеллаи
во Флоренции.
С фотографии
Алиари

посредством системы выступающих пилястров. В нижнем этаже он по древнеримским образцам сделал дорическо-тосканские пилястры, в среднем этаже — пилястры в свободном ионическом стиле, а в верхнем этаже — в совершенно таком же свободном коринфском стиле. С большим вкусом сделанный легкий карниз с консолями заканчивает сверху изящное здание. В Мантуе Альберти воздвиг после 1459 г., сохранившуюся, к сожалению, лишь в виде развалины, церковь св. Себастьяна, которая возвращается к греческому кресту византийских церквей с одним средним куполом над перекрестием и четырьмя одинаковыми, перекрытыми коробовыми сводами боковых ветвей. Позже во Флоренции ему было поручено выполнение фасада Санта-Мария Новелла, инкрустация нижнего этажа которой была начала еще в готическое время, а фасад был окончен в 1470 г. Верхний этаж, возвышающийся только над средней частью храма, как в трехнефных базиликах, своим расчленением пилястрами производит впечатление фронтонного фасада античного храма с четырьмя колоннами, к которому, конечно, не подходят ни украшения в инкрустационном стиле, ни опущенное к границе верхнего этажа среднее круглое окно. Углы между нижним этажом и несколько суженным верхним мастер заполнил здесь приподнятыми, заканчивающимися волютами полуфронтами, ставшими прообразом всех волют барокко. Наконец, новый архитектурный образец, который точно так же сумело оценить и использовать лишь время барокко, он создал под конец своей жизни в Сант-Андреа в Мантуе. Однонефный интерьер храма, в который открываются капеллы, украшенные коринфскими пилястрами, покрыт коробовым сводом, украшенным кассетами. В высоком притворе фасада с фронтоном схема храмового фасада в первый раз занимает всю высоту и ширину здания. Планы Альберти в отношении Николая V в Риме остались, к сожалению, неисполненными. Этторе Бертих, однако, приписывал ему также проект знаменитого палаццо Канчеллерия в Риме, который представляется дальнейшей разработкой палаццо Ручеллаи.

Среди подручных Альберти был *Бернардо Росселлино* (1409—1464), выполнивший палаццо Ручеллаи во Флоренции. При Николае V его призвали руководить постройкой собора св. Петра в Риме. Происходя из семьи скульпторов и архитекторов, он во Флоренции работает главным образом резчиком. В качестве зодчего он исполняет живописный фасад церкви Милосердия (*Misericordia*) в Ареццо, а по Фабрици участвует также в постройке дворцов рустикой Неруччи и Пикколomini (дворец правительственных учреждений) в Сиене, еще не расчленен-

ных пилястрами, и состоит на службе у папы Пия II (1458—1464), родной город которого, Корсиньяно, он превратил рядом роскошных зданий в папский город Пиенцу. Собор в Пиенце представляет трехнефную церковь зальной системы северного типа, но с повышенными полуциркульными арками над столбами и отдельными формами в стиле антика. Между дворцами здесь выделяется палаццо Пикколомини, фасад которого тесно примыкает к фасаду палаццо Ручеллаи во Флоренции.

Младшие флорентийские архитекторы XV столетия также были большей частью разносторонние художники и техники, советов которых добивались по всей Италии. К наиболее часто упоминаемым принадлежит *Джулиано да Сангалло* (1445—1516), состоявший не только соборным архитектором во Флоренции, но даже к концу своей жизни бывший некоторое время главным строителем собора св. Петра в Риме. Главными своими работами Джулиано принадлежит еще кватроченто. Прелестна его небольшая Санта-Мария делле Карчери в Прато (1484—1495) — круглая церковь со средним куполом, четыремя покрытыми коробовыми сводами ветвями креста и с большим вкусом выполненными фризами, покрытыми синей и белой глазурью; в высшей степени привлекательна также его восьмиугольная ризница в Санта-Спирито (1488—1492) и монастырский двор Санта-Мария Маддалена де'Пацци (1492—1505) во Флоренции, ионические капители которого свободно подражают позднеримским, в то время найденным во Фьезоле. Из его дворцов следует прежде всего отметить палаццо Гонди во Флоренции (1490—1498), двор с колоннами которого с коринфскими цветочными капителями и живописно расположенная лестница принадлежат к самым очаровательным созданиям XV в. Повидимому, следует приписать нашему мастеру также и палаццо Строщи во Флоренции, отданный Вазари скульптору Бенедетто да Майяно. По крайней мере, документально установлено, что Джулиано да Сангалло сделал модель этого огромного здания, заложенного в августе 1489 г. Это самый благородный и самый эффектный из частных дворцов с рустикой Италии. Своим эффектным видом он обязан модному главному карнизу, лишь в 1500 г. добавленному Симоне Поллайоло, по прозвищу Кронака, просто скопировавшего в увеличенном масштабе древнеримский карниз. Так и здесь в конце столетия самостоятельно выросший на почве средневековья стиль рустики слился с чисто античными добавлениями в новое, неразрывное целое.

То, что *Симоне Кронака* (1454—1508) дал самостоятельного в области церковного зодчества, показывает церковь Санто-Франческо

аль Монте около Флоренции, в которой он вернулся к открытым стропилам. Вообще же он со вкусом распределял для украшения гладкие пилястры и ввел плоские круглые фронтоны над окнами, нововведение, нашедшее многократное подражание. Как он понимал архитектуру дворца, показывает более простой палаццо Гваданы, третий верхний этаж которого состоит из открытой галереи с колоннами под далеко выступающей крышей.

Наконец, следует назвать флорентийца *Баччо Понтелли* (1450—1494), которому Вазари ошибочно приписал большую часть построек раннего Возрождения в Риме. Его кирпичные церкви в пограничных областях, как, например, Санта-Мария Маджоре в Орчиано и Санта-Мария делла Грацие в Синигалии, обнаруживают изысканную простоту, обращая скудость в достоинство.

О значении прокладывающих новые пути флорентийских зодчих XV в. красноречиво свидетельствуют многочисленные церкви, монастыри и дворцы по обе стороны Апеннин. В Тоскане даже Сиена благодаря флорентийским строителям дворцов получила вид почти флорентийского города. Из числа разносторонних художников Сиены выделились в качестве архитекторов *Франческо ди Джорджо* (с 1439 до 1502 г.), *Антонио Федериги* (ум. в 1490 г.) и *Джакомо Коццарелли* (1453—1515). Коццарелли из церкви монастыря Оссерванца около Сиены сделал прелестное однонефное здание с плоским куполом, а из палаццо дель Маньифико — простой дворец, главная привлекательность которого состоит в изящных кованых подставках для флагов. Сиенское зодчество XV в. уже не было таким самостоятельным, как в XIV в.

Между тем на востоке Средней Италии появляется теперь мастер, находившийся под влиянием Альберти, слава которого, благодаря его ученику Браманте, раскатилось по всей Италии. Этот мастер, о котором писали Ребер, Фабрици и Кальцини, был *Лучано Лаурана* (Задар, или Врана; около 1430—1502). Его античный язык форм превосходил чистотой язык форм всех его флорентийских современников. В его Палаццо Префеттицио в Пезаро (около 1465 г.) над тяжеловесной галереей со столбами находится высокий верхний этаж, украшение которого целиком сосредоточено на огромных окнах, обрамленных здесь впервые богато украшенными пилястрами и их перекладинами. Но главную свою деятельность Лаурана развернул в Урбино, куда его призвал герцог Федериги ди Монтефельтро. Новые части герцогского дворца, выполненные здесь Лаурана приблизительно около 1466 г., являются сокровищами истории искусства, и, однако, нововведения, выступающие в особенности в роскош-

ном дворе, состоят здесь лишь в недостижимом благородстве пропорций и чистоте отдельных форм. Коринфским колоннам арочных галерей нижнего этажа отвечают чисто коринфские стенные пилястры верхнего этажа с капителями, обработанными по древнеримским образцам. Перекладки, образующие фризы, украшены надписями, буквы которых благодаря своей форме и расположению производят впечатление строгого орнамента. Дворец Лаураны в Губбио (1474—1480) также принадлежит к прекраснейшим произведениям архитектуры этого рода. Нет ничего удивительного, что на его глазах в Урбино вырос великий Браманте, впервые перенесший стиль своего учителя в Северную Италию и затем в Риме доведший его до высокого Ренессанса.

Скульптура

История итальянской скульптуры XV в. заслуживает быть написанной золотыми буквами. Она принадлежит к самым привлекательным и самым блестящим отделам всемирной истории искусства.

Многочисленные нити связывают в этом столетии итальянскую скульптуру с архитектурой; более того, большинство скульптурных произведений представляли все еще неотделимые составные части наличников дверей и стенных ниш, алтарей и кафедр, органных трибун и алтарных преград, фонтанов и прежде всего надгробных памятников, которые в это время из надгробий на стенных консолях треченто (XIV столетия) стали переходить в надгробия эпохи кватроченто (XV столетия), помещаясь в стенных наших, тогда как свободно стоящие памятники, как они предпочитались на севере, оставались редкими, по крайней мере в Средней Италии. В сооружениях именно этого рода дана была возможность развиваться орнаментике раннего Возрождения с ее ясным идеализмом, вполне в античном духе, часто представляющем резкий контраст с резким реализмом, в это время сильно проявившимся в главных статуарных произведениях пластики. Многие произведения малого искусства вроде статуэток и рельефных досок, если проследить их историю, также оказываются прежними составными частями предметов обихода. Произведения свободной круглой пластики еще редки. В качестве таковых надо отметить главным образом портретные бюсты, в качестве самостоятельных рельефных работ сюда относятся медали, чеканившиеся, конечно, прежде всего для того, чтобы передать потомству память об известных личностях.

Наряду со скульптурой в мраморе, вышедшей из каменотесного мастерства, и со скульптурой в бронзе, стоявшей в связи с производством золотых изделий, деревянная скульптура в Италии не пользовалась таким распространением, как на севере, но в это время здесь выступила вперед на тех же правах лепная из глины скульптура, ведущая свое начало от керамического производства. Особенностью тосканской керамической скульптуры была ее окрашенная оловянная полива. Эта техника, пришедшая с востока, часто применялась испанской керамикой средних веков (майолика, от острова Мальорка). Как показывает «Манфредова кружка» около 1400 г., в пинакотеке в Фаэнце, она была известна в керамическом производстве Фаэнцы (отсюда фаянс) уже около начала столетия, но лишь Лука делла Роббиа ввел ее около 1435 г. в большую фигурную скульптуру. Цветная раскраска в керамической скульптуре с поливой и без нее и в деревянной скульптуре, как и раньше, играла главную роль. Мраморные статуи, однако, лишь в виде исключения раскрашивались целиком, обычно же они бывали только слегка тронуты краской и в отдельных частях позолочены или же оставлялись в своем светлом природном цвете.

По своему содержанию итальянская пластика XV в. представляет еще по преимуществу портретное искусство или же берет сюжеты из Библии и житий святых. Аллегорические и мифологические фигуры, к которым мы скорее, чем к «жанру», причисляем обнаженных мальчиков — (*putti*), применяются в пластике лишь декоративно или на второстепенных местах, но в малом искусстве, а именно на оборотной стороне медалей, они играют известную роль. Жанровые изображения, однако, попадают лишь случайно или имеют второстепенное значение.

Сущностью итальянской пластики стал в это время не предмет, а способ изображения. Люди являются в ней перед нами во всей своей телесности не только как существа из плоти и крови, но также с крепкой основой костяка и со всеми характерными свойственными им чертами — то красивые, то безобразные, то старые, то молодые, то спокойные, то в душевном волнении или в движении. Обнаженное тело, встречающееся в пластике кроме детских фигур только у Адама, Евы, молодого Давида и св. Себастьяна, все-таки всюду чувствуется сквозь одежду, а кое-где и приоткрывается. Одежда уже не изображается ради нее самой и не отягощается неестественными ломаными складками, как в северном искусстве (вспомним Фейта Штоса), а только прикрывает формы тела, которые она позволяет угадывать и видеть. На все это и в итальянской пластике должно смотреть лишь в самой незначительной мере как на возрождение античного наследия, в наибольшей же

части — как на новое, собственное воззрение на природу. Прибавим к этому свободу и естественность движений в изображаемых действиях, новую живописную, рассчитанную на глубину пространства форму рельефного стиля, употребительного до настоящего времени наряду со старым пластическим рельефным стилем. Уже Брунеллески и Альберти создали основы научной перспективы и обучали ей: с полным сознанием нового приобретения они при отделке архитектурных и пейзажных задних планов на рельефах сглаживали границы, отделяющие живопись от скульптуры. Снова воскресло учение о пропорциях, что показывают рассуждения Альберти, и пятидесятью годами позже высказывания Помпония Гаврика в их сочинениях о скульптуре.

Для практики эти вычисления пока еще, конечно, не имели никакого значения. Душой и глазами итальянские скульпторы раннего Возрождения впивались в природу, и так как у каждого из них была собственная душа и свои глаза, то каждый из них и был сам по себе художественной личностью. Сила и грация, строгость и прелесть появляются в произведениях разных мастеров, даже часто в разных произведениях одних и тех же мастеров, то рядом, то в тесном внутреннем сочетании.

Впрочем, и в скульптуре *Тосканы* новый стиль проявился не сразу. На мастеров переходного времени Антонио ди Банко и Никколо д'Ареццо мы уже указывали. *Никколо д'Ареццо* (ум. в 1456 г.) пользовался такой известностью, что его привлекали для украшения соборов не только во Флоренцию, но и в Милан, и в Венецию. Его большие скульптурные работы, как, например, колоссальное сидячее изображение св. Марка в соборе и св. Луки из Орсанмикеле, в Национальном музее во Флоренции, по схематичным складкам их одежд, оцепенелости голов и неподвижности поз лишь наполовину принадлежат новому времени. Сын Антонио *Нанни ди Банко* (около 1373—1420) стоит уже значительно ближе к новому времени. Неподвижность его группы четырех святых на Орсанмикеле является, быть может, преднамеренной из-за неверно понятого антика. Настоящей скульптурой Возрождения является фигура св. Элигия на том же здании; по своему бытовому содержанию имеют важное значение рельефы на цоколях под вышеупомянутой группой, а под этой фигурой — небольшие угловые изображения, вводящие нас в мастерскую каменотесов и кузницу.

Великими тосканскими мастерами переходного времени являются Якопо делла Кверча из Сиены и Лоренцо Гиберти из Флоренции.

Якопо делла Кверча (1374—1438) — мастер с сильно выраженной самобытностью, осуществлявший свои художественные намерения

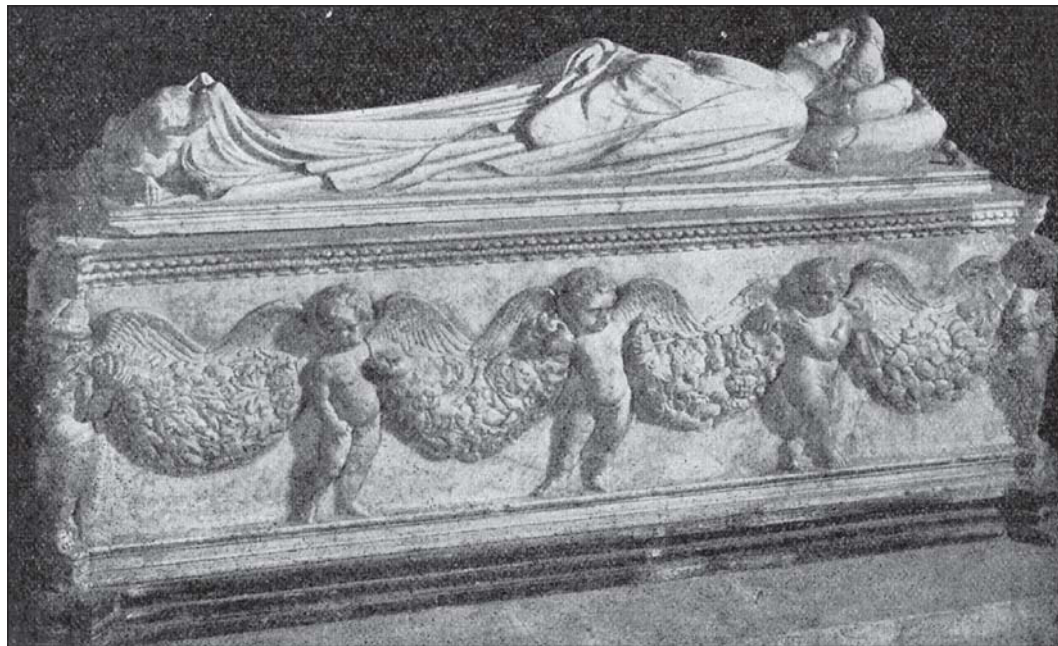


Рис. 413.
Надгробный
памятник
Иларии дель
Карретто
работы Якопо
делла Кверча.
С фотографии
Алилари

главным образом посредством смелых положений тела и движений фигур, хотя, конечно, у него и нет еще совершенного знания форм тела; напряженная поза его фигур, напоминающая иногда смелый контраст двух сторон тела, посредством которого Микеланджело усугубляет душевные движения, у Кверча является в сущности еще готическим изгибом только что прошедшего времени. Как истинный художник он является перед нами лишь после своего участия в известном конкурсе 1402 г. во Флоренции. В Лукке, как мы принимаем вместе с Корнелиусом, он уже в 1406 г. выполнил величественный по своей простоте и, как исключение, еще свободно стоящий в соборе памятник Иларии дель Карретто (рис. 413). Спокойно и величественно лежит еще готического характера фигура усопшей с собакой в ногах на саркофаге, стороны которого украшены обнаженными крылатыми мальчиками чисто античного характера, несущими гирлянды. В 1413 г. в Лукке Квеча выполнил верхнюю, также еще готического характера, часть мраморного алтаря в церкви Сан-Фредиано, рельефы на цоколе которого, добавленные только в 1422 г., представляют дальнейшее развитие в направлении к более свободному и более мягкому исполнению. В Сиене Якопо украсил между 1414 и 1418 гг. переднюю стенку фонтана Фонте Гайя (Fonte Gaia) горе-

льефными фигурами Мадонны и добродетелей, статуями по сторонам и в нишах и изящными рельефами, о достоинстве которых дает отчасти представление сохранившееся в музее собора «Изгнание из рая». В Сиене в 1416 г. он предпринял изготовление шестиугольной купели в Сан-Джованни. Нижний готического характера бассейн украшен шестью бронзовыми рельефами, из которых Якопо закончил в 1430 г. только «Изгнание Захарии из храма», а исполнение остальных предоставил другим мастерам. Киворий в формах Ренессанса, поднимающийся из середины бассейна, Кверча украсил сам красивой статуей Иоанна, венчающей его вершину. Наконец, в Болонье между 1425 и 1438 гг. мастер заполнил обрамление главной двери Сан-Петронио превосходными скульптурными украшениями. На каждом из двух боковых пилястров находится пять рядов квадратных полей, одно над другим, с рельефными изображениями из истории творения мира, поразительно величественными по замыслу и в высшей степени богатыми по формам. Архитрав включает пять живых по движению композиций детства Спасителя. В тимпане между двумя святыми сидит на троне Мадонна в свободной, непринужденной позе, но с плохо изображенными складками одежд, как обычно в женских фигурах мастера. Рельефы «Сотворение мира» являются самыми зрелыми работами Кверча, мощное искусство которого продолжало оказывать влияние вплоть до Микеланджело. В Болонье мастер выполнил одну из тех покоящихся на консолях стальных гробниц, которые так часто встречаются среди готических «гробниц профессоров» знаменитого университетского города. Это надгробный памятник Антонио Галеаццо Бентивольо в Сан-Джакомо Маджоре — первоначально действительно профессорская гробница, выполненная мастером для некоего доктора Вари. Усопший покоится на наклонной доске саркофага, украшенного статуями святых и добродетелей; передняя сторона саркофага представляет аудиторию. Статуи были закончены другой рукой лишь после смерти мастера.

Своей школы Кверча не создал, но молодые мастера Сиены, большую часть которых мы уже назвали в числе архитекторов, несомненно находились под обаянием его таланта. Без него не может быть понят, прежде всего, *Антонио Федериги* (около 1420—1490), принадлежащий к наиболее возвышенным художникам итальянского раннего Возрождения. Его мраморная сивилла на соборе в Орвието и мраморные фигуры в Казино де'Нобили в Сиене, в особенности св. Ансан, представляют величавых по замыслу, энергичных и свободных людей. Сделанная с хорошим пониманием форм нагая статуя Вакха в палаццо д'Эльчи в Сиене, приписанная ему Шмарсовым, принадлежит, во всяком случае,



Рис. 414.
Филиппо
Брунеллески.
Жертвоприно-
шение
Авраама.
Рельеф.
С фотогра-
фии Алинари

к самым ранним мифологическим нагим фигурам итальянского Возрождения, сделанным ради них самих. В качестве золотых дел мастеров и литейщиков из бронзы работала в Сиене семья Турино, из которых *Джованни ди Турино* (ум. около 1454 г.) выполнил для купели Кверча, без сомнения, менее важные по своему значению рельефы «Рождество» и «Проповедь Иоанна Предтечи в пустыне». Другое направление дал сиенской скульптуре живописец *Лоренцо Веккьетти* (около 1412—1480). Известны его киворий (табернакул) главного алтаря собора и в высшей степени тщательно выполненная бронзовая статуя Спасителя на главном алтаре госпиталя Санта Мария делла Скала. В том же направлении работали *Франческо ди Джорджо* (1439—1501), главное произведение которого — поразительно жизненные бронзовые ангелы, стоящие рядом с соборным киворием Веккьетти, и *Джакомо Коццарелли* (1453—1512), в руках которого сиенская скульптура сошла на степень малого искусства.

Для *Флоренции* начало скульптуры раннего Возрождения следует отнести к 1402 г., когда купеческий цех объявил конкурс на изготовление второй большой бронзовой двери для крещальни. Рельефные изображения должны были быть приноровлены к готическим четырехлепестковым квадратам такой формы, как у Андреа Пизано на южных дверях. В качестве пробного рельефа было назначено «Жертвоприношение Авраама». Из конкурентов мы назовем только Никколо д'Ареццо, Якопо делла Кверча, Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти. Победителем стал Гиберти. Рельефы его и Брунеллески сохраняются в Национальном музее во Флоренции (рис. 414 и 415). Общее мнение и теперь предпочло бы рельеф Гиберти; в нем более спокойные линии и «более красивые» головы, чем у Брунеллески. Аврааму Гиберти только делает вид, что хочет заколоть своего сына,

Аврааму Брунеллески на самом деле закалывает, и ангел действительно обрушивается на его руку. От Брунеллески, великого архитектора, сохранилось, кроме того, еще (в капелле Гонди в Санта-Мария Новелла) только деревянное Распятие; фигура прямая и стройная, но исполненная несколько сухо.

Лоренцо Гиберти (1381—1455) принадлежит к знаменитейшим скульпторам Италии. По идеальной линии его рисунка, по некоторой слабости отдельных движений его фигур и благородно типичному облику голов видно, что он наполовину находится в «добром старом времени» треченто. Красота стоит еще для него выше, чем правда. Никто, как Гиберти, не умеет компоновать фигуры в группы; богатство его фантазии неисчерпаемо; в Царствии Небесном, которое он нам показывает, действительно есть что-то неземное. Он, без сомнения, принадлежит к лучшим художникам мира. Выйдя из ювелирной мастерской, он отдал предпочтение бронзовому литью и рельефу. Второй из его «комментариев» (*Commentare*), изданных Лемонье, Перкинсем и Фреем, в котором он дает очерк искусства от Чимабуэ до самого себя, сделал его в то же время отцом новой истории искусства; он первый художник, в краткой автобиографии указывающий на свои собственные произведения. Его первая большая работа (1403—1424) — северные двери крещальни во Флоренции. 20 верхних полей из 28 заключают историю Христа от «Благовещения» до «Жен-мироносиц у Гроба», а 8 нижних — сидячие фигуры евангелистов и отцов Церкви. Библейские истории изображены сжато, ясно, в хорошем рельефном стиле. Если внутренние обрамления полей с композициями являются еще согласно заданию готическими, то в наружных четырехугольных обрамлениях полей появляются уже свободные связки фруктов, а в скудной архитектонике зданий на задних планах все больше вступает в свои права Ренессанс. Почти одновременно (1417—1427) возникли два

Рис. 415.
Лоренцо Гиберти.
Жертвоприношение Авраама. Рельеф.
С фотографии Алинари



бронзовых рельефа мастера для купели Кверча в Сиене — «Крещение Господне» и «Иоанн Креститель перед Иродом», и здесь, где мастер не был больше связан никакими образцами, он, отзываясь на самое интимное свое побуждение, стал одновременно более живописным и более патетичным. Тогда же возникли три бронзовые статуи Гиберти в натуральную величину на наружной стороне церкви Орсанмикеле, для которой в то время каждый цех жертвовал статую своего патрона. Две бородатые фигуры Иоанна Крестителя (1418) и апостола Матфея (1422) хороши, но не совсем самостоятельны. Зато нежная юношеская фигура св. Стефана (1428) отличается простотой и благородством, которые так свойственны мастеру. Третья бронзовая дверь баптистерия, восточная (рис. 416), исполнение которой (1425—1452) было поручено мастеру тотчас по окончании северной двери, показывает его уже в полном развитии собственных художественных воззрений и его новых знаний в области перспективы. Вместо 28 полей прежних дверей были установлены, как показал Брокгауз, после некоторых колебаний, всего только десять полей больших размеров, в композициях которых иногда искусно соединены различные события. Здесь изображены события из Ветхого Завета от сотворения Адама до посещения царицей Савской Соломона. Именно эти композиции представляют живописные картины, перенесенные в рельеф с сильным перспективным уменьшением задних фигур, со всевозможными ракурсами или сокращениями, с многочисленными фигурами, расположенными с замечательным равновесием в массах на фоне роскошных, широко расстилающихся пейзажных или архитектурных фонов. Относительно этих дверей, на которые излилась бездна чистейшей красоты, Микеланджело сказал, что они достойны быть дверями рая; и нужно вообще быть в тисках эстетических доктрин, чтобы не почувствовать неслыханного, никогда больше не достигавшегося утонченного изящества, с которым здесь осуществлено недостижимое. Гиберти сам объявил эти двери, подробно им описанные, самым замечательным своим произведением. Статуэтки и головки между арабесками внутренней рамы и роскошные связки плодов и цветов наружного наличника довершают впечатление новизны и роскоши этого единственного в своем роде создания. Из остальных бронзовых рельефов Гиберти мы назовем только изображения чудес св. Зиновия на его раке (1432—1440) в соборе во Флоренции. Выдержанные в стиле композиций восточных дверей, они иногда более полны движений, а в пейзаже и зданиях особенно среднего рельефа развертывают еще более обманчивую глубину поверхности. «Я как мог пытался подражать природе и обогатить мои

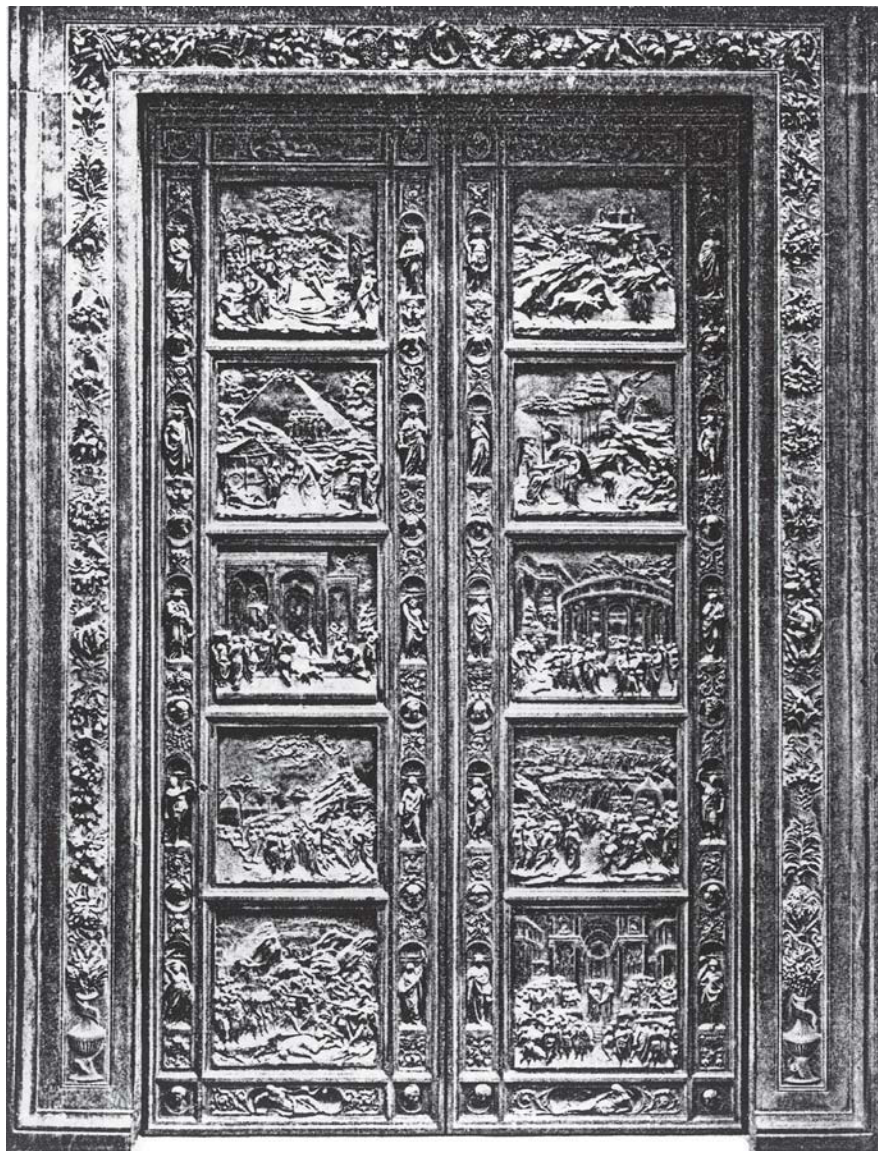


Рис. 416.
Восточные
двери Флорен-
тийского
баптистерия.
Бронза.
Произведение
Лоренцо
Гибerti.
*С фотогра-
фии Алиари*

композиции разнообразием линий», — говорил сам мастер. Гиберти тоже не основал школы, как и Кверча.

Донатто ди Никколо ди Бетто Барди (около 1386—1466), прозванный *Донателло*, сильный художник, в котором неразрывно сочетаются обе стороны нового направления — возрождение античных орнаментальных форм и сила. В сравнении с его созданиями произведения большинства его современников кажутся бесцветными и бедными, «как будто они не сродни природе». Правду отдельного случая он предпочитал более общей правде, кристаллизовавшейся в «красоте». В целом ряде своих произведений он, однако, приблизился и к красоте в самой чистой форме, античной.

Первый период деятельности Донателло (1406—1425) отмечают его статуи для северного портала собора, для ниш в стенах церкви Орсанмикеле и для наружной стороны джоттовской колокольни во Флоренции. Из работ для портала собора огромная сидячая статуя евангелиста Иоанна, изображенного с бородой (теперь в одной из капелл хора), имеет еще очень мало черт, свойственных Донателло; но стоящий мраморный Давид (теперь в Национальном музее) с его гибкими подвижными и сильными членами, с его стройными пропорциями и упрямым выражением губ, уже насквозь проникнут духом Донателло. Из его четырех колоссальных фигур на Орсанмикеле великолепна мраморная статуя св. Георгия. Со времен Праксителя и Лисиппа нигде с таким совершенством не была изображена мужественная, мускулистая юношеская красота, как в этой фигуре святого рыцаря, одетого в тесно облегающий панцирь и легкий плащ; и в то же время она от темени непокрытой головы до пят, к которым прилегает щит, является типичным созданием нового времени, в котором красота и строгость слились единственным в своем роде образом. Из статуй мастера для ниш колокольни лысый человек, которого называют Ионой, и похожая на негра фигура, которую называют Иеремией, выделяются неслыханной индивидуальной типичностью своих голов и тел. Резное деревянное «Распятие» Донателло в Санта-Кроче также является характерной, поражающей своей правдивостью фигурой, в сравнении с которой даже сильное «Распятие» Брунеллески кажется еще традиционным и плоским.

К началу второго периода деятельности Донателло (1425—1432), отмеченного сотрудничеством с Микелоццо, относятся его работы для Сиены. В основном в это время появляются бронзовые изделия. Ради особого искусства Микелоццо в области этой техники Донателло, как раньше Гиберти, вошел с ним в тесный союз. Знаменит бронзовый рельеф Донателло для купели Кверча в Сиене, изображающий пир у Иро-

да (1425; рис. 417). Слева воин подносит царю на блюде голову Иоанна Крестителя; справа танцует Саломея; ужас охватывает гостей, все разбегаются. Никогда раньше, даже во всей древности, драматическое событие не изображалось с такой силой. Рельеф Донателло превосходит рельеф Гиберти поразительной правильностью своей античной архитектуры с полуциркульными арками и перспективным построением. Рельеф с Саломеей стал откровением для современников. Один из выполненных Донателло для той же купели изящных бронзовых ангелов, играющих на инструментах, благодаря Боде достался Берлинскому музею. Свидетелями сотрудничества Донателло и Микелоццо являются два очень известных больших произведения: прежде всего, надгробный памятник папе Иоанну XIII (Бальдассаре Косчия) в баптистерии во Флоренции (1425—1429), изумительный по архитектуре, тонко подражающий античному орнаменту, величественный по могучей бронзовой фигуре папы, покоящегося в смертном сне на своем ложе, но еще поворачивающего лицо к зрителю; и надгробие на могиле кардинала Бранкаччи в Сан-Анджело а Нило в Неаполе (1427), который исполнил Микелоццо, а Донателло украсил прекрасным рельефом с Успением Богородицы и замечательными группами ликующих ангелов. К этому рельефу примыкают некоторые простые, но глубоко задуманные рельефы с полуфигурой Мадонны (например, в Берлинском музее), в которых Донателло удается изобразить божественное величие и материнскую нежность в чистых, почти антично-классических формах. Лучшая работа этого рода — прекрасный алтарь с рельефом Благовещения в Санта-Кроче во Флоренции, который уже Вазари приводил как пример того, что Донателло задался «снова найти так долго остававшуюся под спудом красоту античного искусства».

Третий период творчества Донателло (1432—1443), который начался с его поездки в Рим, послужил главным образом на пользу опять-таки

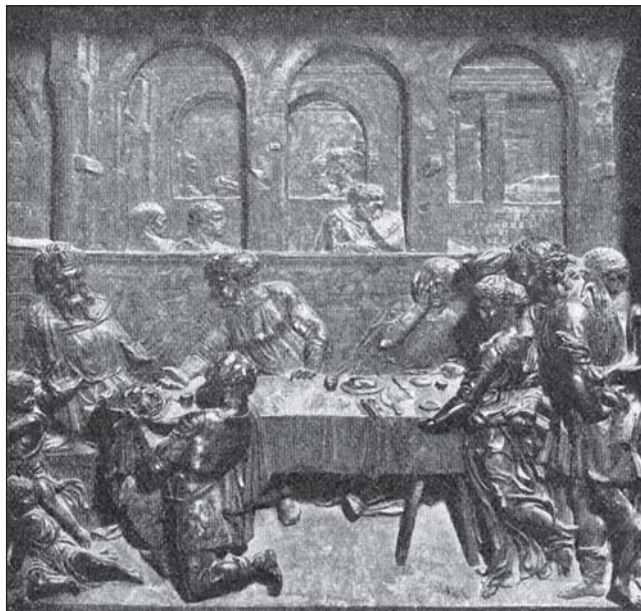


Рис. 417.
Донателло.
Пир Ирода.
Бронзовый
рельеф
для купели
Кверча
в Сене.
С фотографии
Алиари

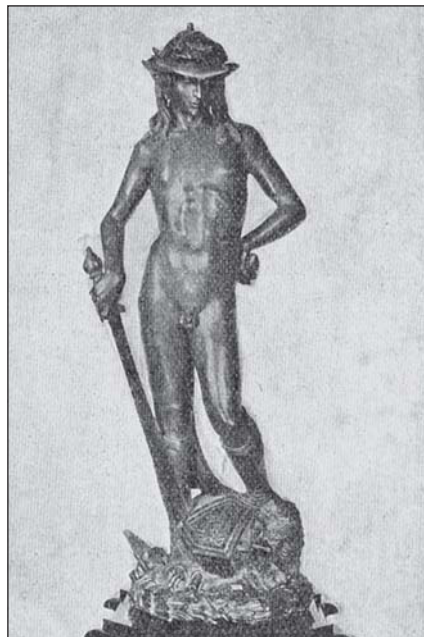


Рис. 418.
Донателло.
Давид.
Бронзовая
статуя.
С фотогра-
фии Алинари

Флоренции. В Риме он выполнил в 1432 г. прекрасный, богато украшенный «putti» табернакул. Большое, просто исполненное «Положение во гроб» на аттике над фронтоном, к которому примыкает огромный «Плач над телом Христа», в Соут-Кенсингтонском музее,— произведения, которые показывают успехи Донателло в освоении нового языка форм. В особенности ему удалось «putti», в вакхическом задоре изображаемые часто на некоторых древнеримских саркофагах. Возвратившись в Флоренцию, он ввел их в свою орнаментiku в виде тесных, весело движущихся групп, тогда как до сих пор христианское искусство допускало их только в качестве милостивого дополнения. С короткими крылышками, легко или вовсе не одетые, смеясь и веселясь, они водят свои хороводы на перилах наружной кафедры собора в Прато, которую Донателло с помощью Микелоццо и других товарищей закончил между 1433 и 1438 гг. Еще стройнее и утонченнее формы, еще сильнее движение, еще искуснее сплетение тел в кружащемся вакхическом хороводе ангелов, которыми Донателло в то же время украсил трибуну для певцов в соборе во Флоренции (теперь в музее собора). Это великолепное произведение, благодаря золотой мозаике фона как бы обвеянное неземным светом, а в остальных своих частях и украшениях осыпанное раковинами, вазами, пальметтами и всяческими мотивами Ренессанса, какие только можно придумать, доставляет взору единственное в своем роде очарование.

Ренессансным претворением античных форм является бронзовый Давид Донателло (рис. 418), теперь в Национальном музее во Флоренции. На стройном юноше с длинными кудрями, с несложившимися формами, взятыми целиком с позировавшего натурщика, надеты только увенчанный лавром петаз и мягкая обувь. Стоя на правой ноге, левую он поставил на голову поверженного великана. В опущенной правой руке он держит меч, сделавший свое дело, а левой уперся в бок. Он стоит со слегка наклоненной головой и слегка открытыми губами. Это одно из прекраснейших воплощений гения кватроченто.

Между 1433 и 1443 гг. Донателло был занят работами для ризницы Брунеллески в Сан-Лоренцо. Прежде всего следует назвать бронзо-

вые двери, которые в десяти простых квадратных полях, снова без всякого заднего плана, в классическом рельефном стиле представляют апостолов и святых.

Наивысший расцвет творчества Донателло связан с падуанским периодом (1443—1455). Здесь он выполнил поразительное бронзовое Распятие для главного алтаря церкви Сант-Антонио, а затем первый светский монумент эпохи Возрождения — конный памятник кондотьеру Гаттамелате (рис. 419) перед церковью, во многих отношениях представляющий самое сильное его произведение. Наконец, Донателло начал в Падуе украшение главного алтаря самой церкви круглыми бронзовыми изображениями, горельефами и барельефами, причем ему помогали многочисленные ученики. Двенадцать фигур играющих на инструментах ангелов строже и проще, чем танцующие «putti» в Прато и во Флоренции. Четыре больших и широких рельефа повествовательного характера на самом алтаре, в живых, богатых фигурами рельефных картинах представляющие чудеса св. Антония, строже по своему изокефальному (подводящему под один уровень все головы) расположению масс и величественные по перспективной передаче обширных, заполняющих задние планы замкнутых пространств, чем все прежние рельефы мастера. Но крайней точки в изображении страстного вопля, а также поз и жестов глубокой скорби достигает терракотовый рельеф «Положение во гроб» на оборотной стороне алтаря.

К последнему десятилетию пребывания Донателло во Флоренции (1455—1466) относится ряд страстно патетических, а под конец и вне

Рис. 419.
Донателло.
Памятник
кондотьеру
Гаттамелате.
С фотографии
Андерсона



всякой традиции вылившихся произведений с движением почти как в барокко, которые являются как бы дальнейшим развитием стиля падуанского «Положения во гроб». Сюда относится дикого вида бронзовый Иоанн Креститель в соборе в Сиене, высохшая, скудно прикрытая своими длинными волосами, наводящая страх почти как привидение деревянная фигура св. Марии Магдалины, в баптистерии во Флоренции, и замечательная, отвергающая все законы простой круглой пластики и все-таки производящая неизгладимое впечатление бронзовая группа «Юдифь и Олоферн», в Лоджия деи Ланци во Флоренции. Последними произведениями Донателло, законченными уже после его смерти его учениками Бертольдо и Беллано, являются две бронзовые кафедры в Сан-Лоренцо во Флоренции, проекты которых были сделаны им самим. Длинные передние стороны изображают на одной кафедре Распятие и Плач над телом Христа, а на другой — Сошествие во ад, Воскресение и Вознесение. Чересчур вольная композиция рельефа, фигуры которого с ничем не стесняемой свободой движутся внутри и вне рамы полей перил и даже выступают из нее, и чересчур свободное, забросившее всякую закономерность движение перспективных планов в этих изображениях объясняются отчасти сознательным стремлением к свободе мастера, который хотел превзойти самого себя, а отчасти и бессознательной потерей самообладания. Сильная страсть бьется в каждом из этих изображений. Нет ничего условного. Именно Донателло не дал измельчать флорентийскому течению раннего Возрождения.

Микелоццо (1396—1472), великий архитектор и искусный литейщик из бронзы, сотрудничавший с Гиберти, Донателло и Лукой делла Роббиа, в своих мраморных скульптурах, к которым относятся большая часть фигур на гробнице кардинала Бранкаччи в Неаполе и части памятника Арагаччи в соборе в Монтепульчиано (1437), является мастером, серьезно относившимся к подражанию античному искусству, но именно потому, несмотря на величественный характер его проектов, это подражание не шло у него дальше связанных поз, невыразительных лиц и вяло наброшенных одежд. *Джованни ди Бартоло*, прозванный иль-Россо (ум. после 1451 г.), помощник Донателло по статуям на колокольне, пометивший пророка Авдия своим именем, наполовину еще принадлежит треченто и с этой приверженностью впоследствии в Вероне, где он выполнил несколько хороших больших надгробных памятников, переходит к северным итальянцам. *Паньо ди Лапо Портиджани* (1406—1470), *Адреа ди Ладзаро Кальваканти*,

«иль-Буджано» (1412—1462), *Агостино ди Дуччо* (от 1418 г. — после 1481 г.) и *Урбано да Кортоне* (ум. в 1504 г.) пытались ощупью двигаться дальше по следам Донателло. Его последний ученик *Бертольдо ди Джованни* (около 1420—1491), по Вазари — закончивший кафедры в Сан-Лоренцо, уже по своим отношениям к молодому Микеланджело является самым интересным из этого ряда. Его бронзовый рельеф «Битва всадников», в Национальном музее во Флоренции, превосходный по смелым поворотам тел, но опять без всяких намеков на перспективу пространства, удостоверен еще Вазари. Бертольдо известен также как один из древнейших представителей медальерного искусства во Флоренции. Достоверно ему принадлежит медаль в память султана Мухаммеда II; Б. Боде и Фабрици справедливо приписывали ему замечательную медаль в память заговора Пацци, которая раньше приписывалась Антонио Поллайоло. Лицевая сторона подобных медалей приковывает внимание к превосходным профилям голов известных личностей, а на оборотной стороне помещаются аллегорические или мифологические изображения, и хотя медали этого рода вышли из Северной Италии, однако в течение XV в. они получили во Флоренции широкое распространение.

Учеником Бертольдо был *Андреа Фиорентино* (около 1445—1499). Известны его бронзовые произведения: бюст короля Фердинанда I, в музее в Неаполе, и бюст саксонского курфюрста Фридриха Мудрого (1498) в Альбертинуме в Дрездене.

После Донателло к пионерам флорентийского Ренессанса принадлежит *Лука делла Роббиа* (1400—1482). Соединяя реализм Донателло с чувством красоты Гиберти, к которому он примыкал, он помог подготовить великое искусство XVI столетия. Потомство связывает его имя прежде всего с теми бесчисленными раскрашенными и глазированными произведениями из обожженной глины, которыми он украшал алтари, дверные арки, сени над престолами или гробницы. Большой частью выдержанные в хорошем полурельефе или же горельефе белые фигуры выделяются на синем фоне, и лишь в качестве легкого украшения употребляется кое-где обычно желтый, зеленый и фиолетовый цвета. Нельзя отрицать, что глазурь сообщает этим произведениям известный лоск, обобщающий формы; но несмотря на это мастер удивительно умел сохранять связь с живой природой. Однако и Лука делла Роббиа также начал с мраморной и бронзовой пластики. Самое изящное и в то же время самое раннее достоверное мраморное его произведение — это трибуна для органа собора Санта-Мария дель



Рис. 420.
Лука делла
Роббиа.
Играющие
и танцующие
дети.
Трибуна
для органа.
С фотогра-
фии
Андерсона

Фьоре во Флоренции (1431—1438; рис 420), теперь поставленная в музее собора. Как и Донателло, он украсил свою трибуну движущимися группами мальчиков; но большинство его прелестных, скромно одетых бескрылых детей все же несколько старше и серьезнее детей Донателло; они танцуют, играют и поют, олицетворяя 150-й псалом; они поют со слегка раскрытыми губами, подобно более ранним, но менее свободным в своих тяжелых мантиях ангелам ван Эйка на гентских досках, Берлинский музей. И здесь мы видим, как известные изображения, когда время для них созрело, появляются в разных местах независимо одно от другого с непреодолимой силой. На кампанилле

во Флоренции (1437—1439) Лука также проявил себя в качестве скульптора в мраморе: он в пяти шестиугольных полях дал олицетворения наук, из них большинство — в строгом рельефном стиле, без разделки фона, и только музыку (Орфея) поместил в райском саду. К лучшим мраморным произведениям мастера принадлежит благородный по простоте надгробный памятник епископу Федериги из Фьезоле в Санта-Тринита во Флоренции (1455—1456). Типичной для искусства Луки является благородное, покрытое глазурью терракотовое обрамление этой гробницы. Лучшей бронзовой работой делла Роббиа, для отливки которой привлекался Микелоццо, является дверь ризницы Флорентийского собора (1446—1468). Каждая створка, как и двери Донателло в ризнице Сан-Лоренцо, разделена на пять квадратных полей, и, как и на донателловских, также без каких-либо намеков на задние планы; в каждом поле находится сидящая на троне фигура святого между двумя стоящими и поклоняющимися ангелами. Но в десяти группах такие разнообразные движения, что их десятикратное повторение производит скорее впечатление стильности, чем однообразия.

Переход к покрытым глазурью *терракотовым скульптурным произведениям* Луки как по времени, так и по материалу обозначает классическая сень церкви в Перетале близ Флоренции (1441—1443), на которую одновременно были употреблены мрамор, бронза и фаянс.

Одетые в длинные одежды стоящие взрослые мраморные ангелы, держащие венок над бронзовой дверью, как бы слетели сюда с парфенонского фриза Фидия, о котором, конечно, Лука не имел понятия. Медальоны в куполе капеллы Пацци Брунеллески с мощными фигурами евангелистов (1443—1446) принадлежат к самым ранним его произведениям этого рода. Величественны Воскресение (1443) и Вознесение Христа (1446) в тимпанах со стрельчатými арками над дверью ризницы собора во Флоренции. Прекрасна Мадонна в тимпане над дверью Сан-Доменико в Урбино (1448). Поясная фигура Мадонны в детском приюте Оспедале дельи Инноченти во Флоренции выглядит изумительно. С любовью смотрит на свое дитя изображенная во весь рост Мадонна в беседке из роз, в Национальном музее во Флоренции. Кроме этого собрания, Берлинский музей — самый богатый прекрасными Мадоннами Луки, в которых, кажется, исчерпаны все возможные оттенки отношений между матерью и ребенком. О простой, но выразительной передаче Лукой молодых лиц свидетельствуют, например, прелестная головка девушки, в Национальном музее во Флоренции, и восхитительный бюст мальчика, в музее в Берлине. «Встреча Марии с Елизаветой», в церкви Сан-Джованни Фуорчивитас в Пистойе, выполнена в 1491 г. Перед стоящей Марией, в выражении лица которой слилось как бы и земное, и божественное, Елизавета, обняв ее, упала на колени; Благословенная с любовью возлагает свои руки на плечи коленопреклоненной.

Племянник и ученик Луки делла Роббиа был *Андреа делла Роббиа* (1435—1525), ограничившийся изготовлением покрытых глазурью терракотовых произведений. Большие алтари с Распятиями в технике майолики он выполнил, например, для собора в Ареццо и для Верны, а триптих с Венчанием Богородицы среди изображений из жизни св. Франциска — для портала в Ассизи; в Берлинском музее также есть хороший алтарь его работы. В качестве превосходного портретного скульптора он выступает в бюсте папского протонотария Альмадино (1510), в музее в Витербо. Но самые привлекательные его произведения — это исполненные в 1463—1466 гг. спеленутые младенцы в круглых медальонах в углах арок наружной галереи воспитательного дома Оспедале дельи Инноченти во Флоренции. Весь ряд спеленутых младенцев великолепно подчиняется архитектурному замыслу Брунеллески.

Из пяти сыновей Андреа, которые пошли по стопам отца и двоюродного дяди, наиболее одаренным был Джованни делла Роббиа (1469—1529). Интересны его работы «Поклонение волхвов», в Соут-Кенсингтонском музее, «Плач над телом Христа», в Национальном

музее во Флоренции и Берлинском музее. В одном произведении — покрытом цветной глазурью терракотовом фризе с изображением дел милосердия на фасаде госпиталя Чеппо в Пистойе — наиболее отчетливо отразилось его интимное «я». Это произведение, выполненное в 20-х гг. XVI столетия, по крайней мере, двумя мастерами, знаменует собой новый буржуазный реализм, детали которого производят более захватывающее впечатление, чем его декоративное целое.

Гиберти, Донателло и Лука делла Роббиа предвосхитили во Флоренции появление нового направления в скульптуре. Прежде всего в *мраморной скульптуре*. Скорее к собратьям упомянутых выше пионеров, чем к их последователям принадлежит архитектор Бернардо ди Маттео Гамбарелли, прозванный *Росселлино* (1409—1464), являющийся в качестве скульптора одним из наиболее известных мастеров раннего Возрождения. Главная его заслуга — в развитии форм флорентийских надгробных памятников, архитектура которых лишь благодаря ему достигла установившихся и строго-обдуманых пропорций. Стенная гробница Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции (1446—1447) вызвала многочисленные подражания.

К Донателло, Луке делла Роббиа и Бернардо Росселлино примыкает *Дезидерио да Сеттиньяно* (1428—1464), в руках которого живые формы природы получали красоту и образность, а мрамор становился послушным, как воск. Его известнейшее произведение, надгробный памятник Карло Марцуппини в Санта-Кроче во Флоренции (после 1455 г.), по архитектуре тесно примыкает к памятнику Бруни работы Росселлино, но мягче, тоньше, роскошнее в деталях и естественнее в изображении умершего, с обращенной к зрителю уже не только головой, но и всей наклонно расположенной фигурой. Второе главное произведение Дезидерио — это сень над престолом в капелле Святых Даров в Сан-Лоренцо с ее детскими фигурами несравнимой свежести и миловидности. Из его мраморных бюстов полный достоинства и миловидный бюст Мариэтты Строцци в палаццо Строцци во Флоренции удостоверен Вазари, и к нему кроме других примыкает выполненный бюст из известняка урбинской принцессы, в Берлинском музее. Дезидерио делал открытия во всех областях, где сила изображения таится в свойстве мрамора.

Антонио Росселлино (1427—1479) — брат и ученик Бернардо. Для его произведений характерны более свободная, чем у Бернардо, композиция, любовь к тончайшим живописным эффектам в моделировке лица и одежды. Прекрасен его алтарь св. Себастьяна (1457) в Колледжате в Эмполи, Тоскана. Своеобразен в качестве свободно стоящей гробницы

его надгробный памятник св. Марколину (1458), в музее в Форли. Его надгробная капелла для кардинала португальского в Санта-Миньято во Флоренции (начатая около 1460 г.) принадлежит к главным произведениям пластики этого века. Никогда умерший не был изображен более просветленным, чем успокоившийся в тихом сне кардинал; никогда видение не было воплощено в скульптуре убедительнее, чем в ангелах, слетающих с круглым изображением Мадонны. Антонио Росселлино принимал участие также во флорентийской скульптуре рельефов с Мадоннами. Нет изображений Богоматери, которые были бы свежее и правдивее по композиции, более законченными в мраморе с технической стороны, чем сделанные им; к прекраснейшим из них принадлежат Мадонна «дель-Латте», в Санта-Кроче во Флоренции, Мадонна с Младенцем на коленях, в Берлинском музее, и некоторые подобные же утонченные изображения, в Национальном музее во Флоренции. Но присущая ему сила индивидуализации с наибольшим блеском проявляется в его мужских портретных бюстах, сохранившихся, например, в великолепных экземплярах Национального музея во Флоренции, Соут-Кенсингтонского музея в Лондоне и Берлинского музея.

Бенедетто да Майяно (1447—1497) принадлежал уже вполне к более изнеженному и рассудочному поколению второй половины столетия. Первоначально он был в качестве резчика по дереву у своего брата Джулиано, а затем как скульптор в мраморе стал следовать направлению Антонио Росселлино, и саркофаг св. Марколина работы Росселлино напоминает его саркофаг св. Савина в соборе в Фаэнце (1468). Главные его произведения — изящная кафедра в Санта-Кроче, пять рельефов балюстрады которой изображают жизнь св. Франциска в живописном перспективном стиле восточных дверей Гиберти (см. рис. 416), прекрасный мраморный алтарь св. Фины в построенной его братом Джулиано капелле этой святой в церкви Колегиата (1475); красивый мраморный алтарь св. Бартола (1494) в церкви Сан-Агостино в Сан-Джиминьяно. Умело распределив множество деталей, мастер оба эти алтаря, сохранившаяся раскраска и позолота которых придает им особый интерес, украсил чрезвычайно жизненными фигурами и рельефными композициями. Прекраснейшая его работа — памятник Филиппо Строцци в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1491), произведение, отличающееся простотой и благородством замысла. Мраморные бюсты Пьетро Меллини (1474), в Национальном музее во Флоренции, величавый мраморный бюст Филиппо Строцци, в Лувре в Париже, и его же раскрашенный терракотовый бюст, в Берлинском музее, свидетельствуют о таланте да Майяно как скульптора-портретиста.



Рис. 421.
Фрагмент
надгробного
памятника
Сиксту IV
работы
Антонио дель
Поллайоло.
С фотогра-
фии Алилари

тие целым рядом заказов. Из надгробных памятников в Риме — лучший кардиналу Фортегверри в церкви св. Цецилии. Известны его простые, но изысканно выполненные мраморные бюсты Леонардо Салютати (1466) на его прекрасной гробнице в соборе во Фьезоле, Пьетро и Джованни Медичи, в Национальном музее во Флоренции, и Никколо Строцци (1454), в Берлинском музее.

Маттео Чивитале (1435—1501), работал почти исключительно для своего родного города Лукки. Его надгробный памятник Пьетро а Ночето в соборе в Лукке немислим без гробницы Марцуппини работы Дезидерио, и его стиль везде явно примыкает к стилю его предшественников во Флоренции. Однако чувством красоты, иногда в ущерб непосредственному восприятию природы, он превосходит большинство своих современников. Самый великолепный по общему виду его алтарь св. Регула, интересен бюст Доминико Бертини в соборе в Лукке; прекрасны два молящихся коленапреклоненных ангела в одеждах, в капелле Святых Таинств — неземные создания с чистой красотой форм и глубоко религиозным чувством в выражении лиц. Красивые фигуры святых в натуральную величину и рельефные изображения из жизни Иоанна Крестителя находятся в капелле этого святого в соборе Генуи.

В конце столетия появляются сильные произведения тосканской скульптуры в бронзе. Антонио Поллайоло и Андреа Верроккьо — разносторонние художники: прежде всего, они были золотых дел мастера, затем живописцы и скульпторы, и в каждом виде искусства они делали открытия как в области техники, так и в области языка форм.

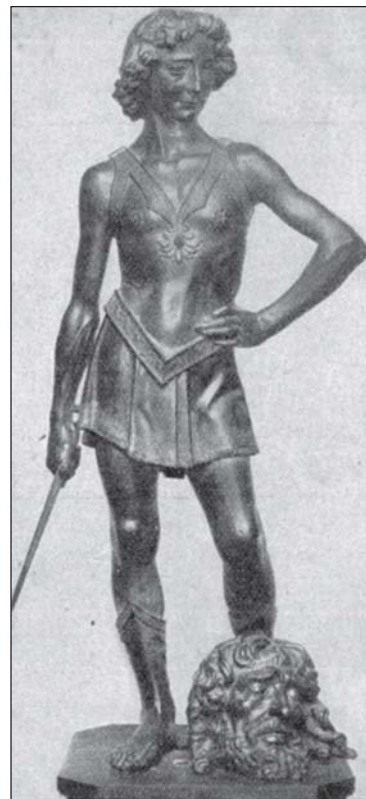
В соперничестве с Бенедетто добивался расположения своих современников ученик Дезидерио *Мино да Фьезоле* (1431—1484). Невозможно перечислить всего, что он сделал в Средней Италии, исполняя украшенные всякими декоративными мотивами раннего Ренессанса сени престолов, алтари, надгробные памятники и т. д. Основными местами его деятельности были собор во Фьезоле, Бадиа во Флоренции и различные церкви в Вечном городе на Тибре, где Павел II проявил к нему участие

Антонио дель Поллайоло (1433—1498) считался лучшим золотых дел мастером своего времени, и по различным его мелким произведениям можно убедиться в их происхождении из ювелирной мастерской. Таковы, например, находящийся в музее собора во Флоренции серебряный рельеф с изображением Рождества Иоанна Крестителя на известном серебряном алтаре этого святого; Геракл, бронзовая группа Национального музея во Флоренции; выразительная статуэтка Давида, в Неаполитанском музее. Два больших произведения Поллайоло — бронзовые надгробные памятники Сиксту IV (1493) и Иннокентию VIII (после 1493 г.) — находятся в соборе св. Петра в Риме. Округленные стороны ложа надгробного памятника Сиксту IV украшены фигурами наук и искусств, приданными в духе барокко, среди роскошных орнаментов. Лежачее изображение папы (рис. 421) — великолепно исполненная характерная фигура, отличающаяся крайним, притом намеренным, натурализмом и потому производящая впечатление напыщенности. Надгробный памятник Иннокентию VIII — это стенная гробница богатого флорентийского типа. Умерший в виде живого человека сидит на троне среди стоящих в нишах главных добродетелей, а в виде покойника он лежит на саркофаге под тимпаном, на котором изображены чрезвычайно стройные фигуры Веры, Любви и Надежды. Так как Поллайоло при всем стремлении к верности природе иногда насильственно изменяет ее, то он является уже предвестником стиля барокко.

Андреа дель Верроккьо, собственно Андреа ди Микеле Чоне (1435—1488), назвавший себя по своему учителю Верроккьо, производит впечатление предшественника классических чинквечентистов (мастеров XVI столетия), и действительно он был учителем великого Леонардо да Винчи. Глубокое изучение он соединял с творческим вдохновением и постепенно научился приводить в полное равновесие стремление к истине и чувство прекрасного.

В начале скульптурной карьеры Верроккьо выпалил бронзового Давида (1473—1475), в Национальном музее во Флоренции. С непокрытой головой, в тесно прилегающем кожаном колете стоит стройный юноша (рис. 422). В легком, но энергичном повороте тела и прежде всего в одухотворенности победоносно

Рис. 422.
Андреа дель Верроккьо.
Давид.
Бронзовая статуя.
С фотографии
Андерсона



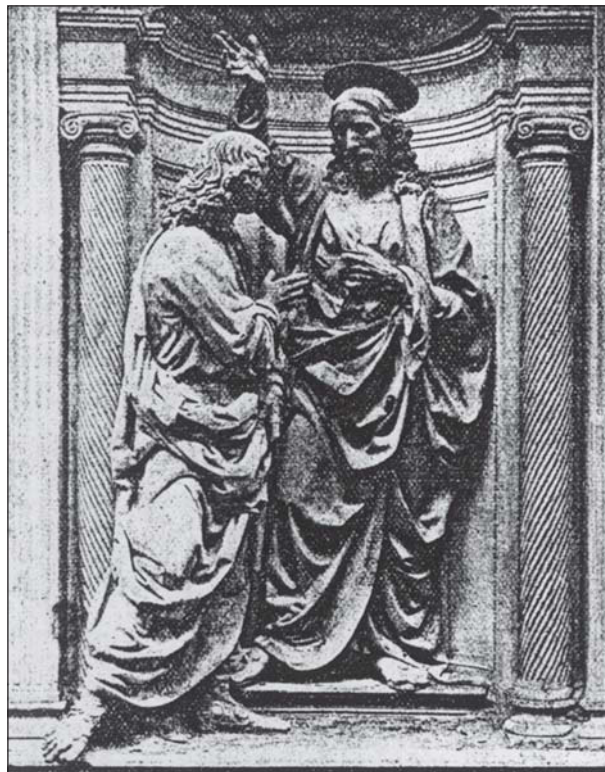


Рис. 423.
 Андреа
 Верроккьо.
 Неверие
 Фомы.
 Бронзовая
 группа
 С фотографии
 Броджи

Лоренцо Медичи присоединяется благородный женский мраморный бюст, в Национальном музее во Флоренции, в котором Маковский и другие хотели видеть работу Леонардо да Винчи, подобно тому как в выразительном мраморном барельефе Лувра, представляющем в полный профиль идеальный бюст П. Сципиона, можно видеть участие Леонардо. Поражающей выразительности достигает рельеф «Положение во гроб», сохранившийся только в глиняном эскизе, Берлинский музей. Еще несколько других рельефов можно приписать, по крайней мере, мастерской Верроккьо. Рельефы с гробницы Франчески Торнабуони (после 1477 г.) с изображением смерти от родов занимают прочное место в истории развития жанра. Серебряный рельеф «Усекновение главы Иоанна Крестителя» с алтаря Иоанна Предтечи, в музее собора, со множеством фигур и не совсем удачный по композиции, указывает на работу учеников, хотя момент, когда палач наносит удар, выбран поразительно.

улыбающегося обрамленного локнами лица — достоинства этой чудной бронзовой статуи (сравните Давида Донателло на рис. 418). В другом произведении Верроккьо придал полноту и подвижность «puttino» крылатому мальчику с рыбой, выбрасывающей воду, который венчает фонтан во дворе палаццо Веккьо. Характерные припухлости ручек и ножек остались отличительными признаками детских изображений и в живописи школы Верроккьо. Этап в истории орнаментики знаменует выполненный из порфира, мрамора и блестящей бронзы и украшенный роскошным аканфом, плетениями и каймой надгробный памятник Пьеро и Джованни Медичи в старой ризнице Сан-Лоренцо во Флоренции (1472). Некоторые портретные бюсты Андреа чрезвычайно интересны: к характерным терракотовым бюстам Джулиано и

В бронзовой группе «Неверие Фомы» (1476—1483) на фасаде здания Орсанмикеле во Флоренции Верроккьо добился значительности образов и свободы композиции (рис. 423). Спаситель стоит в нише, раскрывая рану на боку. Слева подступает сомневающийся Фома, красивый юноша, чтобы дотронуться до раны. Со времен древних греков не делали такой группы, которая благодаря контрасту движений и одухотворенности жестов и выражения лиц была бы настолько художественно цельной и законченной, как эта. Центральное произведение Верроккьо — бронзовый конный памятник кондотьеру Бартоломмео Коллеони на площади Санти-Джованни э Паоло в Венеции (1479—1488, отлит в бронзе в 1490; рис. 424). По внутренней силе и движению эта работа превосходит произведение Донателло в Падуе (см. рис. 419).

Из учеников Верроккьо *Лоренцо ди Креди* выступает только как живописец; *Франческо ди Симоне* (1438—1493) известен как скульптор; *Леонардо да Винчи* (1452—1519) — величайший из великих, который, если бы даже и ничего не писал и не лепил, должен быть назван в числе пионеров формирования высокого Ренессанса. Попытки приписать в качестве юношеских произведений Леонардо некоторые рельефы, по характеру восходящие к мастерской Верроккьо, но в свободной трактовке мотивов движений и своего языка форм идущие дальше нее, следует принимать с осторожностью. По нашему мнению, для истории искусства меньше беды, когда для больших мастеров остаются неустойчивые их юношеские произведения, чем когда их общий облик загромождается и изменяется благодаря ошибочно приписываемым им произведениям. Достоверные данные мы получаем впервые о большой скульптурной задаче, которая была поручена Леонардо вскоре после 1482 г., при его переезде в Милан.

Рис. 424.
Андреа Верроккьо.
Памятник
Бартоломмео
Коллеони.
С фотографии
Алилари



Живопись

Италия в это время славится своей обширной *стенной живописью*. Впервые к большим писанным на дереве *запрестольным образам* и алтарным доскам только с одной картиной присоединяются в умеренном количестве небольшие переносные *отдельные картины*. Чаще, чем библейские события или чем сцены из житий святых, алтарные картины изображают так называемые святые беседы (*Sante conversazioni*) у ног Небесной Царицы. Мария с Младенцем сидит на троне в изящных ренессансных галереях, представляющих как бы части большого небесного дворца со множеством обитателей; святые патроны Церкви, уже больше не стоящие поодиночке под готическими аркадами, пребывают на общем уровне небесной галереи по обеим сторонам Богоматери или самого главного святого Церкви, еще не отваживаются покидать своих прежних мест, где они стоят на страже. Жертвователи также еще скромно держатся позади, хотя иногда, сообразно с новым чувством пространства в этом искусстве, они уже изображаются в натуральную величину, как и сами святые. Но нередко на больших фресках из священных историй и легенд жертвователи со всеми своими родными и друзьями смешиваются со зрителями, которые, таким образом, одетые, понятно, в итальянские костюмы того времени, становятся первыми в истории искусства большими, сделанными с полнейшей жизненной правдой портретными группами. Наряду с этим мы увидим, как настоящие портретные группы, не претендующие на какое-либо другое назначение, повсюду пишутся на стенах, и в станковой живописи мы увидим массу мужских и женских отдельных портретов, которые, впрочем, лишь изредка отваживаются выходить за пределы поясного портрета. В продолжение XV столетия некоторые художники-портретисты всецело придерживались строгой выработки профиля (под влиянием ставших популярными медалей). Но настоящее развитие обнаруживает все-таки разработка фонов отдельных портретов, которые, как в Нидерландах, в течение столетия от простого одноцветного фона перешли к изображению богатых пейзажных пространств.

Умение, знание и чуткость в итальянской живописи XV в. подают друг другу руки. Из наук проникло, и в живопись прежде всего конечно, изучение античного мира, которое можно было бы назвать наукой Возрождения. Однако темы древней языческой мифологии, истории и поэзии в раннем Возрождении вовсе еще не играют такой роли, как можно было бы думать. В христианские изображения, где сюжеты

разворачиваются в эпоху Древнего Рима, стали помещать чисто римского вида здания и верно изображенные античные костюмы, вооружение и утварь только в последней четверти века. Из точных наук на службу живописи поступила прежде всего математика с ее учением о перспективе. Перспективные исследования ученых архитекторов Брунеллески и Альберти продолжались в Средней Италии художниками Паоло Уччелло и Пьеро делла Франчески, «Три книги о перспективе» которого были затем сообщены ученому миру с некоторыми дополнениями математиком Лукой Пачиоли. Из естествознания возникло изыскание лучших связывающих веществ для красок в живописи.

Что касается техники стенной живописи, то ее историю вряд ли можно представлять себе так просто, как это делает составитель «Сисегоне», которому мы в других отношениях охотно следуем. «Вплоть до Джотто, по теперешнему воззрению, на стенах писали только темперой, начиная с Джотто делали подмалевок *in fresco* и по нему писали *a secco*; лишь около 1400 г. получила начало фресковая живопись в собственном смысле». Эрнст Бергер утверждал, опираясь на Ченнини, что будто бы даже итальянские фресковые живописцы XV в. «для достижения определенных эффектов» иногда проходили свои фрески маслом; об итальянских станковых живописцах раннего Возрождения он говорил, что они «хотя и придерживались еще чистой темперы (то есть красками на желтке или на яйце целиком, на соке молодых фиговых побегов), но употребляли масляные краски для лазури и при окончательной отделке одежд». Во Флоренции Алессо Бальдовинетти и семья Поллайоло пользовались этим смешанным способом. Все-таки итальянские источники не оставляют никакого сомнения в том, что под живописью масляными красками они понимают просто улучшенную масляную живопись братьев ван Эйков и что последняя перешла в Италию лишь в конце XV столетия частью из Нидерландов (Юстус из Гента), частью через Сицилию, благодаря Антонелло да Мессина.

То обстоятельство, что итальянская станковая живопись XV в. есть, в сущности, еще живопись темперой в противоположность одновременным нидерландским картинам, которые с восхищением собирали в Италии, сказывается прежде всего в ее твердом рисунке и моделировке отдельных фигур и в более сухой обработке светотени закрытых помещений. Картина с мягким живописным очарованием ван Эйковской четы Арнольфини 1434 г. в Лондоне, была бы еще невозможна в Италии в этом году. Преимущества итальянских, по крайней мере, тосканских картин, вплоть до Леонардо да Винчи, лежали в другой области, а именно в поразительно осязательной обработке отдельных

фигур и в архитектурном построении общей композиции, обуславливающим преобладание вертикальных и горизонтальных линий как в группах, так и в пейзажах, следовательно, в строгом чувстве стиля, которое они умеют соединять с очень сильным стремлением к действительности, и во множестве сильных и нежных, небесных и земных настроений, которыми они умеют наполнять свой жизнерадостный мир.

Так как большинство великих итальянских художников этой эпохи занимались стеной живописью и писали станковые картины, то нельзя, да и нет надобности, как в истории одновременного северного искусства, раньше рассматривать фресковую живопись; но чтобы и здесь выдержать восходящий порядок, нам придется сперва бросить взгляд на некоторые разветвления живописи, поскольку мы не можем их представить истории прикладного искусства.

Что *живопись на стекле*, чарующий свет которой озарил и итальянские церкви, вышла с севера, было известно и итальянцам. За это время Антонио да Пиза, в 1395 г. выполнивший великолепное окно над второй южной дверью собора во Флоренции, уже во второй половине XIV в. написал трактат о живописи на стекле; более древнюю часть прекрасного, с сияющими пророками и святыми, окна хора в Сант-Доменико в Перуджи, впоследствии, как указывал Манцони, законченного известным живописцем Бонфильи и другими, уже в 1411 г. сделал местный мастер Бартоломмео ди Пьетро. В общем Тоскана в XV столетии и в этой области получила преобладающее значение. Средоточиями живописи по стеклу были в особенности Флоренция, Лукка и Арреццо. Во Флоренции в первой половине XV столетия такие великие скульпторы, как Донателло и Гиберти, к которым присоединился живописец Уччелло, рисовали проекты для цветного окна собора. Во второй половине столетия известный живописец Филиппино украсил капеллу Строщи в Санта-Мария Новелла светлыми и радостными картинами с изображениями Мадонны с Иоанном и Филиппом. Но до законченных серий картин на стекле, которые наполняли бы целые церкви ровным цветным сиянием, а поэтому также и вредили бы украшавшим их фрескам, в итальянских церквях дело доходило еще реже, чем в северных.

Если окна церковей украшались витражами, то полы в разных местах отделявались красивой цветной мраморной *мозаикой* из крупных кусков. Соборы Сены и Лукки были первыми в этой области. Историю развития этой техники можно проследить в особенности в соборе Сиены начиная с XIV в. Вначале для этих мраморных плос-

ких изображений употреблялись только черный и белый цвета, а затем в них появляются вставки желтого, красного и серого цветов вплоть до XVI в., когда научились настоящей моделировке посредством инкрустации разноцветных мраморных кусочков. К прекраснейшим и наиболее стильным образцам XV столетия относятся картины на полу с изображениями из Ветхого Завета в правом, а из Нового Завета — в левом трансепте. К жемчужине истории искусства относится композиция «Суд Соломона» на полу среднего нефа в соборе в Лукке.

К мраморным инкрустациям полов присоединяются *инкрустации из дерева* итальянского столярного ремесла — искусство составлять плоские изображения посредством инкрустации разноцветных или различным образом протравленных кусочков дерева. Этой техникой украшались в особенности спинки сидений хора, двери, шкапы в ризницах и лари (*cassoni*). Изображались орнаменты всякого рода, лиственные и арабески, амуры и животные, аллегорические фигуры и фигуры святых, иногда даже целые истории, но преимущественно перспективные виды улиц и зданий, даже настоящие пейзажи, из которых, по Вазари, и вышел этот род искусства. Искусство инкрустации вышло, по-видимому, из Средней Италии. В Сиене, где пол собора уже красовался своими мраморными мозаиками, жили Доменико ди Никколо и его преемники, Антонио и Пьетро дель Минелла, между 1431 и 1441 гг. закончившие прекрасные орнаментальные и фигурные инкрустации сидений хора в соборе в Орвието. Во Флоренции инициаторами искусства инкрустации были такие видные мастера, как Джулиано и Бенедетто да Майяно и Джулиано да Сангалло, к которым примыкают Франческо ди Джованни (Франчione), Баччо Понтелли и многие другие. Следует отметить во Флоренции изящные панно Джулиано да Сангалло в новой ризнице собора и великолепные инкрустации Джованни ди Микеле в ризнице Санта-Кроче в Пизе, прекрасные фигуры пророков, искусств и добродетелей Джулиано да Майяно, Франчione и Понтелли (1470—1477) и виды с сооружениями, утварь, жанр и животных Доменико ди Мариотто (1478—1515) на разных сиденьях собора.

Что страна Данте и Петрарки ощущала сильный книжный голод, понятно само собой; так как книгопечатание появилось в Италии несколько позже, чем на севере, то очевидно, что *рукописные книги* в продолжение всей этой эпохи играли здесь еще главную роль. Большие библиотеки рукописных и великолепно украшенных книг собрали папы и кардиналы в Риме: Медичи во Флоренции, Монтефельтре

в Урбино, Висконти и Сфорца в Каstellо в Павии, Гонзага в Мантуе, Эсте в Ферраре, а также арагонская династия в Неаполе и Матвей Корвин в Буде (Офене). Включенные в большие библиотеки, многие из этих книжных собраний сохранились; собрания богослужбных книг церквей и монастырей Флоренции, Сиены, Перуджи, Болоньи и Феррары представляют хорошие дополнения к их сокровищам.

В Тоскане и Средней Италии преобладала *флорентийская школа миниатюры*. К 1447—1454 гг., раннему Возрождению относятся картины к «Пунической войне» Силия Италика, в библиотеке св. Марка в Венеции, ошибочно приписанные Вазари живописцу Аттаванте. Интересны два флорентийских миниатюриста XV в. — Герардо ди Джованни, или дель Фора (1445—1497) и Аттаванте дельи Аттаванти (1455— после 1520). Из многочисленных произведений Герардо сохранился в лаврентианской библиотеке во Флоренции один из четырех больших служебников, начатый им в 1492 г. вместе с его братом Монте дель Фора. Изящное «Благовещение» в начале текста, далее «Распятие» и «Плач над телом Христа» принадлежат к главным картинам этой книги и по силе красочной гармонии кажутся как бы сверхфлорентийскими. Аттаванте, прозванный «королем итальянских миниатюристов», обязан своей славой чистоте контуров, тонкости выражения лиц, изяществу и богатству обрамлений, заполненных листовыми арабесками, обнаженными амурами и полуфигурами в небольших рамках. Сохранилось более 20 томов его работы, из которых следует прежде всего назвать разрисованные для Матвея Корвина служебники 1485 г., в Королевской библиотеке в Брюсселе, и 1488 г., в Ватикане в Риме. В знаменитой урбинской Библии Ватикана (1476—1480), в Королевской придворной библиотеке в Вене, Национальном музее в Будапеште и в Тривульчиане в Милане, имеются тонкие работы Аттаванте.

Путь от раскрашенных картин рукописных книг к *иллюстрациям печатных книг* итальянцы нашли при помощи переселившихся немецких печатников и гравюров. Предшественниками итальянских гравюр на дереве являются гравюры «Размышлений» (Meditationes) кардинала Туррекрематы, напечатанные жителем Майнца Иоганном Неймейстером в 1479 г. в Фолиньо; первой книгой с гравюрами на дереве, возникшей в самой Флоренции, были стихотворения Жакопоне де Тоди, напечатанные в 1490 г. флорентийцем Буонаккорси. Удивительно нежна и чиста здесь флорентийская по языку форм гравюра с поэтом, коленапоклоненным перед ангелами, несущими Мадонну. Своеобразный стиль гравюр на дереве мы видим затем в книгах, напечатанных в

1491—1508 гг. во Флоренции. Фигуры сделаны контурно и слегка внутри прорисованы; значительные части почвы и заднего плана, на которых они выделяются, покрыты черной параллельной штриховкой, на которой снова выделяются отдельные белые растения, камни и деревянные стволы. К произведениям этого стиля относятся «Игра в шахматы» Чессоле с гравюрами Антонио Мискомини, сделанными в 1493 г., и «Четыре царства» («*Quadrirregio*») Федерико Фреucci 1508 г., в которых гравюры на дереве сопутствуют автору по четырем царствам — любви, дьявола, порока и добродетели.

Гравюра на меди, однако, и в Италии является единственным родом малого искусства на плоскости, по внутренней значительности могущим помериться с великой живописью. Очевидно, и это искусство вышло здесь из кругов золотых дел мастеров, у которых было в обычае снабжать металлические пластинки награвированными рисунками, заполненными по линиям вплавленной чернью (*niello*); очевидно, что и здесь само *niello*, рисунки которого не предназначались для отпечатывания, можно рассматривать как подготовительную ступень к гравюре на меди, а не как пробные оттиски от заполненных *niello* металлических рисунков, к которым ювелирных дел мастера перешли лишь после того, как им показала к этому путь гравюра на меди. Главным мастером *niello* в XV в. считался флорентиец Мазо Финигверра (род. в 1426 г.), которого, однако, мы не можем только поэтому вместе с Вазари считать изобретателем гравюры на меди для Италии. Лучшим сохранившимся *niello* считается табличка для целования причастниками с изображением Венчания Богородицы (около 1455 г.), в Национальном музее во Флоренции, с которой в Парижском кабинете эстампов имеется оттиск на бумаге. Древнейшие флорентийские гравюры на меди, обнаруживающие ловкий стиль рисунка с легкой параллельной штриховкой в строгом флорентийском стиле первой половины XV столетия, относятся уже к 1440—1450 гг. Интереснейшие листы этого рода — голова в профиль богато одетой дамы, в Берлинском кабинете эстампов, «Волшебник Вергилий», в Дрезденском, и «Фонтан любви», в Парижском. Лист с изображением смерти св. Петра-мученика, в Британском музее, выполнен уже в более живописном стиле, который появился во второй половине XV столетия во Флоренции. Самые ранние гравюры на меди этого стиля находятся в напечатанной в 1477 г. во Флоренции книге «Гора Святого Господа» (*Monte del Sancto Dio*). Самым ранним мастером флорентийской гравюры считается Баччо Бальдини.

Флоренция около 1400 г. и в великой живописи стала решительно во главе движения Ренессанса. Из переходных мастеров, которые родились еще в расцвете XIV столетия, наше внимание привлекают в особенности монах-камальдуленец Лоренцо Монако, доминиканский монах фра Джованни Анджелико и живописец, вышедший из золотых дел мастеров, Мазолино. *Пьеро ди Джованни*, или монах-камальдуленец Дон Лоренцо Монако (около 1370—1425), придерживается школы флорентийских и сиенских мастеров треченто. Его фрески в церкви монастыря Санта-Мария делья Анджели относятся к начальному готическому периоду его развития, а фрески капеллы Бартолини в Санта-Тринита во Флоренции к позднему, более свободному периоду его деятельности. Миниатюры его работы, выделяющиеся светлыми красками на золотом фоне, имеются в Лауренциане и Национальном музее во Флоренции. Из его многочисленных станковых картин он поместил своим именем только «Венчание Богоматери» (1413), в Уффици во Флоренции; наиболее зрелым является его «Благовещение» в Санта-Тринита во Флоренции. Его длинные изогнутые фигуры вначале еще стоят на золотом фоне, без всякого намека на пространство, и лишь постепенно, со временем усиливается его тяга к реалистичному направлению.

Анджелико, собственно фра Джованни да Фьезоле (около 1400—1455), соответственно своему благочестивому монашескому призванию является художником земной жизни Спасителя и Царствия Небесного. Он умел удивительно ясно наносить на поверхности стен и досок, украшение которых ему поручалось, духовно созерцаемые священные события и божественные фигуры в чистых, хотя еще несвободных формах, в прекрасных, ритмически движущихся группах, в аккордах блистающих, по преимуществу розовых, голубых и золотых, красок. Мастер предпочитал стройные, нежные, благородные типы с продолговатыми лицами, прямым носом и высокими бровями; свои фигуры он облакал в длинные, просто и благородно спадающие одежды. Возможно, что Анджелико в монастыре работал сначала в области миниатюры, настоящего монастырского искусства. Действительно, его древнейшие известные станковые картины, как, например, три доски мощехранильницы в монастыре Сан-Марко во Флоренции, очень напоминают миниатюру. Как живописец станковых картин он также начал с золотых фонов готики, чтобы кончить живописцем раннего флорентийского Возрождения. Перемена постепенно произошла в обрамлениях его картин, в присоединении зданий и пейзажей, а также в контурах и чертах лиц и даже в самой светотени красок. Только его нимбы остаются всегда плоскими кружками.

В Мадоннах мастера можно также проследить его развитие по усиливающейся индивидуализации девичьего типа, постепенному раскутыванию Младенца Христа, по возрастающей подвижности поставленных по сторонам святых. Знаменитая «Мадонна торговцев льном» (1433), в Уффици во Флоренции, в особенности замечательна изящными, одетыми в длинные одежды, играющими на инструментах ангелами своей рамы. Вполне выдержанной архитектурой Ренессанса и легким оживлением «святого собеседования» отличается Мадонна среди восьми святых в коридоре монастыря св. Марка во Флоренции. Такой же свободной, как любая из современных ему картин, хотя и более простой и идеальной, чем картины реалистов того же времени, является Мадонна Анджелико главного алтаря церкви св. Марка во Флоренции. Впереди на полу, вымощенном плитами, стоят на коленях святые патроны Медичисов; красиво расположенные рядами, окружают святые и ангелы трон Девы Марии в стиле Возрождения; на заднем плане по обеим сторонам трона виднеются пышные парковые деревья, ели и кипарисы.

Лучшие картины Анджелико с изображением Венчания Богородицы находятся в Лувре в Париже и Уффици во Флоренции; и здесь также не нужно особой проницательности, чтобы луврскую картину с небесным святым событием, представленным под готическим балдахином, признать за более раннюю, чем картину в Уффици с Венчанием на облаках в огнистых лучах. Сколько благородства и красоты в фигурах святых, сколько задушевности и праздничного настроения в трубящих в трубы ангелах этой картины! Самые известные картины Анджелико с изображением Страшного Суда находятся в Академии во Флоренции и Берлинском музее. На флорентийской картине с неподдающейся описанию грацией изображен райский хоровод, а на берлинской — величественное вознесение святых, сопровождаемых ангелами.

Как мастер понимал события из жизни и смерти Спасителя, показывают прежде всего его фрески в монастыре Сан-Марко во Флоренции (1436—1445), коридоры, дворы и кельи которого он превратил для потомства в полный настроения музей Анджелико. Между многочисленными изображениями Распятия, которые он здесь написал, Распятие в зале Капитула с изображением столпов Церкви, собравшихся у подножия Креста, — самое мощное и самое захватывающее из всех. В одной из стрельчатых стенных арок клуатра находится глубокое по выражению символическое поясное изображение Спасителя, принимаемого двумя доминиканскими монахами



Рис. 425.
Андреа Мантенья.
Христос-
путник,
принимаемый
двумя
доминикански-
ми монахами.
Фреска.
С фотографии
Андерсона

в качестве паломника (рис. 425). Самые поздние, наиболее совершенные по передаче пространства произведения Андреа Мантенья влекут нас в Орвието и Рим. В соборе в Орвието в 1447 г., при содействии своего ученика Бенедикто Готтоли он украсил два распалубка над алтарем «Капелла нуова» с изображением Спасителя в сонме ангелов и знаменитым хором ангелов, куда он внес самые мощные образы, когда-либо возникавшие под его кистью. В Ватикане в Риме он написал при Евгении IV и Николае V событиями из жизни Спасителя капеллу Святых Даров, впоследствии сломанную, а между 1447—1450 гг. украсил фресками сохранившуюся до настоящего времени капеллу св. Лаврентия — это его лебединая песня. В верхнем ряду изображены жизнь и смерть св. Стефана, а нижний ряд представляет подвиги и страдания св. Лаврентия. Как выразительно и в то же время стильно он изобразил осуждение св. Лаврентия на казнь, как потрясающе и в то же время с каким чувством меры он отобразил мученическую смерть святого на решетке, как глубоко и вместе с тем просто он передал обращение со святым тюремщика (рис. 426) перед тем, как его выведут!

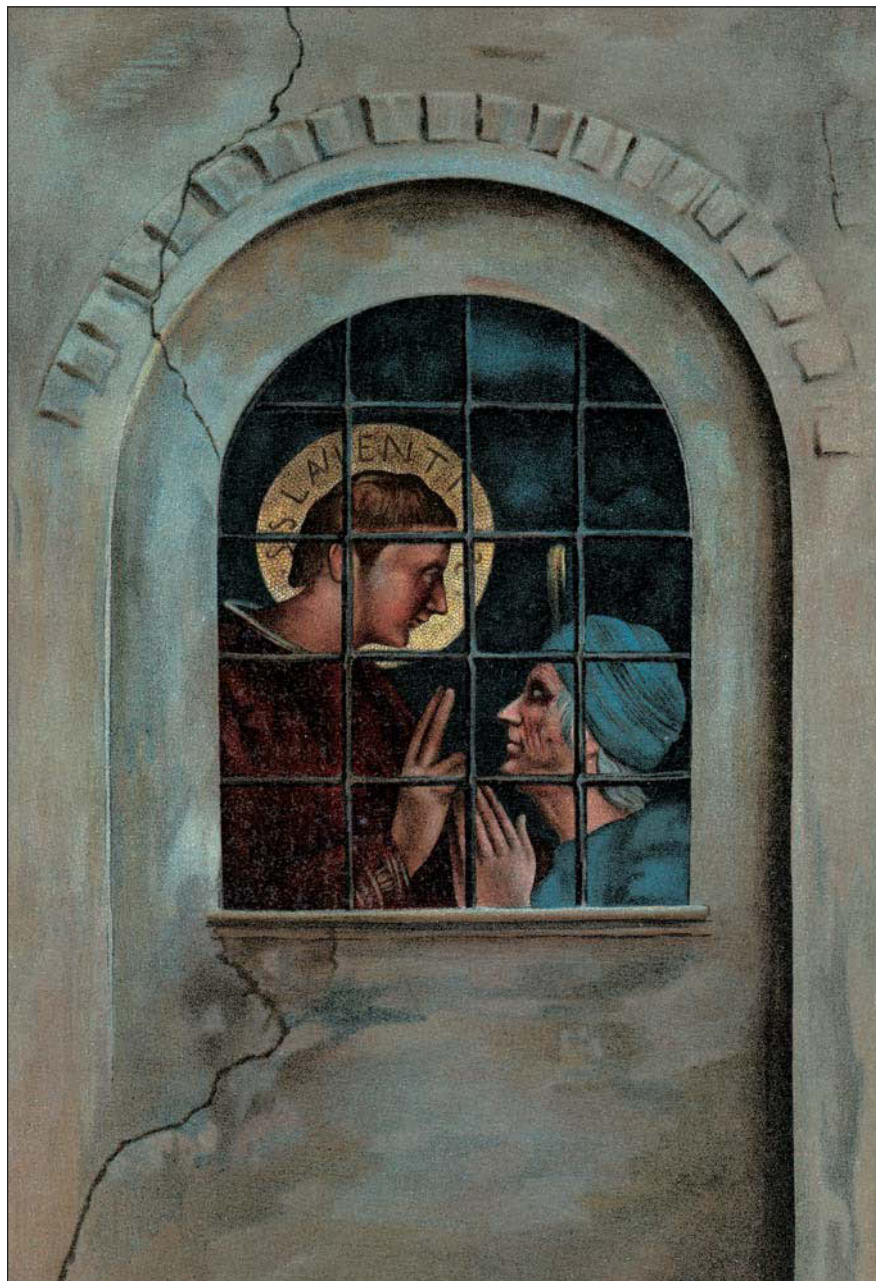


Рис. 426.
*Фра
Анджелико
да Фьезоле.*
Св. Лаврентий
обращает
тюремщика
в христиан-
ство. Фреска.
*С копии
Отто*



Рис. 427.
Воскрешение
Тавифы.
Фрагмент
фрески.
Работа
Мазаччо или
Мазолино.
С фотогра-
фии Алипари

Мазолино из Флоренции, которого Вазари называл Мазолино из Паникале (1383—1447), относился к флорентийской школе XV столетия. Как и фра Анджелико, Мазолино, также во многих отношениях обязанный Лоренцо Монако, вышел из позднейшей школы Джотто. Как и фра Анджелико, с которым у него много общих черт, он творил в переходный период от старого направления к новому. В 1427 г. Мазолино находится на службе у палатина венгерского Филиппо Сколари (Спано) в Венгрии; затем появляется в Кастильоне д'Олона, где кардинал Бранда в то время отстраивал свой дворец и церковь при помощи флорентийских архитекторов, скульпторов и живописцев. Прекрасный портал церкви имеет дату — 1428 г. Подпись Мазолино носят картины на сводах хора, в шести остроконечных шестиугольных полях которых мастер изобразил Благовещение, Обручение Марии и Иосифа, Рождество Христово, Поклонение волхвов, Успение и Венчание Богородицы, своим еще не вполне развитым языком форм, с бесконечно длинными бестелесными фигурами, но в изящных линиях и свежих красках. По-видимому, Мазолино принадлежат также фрески 1435 г. в баптистерии рядом с церковью — фигуры евангелистов на потолке и картины из жизни Иоанна Крестителя на стенах. По формам они являются дальнейшим развитием фресок упомянутых уже сводов хора и в смысле реализма в передаче пространства идут значительно дальше их, не достигая, однако, полной свободы в изображении тела и в перспективе. Вазари утверждал, что Мазолино был учителем великого новатора Мазаччо и вместе с ним работал в капелле Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. На основании более древнего сообщения, что Мазаччо и Мазолино вместе написали картины в капелле Бранкаччи, Вазари, не считая погибших картин на потолке и ственных арках, считал, что Мазолино принадлежали две фрески — «Воскрешение Тавифы» (рис. 427) и «Проповедь апостола Петра». Позднейшие исследования прибавили сюда еще и третью — «Грехопадение». Но известные фрески в церкви в Сан-Клементе в Риме Вазари приписывал не Мазолино, а Мазаччо. Древнейшие картины капеллы Бранкаччи, несомненно, ближе стоят к картинам Мазаччо, чем к до-

стоверным произведениям Мазолино, которые хотя и новее тех, но принадлежат к более ранней ступени развития.

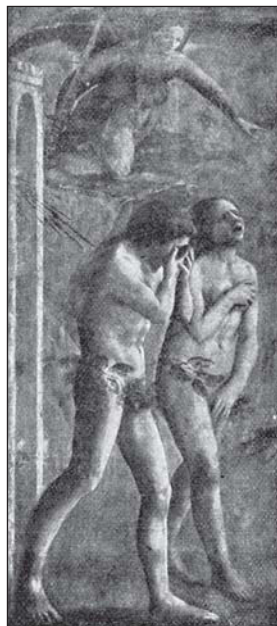
Из прочих картин, приписываемых Мазолино, мы назовем немногие: фрески без правильной перспективы с альпийскими видами во дворце Бранда в Кастильоне указывают, во всяком случае, что уже тогда в этих местностях умели пользоваться для декоративных целей красотой пейзажей в природе ради нее самой; грациозная Мадонна (1423), в Бременской галереи; строгая по своему благородству фреска с «Пиета» в соборе в Эмполи. Вообще, мы не разделяем стремления все мало-мальски порядочные картины распределять между немногими самыми известными именами эпохи.

Мазаччо, собственно Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди; 1401—1428), осветил свое время, «исчезнув как комета, и бесконечный свет соединив со своим». Если его современникам бросалась в глаза главным образом непосредственная воздушная и пластическая правда его зрелых произведений, в которых он овладел светотенью не меньше, чем линейной перспективой, то потомство, которое эти внешние качества принимает как понятные сами собой, поражает прежде всего внутренняя правдивость и величие его замысла, святое, спокойное и в то же время согретое огнем достоинство в изображении священных лиц и событий. Он, конечно, как это понятно само собой, не родился с готовыми в голове законами перспективы, так как нимбы своих фигур он начал изображать перспективно, соответственно каждому положению головы, только в своих последних, самых зрелых произведениях, но он быстро успел преодолеть ту ступень, на которой стоял его учитель. Это развитие показывают фрагменты его позднего пизанского алтаря, в Берлинском музее, в сравнении с фрагментами раннего алтаря, в Неаполитанском музее, и две сохранившиеся отдельные картины довольно больших размеров. Его станковая картина «Мадонна со св. Анной» (1474) почти еще лишена пространства и заключена еще в готическую раму, галерея Уффици во Флоренции. Зато гениальное и стильное изображение Святой Троицы, перед которой стоят на коленях величественные фигуры жертвователей, на фреске Мазаччо, к сожалению плохо сохранившейся, в Санта-Мария Новелла во Флоренции, совершенно свободно разместилось в перспективной галерее Ренессанса. Лучше всего, однако, развитие его стиля можно проследить в двух больших сериях фресок в Сан-Клементе и капелле Бранкаччи во Флоренции. В капелле св. Екатерины в церкви Сан-Клементе левая стена, противоположная окнам, представляет живо рассказанные и тонко задуманные,

Рис. 428.
Мазаччо.
Грехопадение.
Фреска.
С фотографии
Алинари



Рис. 429.
Мазаччо.
Изгнание
из рая.
Фреска.
С фотографии
Алинари



но переданные еще совершенно без наблюдения пространства события из жизни св. Екатерины; на правой стене видны остатки картин из жития св. Амвросия, в которых уже заметны успехи в этом отношении, а узкая задняя стена дает большое с отчетливой перспективой изображение Распятия. Восхищает также своим кротким величием Благовещение над наружной аркой. Сохранившиеся в капелле Бранкаччи во Флоренции фрески из жития апостола Петра, законченные долгое время спустя после смерти Мазаччо Филиппино Липпи, расположены в два ряда одни над другими. Так, из картин на входных столбах две нижние, «Апостол Петр в темнице» и «Освобождение апостола Петра», принадлежат Филиппино, а две верхние, «Грехопадение» и «Изгнание из рая», — Мазаччо. В «Грехопадении» (рис. 428) Адам и Ева стоят еще рядом очень прямо; их тела, хотя и превосходят все нагие фигуры Мазолино, еще несколько условны. В «Изгнании из рая» (рис. 429) рисунок и моделировка обнаженного тела не только в высшей степени зрелы, но глубочайшее душевное возбуждение соединяется с чрезвычайно живым и исполненным чувства меры движением, проявляющимся в переходе к бегству и в жестах стыда. Как будто слышишь крик отчаяния, срывающийся с уст Евы. Между картиной «Воскрешение Тавифы» Мазолино и картиной «Чудо со статиром» Мазаччо, не имевшей себе равной в течение всего XV столетия, лежит огромное развитие; но между апостолом Петром, который проповедует, и апостолом Петром, который крестит, разница не так велика, как ее представляют, хотя группа нагих, принимающих крещение со знаменитым зябнущим человеком посредине их, сама по себе опять-таки принадлежит к самым жизненным изображениям в живописи всех времен. Наиболее силь-

но изображено, пожалуй, по своей спокойной, величавой значительности то, как св. Петр, не глядя проходит мимо больного, которого исцеляет его тень (рис. 430). Всюду Мазаччо обращает свой взор на великое и на целое. Все лишние, второстепенные фигуры, все бесполезные складки одежд, все отвлекающие внимание подробности он отбрасывает. Могучие фигуры с крупно очерченными, выразительными лицами как бы сами собой складываются в группы, до чрезвычайности простые, хорошо уравновешенные. Изокефалия (расположение фигур по одинаковой высоте голов) картины, где изображено чудо с дидрахмой, имела значение для целого столетия.

Вместе с Мазаччо развивалось несколько других флорентийских мастеров первой половины XV столетия, прокладывавших новые пути. *Андреа дель Кастаньо* (около 1421—1457) сформировался под влиянием творчества Мазаччо, Донателло и Паоло Уччелло. Его фрески, большинство которых было перенесено в музей Сант-Аполлония во Флоренции, производят впечатление поразительного открытия искусства. «Тайная Вечеря», «Распяятие», «Положение во гроб», «Воскресение» — как убедительна, как патетична каждая картина в отдельности! Какая великолепная мужская фигура на картине, написанной для монастыря Сант-Аполлония (рис. 431)! А конный портрет на синем фоне Никколо да Толентино



Рис. 430.
Мазаччо.
Св. Петр,
исцеляющий
больных своей
тенью. Фреска.
С фотографии
Алилари



Рис. 431.
Андреа
Кастаньо.
Портрет
кондотьера
Пиппо Спано.
С фотографии
Алилари



Рис. 432.
Паоло
Уччелло.
Кондотьер
Джон Акуто.
Фреска
в соборе
во Флоренции.
С фотогра-
фии Алинари

(1456), в соборе во Флоренции, писанный серым монохромом, представляет не что иное, как выполненную живописью скульптуру.

Паоло Уччелло (1397—1475) отличился героическими портретами своих современников (рис. 432). Он считается одним из научных основателей перспективы. На самом деле, его написанные зелеными тонами по серому ветхозаветные композиции в Киостро-верде в Санта-Мария Новелла, в особенности известная картина потоп, из-за частностей как будто утратили целое; то же самое можно сказать и о его больших картинах сражений из палаццо Медичи, находящихся в Уффици во Флоренции, в Лувре и Национальной галерее в Лондоне. Наиболее понятным для нас он является в своей продолговатой картине на дереве с пятью портретами (в Лувре) и в картине с шестью композициями, представляющими похищение дароносицы (в галерее в Урбино), к которой Кавальказелле и Лёзер присоединяли еще несколько подобных картин светского содержания, выразительных по настроению пейзажа.

Доменико Венециано (после 1400—1461), если судить по его «Святой беседе», в Уффици, часть пределлы (цоколь, доска) которой находится в Берлинской галерее, и по фреске с Иоанном Крестителем и св. Франциском, в Санта-Кроче во Флоренции, умел соединять силу своих красок на олифе со строгими, но приятными формами. Быть может, ему принадлежит также поясной портрет юноши в красной шапочке, в Мюнхенской пинакотеке.

Джулиано Пезелле (1367—1447) известен небольшими картинами на ящиках для книг и ларях для приданого (cassoni), а также благодаря своим опытам с красками на олифе.

Фра Филиппо Липпи (около 1406—1469), художник флорентийского кварточенто, склонный к мирским радостям монах-кармелит, предпочитает те же сюжеты, что и Анджелико, но не поднимающийся к небу, как тот, чтобы писать виденное там, а спускает небо на землю, чтобы сделать его человеческим. Он впервые придает самым священным образам вполне земные, реалистически-человеческие черты, причем в свои зрелые годы создает удивительно короткие, почти четырех-

угольные типы голов с небольшим носом и чувственным широким ртом. По ракурсам своих фигур, перспективному углублению пространства и применению архитектурных форм Ренессанса он также принадлежит к модернистам своего времени; ясный колорит, который он придает своим картинам, сообщает им светлый, праздничный вид. Вазари говорил, что Липпи был учеником Мазаччо; возможно, что вначале он учился только вместе с ним у Мазолино. Он знал также Лоренцо Монако. Его ранние картины «Поклонение Младенцу» и «Благовещение», в Берлинской галерее и Мюнхенской пинакотеке, еще полны благоговейного и сосредоточенного настроения, и все-таки уже в этих произведениях много жизни в отдельных частностях, столь любимых мастером. Цветы и травы переднего плана он выписывает так же тщательно, как северные мастера. Вполне выработанным его светский стиль является в величественной картине 1438 г., в Лувре в Париже, с изображением Мадонны в тронном зале, окруженной ангелами и коленопреклоненными святыми; этот стиль характерно выступает в прекрасной круглой Мадонне палаццо Питти, на заднем плане которой изображена комната родильницы — св. Елизаветы с просветами на уличную жизнь с ее будничной правдой; самостоятельнее всего этот стиль проявляется в большой продолговатой картине «Коронование Богоматери» (1441), в Уффици во Флоренции, с изображением Венчания Марии в большом роскошном помещении на земле со множеством ангелов в венках и фигур святых с чрезвычайно индивидуальными типами голов и к тому же с замечательным портретом самого мастера. Удивительны две большие фрески Липпи с композициями из жизни Иоанна Крестителя и св. Стефана (1452—1464 гг.) в хоре собора в Прато и возвышенные картины смерти и Венчания Марии в нише хора собора в Сполето (1466—1469). Такие изображения, как танец Саломеи, в Прато, по выразительности оставляют позади себя все, что до тех пор создала «живопись бытий», и такие картины, как «Оплакивание св. Стефана», благодаря многочисленным современникам, изображенным в живых портретах по обеим сторонам гроба в роскошной древнехристианской церкви (рис. 433), стали образцами для всего дальнейшего развития этого рода искусства.

К поколению флорентийских художников первой половины XV столетия принадлежит также *Франческо Пезеллино*, прозванный Пезелло (1422—1457), внук Джулио Пезелло, направление которого он довел

Рис. 433.
Фра Филиппо
Липпи.
Фрагмент
фрески собора
в Прато.
С фотографии
Алилари



до совершенства. Пезеллино в основном расписывал лари и пределлы и в то же время, как показал Вейсбах, был представителем романтики итальянского раннего Ренессанса, одушевившим мир средневековой героической и любовной поэзии современной чувствительностью. Что его начала находятся у Анджелико, показывают, например, пределлы из жизни св. Косьмы и св. Дамиана у главного алтаря Анджелико в Сан-Марко, теперь в Уффици во Флоренции; к фра Филиппо он примыкает впервые в пределлах алтаря Липпи в капелле Медичи в Санта-Кроче, в том же собрании. Позднейший стиль Пезеллино представляют, например, его картины на двух ларях с изображениями семи добродетелей и семи искусств, в собрании князя Витгенштейна в Вене, и две роскошные доски от ларей с историей Давида, у лорда Уонтэджа в Локиндж-Гаузе в Англии, с фантазией задуманные, живописно выполненные произведения, дающие наилучшее понятие о намерениях и мастерстве этой романтической школы.

Беноццо Гоццолли (1420—1497) был если не учеником, то, наверное, помощником Анджелико в Орвието и Риме; на его развитие оказал также влияние Джулиано Пезелло. К большим фрескам священного содержания, но проникнутым духом земных радостей, он любил легкой кистью присоединять массу грациозных земных существ с той осязательностью («tactile values», по Беренсону), которой требовало время. К его первым самостоятельным сериям фресок — проникнутым внутренним воодушевлением композициям из жизни св. Франциска, выполненным им с 1452 г. в хоре Сан-Франческо в Монтефалько, примыкает алтарь со «Святой беседой» (1456), в галерее в Перуджи. Между 1459 и 1463 гг. он выполнил фрески в капелле палаццо Медичи (теперь Риккарди): прелестные хоры ангелов и огромная композиция переезда трех царей волхвов по гористой местности, выполненной еще в совершенно старинных, но выразительных формах, с блестящим короткежем флорентийских портретных фигур, конных и пеших (рис. 434). Затем последовали (1463—1467) большие фрески из жизни св. Августина в церкви Сан-Агостино в Сан-Джиминьяно; наконец, 24 большие фрески Ветхого Завета (1469—1485), в Кампо санто в Пизе. Для Беноццо здесь был важен не столько дух событий, сколько повод развернуть богатое, взятое из жизни содержание в многочисленных, разнообразных по движениям портретных фигурах на фоне великолепных зданий, садов и пейзажей.

К Кастаньо и Доменико Венециано близок *Алессо Бальдовинетти* (1427—1499), мастер, образовавший школу, содействовавший развитию техники живописи на олифе, при посредстве которой он даже



Рис. 434.
Беноццо
Гоццолли.
Шествие
волхвов.
Фреска
капеллы
дворца
Риккарди



Рис. 435.
Сандро
Боттичелли.
Мадонна дель
Маньфикат.
С фотографии
Броджи

тинах Боттичелли «История Юдифи» (1470—1472), в Уффици во Флоренции, и «Св. Себастьян» (1473), в Берлинской галерее. Но скоро Боттичелли нашел самого себя. Нельзя забыть его окаймленных пышными густыми локонами женских и юношеских лиц со слегка выдающимися скулами, прекрасно развитым подбородком, притупленным носом, резкими веками, высоко поднятыми бровями и миловидными полными губами: он целомудрен с налетом чувственности, он самобытен и овеян вечностью. Вполне выраженным этот тип является в Мадонне с венчающими ее ангелами, так называемой «Величье души моей» (Magnificat) или «Мадонна дель Маньфикат», в Уффици во Флоренции (около 1482—1483; рис. 435). К этому надо добавить утонченность его пейзажных далей, пышность фруктовых деревьев и цветущих кустов на первом плане пейзажей, которые очаровывают нас уже в его великолепной Мадонне между двумя Иоаннами, в Берлинской галерее; еще надо отметить роскошь его зданий, как она сказывается, например, в Мадонне на троне с шестью святыми и четырьмя ангелами, в Уффици

заканчивал свои фрески, а также стремившийся улучшить пейзажную перспективу. В своих произведениях, как, например, во фреске «Поклонение пастырей» (1460) в переднем дворе церкви Аннунциаты и в изображениях из Ветхого Завета (1497) в хоре церкви Санта-Тринита во Флоренции, он проявляется как типичный мастер раннего флорентийского Возрождения.

Из школы Филиппо Липпи вышел Сандро ди Мариано Филиппеппи, прозванный *Боттичелли* (1445—1510), один из любимых художников последней четверти XIX столетия. Его ранние картины, как, например, грациозная Мадонна, в Лувре в Париже, очень близки произведениям Липпи. Влияние ярких представителей семей Поллайоло и Верроккьо заметно в драматических картинах

во Флоренции. Каждая из этих картин как стихотворение. В более старшем возрасте он любил сильные, страстные, даже резкие движения своих фигур, которые из-за того, что он не вполне владел их анатомическим строением, отнюдь не всегда бывали удачны. Но они выходили красивыми, например в картине «Поклонение Младенцу» (1500), в Лондонской Национальной галерее, которая в бурных танцах и объятиях передает восторженную радость ангелов на небе и на земле вочеловечению Христа.

В расцвете своей жизни (1481—1483) Боттичелли создал обширные фрески. В эти годы папа Сикст IV поручил нескольким наиболее выдающимся флорентийским и умбрийским художникам украсить свою капеллу в Ватикане фресками из Ветхого и Нового Заветов. Флорентийские художники получили перевес. Из двенадцати огромных картин на продольных стенах, в которых различные события связываются единством пейзажа, три — «Сцены из жизни Моисея», «Наказание Корея, Дафана и Авирона» и «Очистительная жертва прокаженного» — принадлежат Боттичелли. Все свое умение мастер вложил в эти великолепные создания, отдельные группы и фигуры которых блещут неопишуемой красотой и полны грации. Из изящных, строгих портретов в профиль отметим портрет Джулиано Медичи, в Берлинской галерее, и портрет белокурой девушки, в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне.

Что Боттичелли был поэтом, доказывает ряд своеобразных и поразительных фантастических произведений: «Покинутая» — молодая женщина, сидящая в рубашке перед закрытой дверью дворца на каменной скамье и закрывающая лицо обеими руками, производит поразительное впечатление; Афина Паллада, застающая дикого кентавра за какой-то проделкой, в палладо Питти; «Марс и Венера», в Лондонской галерее; «Оклеветание Апеллеса»; Венера Анадиомена с золотыми волосами на раковине (рис. 436), в Уффици во Флоренции; удивительная «Весна», в Уффици во Флоренции, прототип

Рис. 436.
Сандро
Боттичелли.
Рождение
Венеры.
Фрагмент.
С фотографии
Броджи



Рис. 437.
 Филиппино
 Липпи.
 Иоанн
 Евангелист
 воскрешает
 Друзиану.
 Фреска.
 С фотогра-
 фии Алинари



бесчисленных подобных фантастических представлений, поводом к которой послужило стихотворение Полициано, выполнена с тем сказочным волшебством, на которое Боттичелли был способен, роскошный пейзаж переднего плана и изящные фигуры в прозрачных одеждах живописно связаны здесь неразрывным единством.

Рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, в Берлинском кабинете эстампов, показывают его и поэтом-художником и художником-поэтом. Из его гравюр на меди, выполненных, по-видимому, Баччо Балдини, имеют значение главным образом 19 гравюр к флорентийскому изданию Данте 1482 г. Мы видим, таким образом, что Боттичелли принадлежал к разносторонне образованным мастерам раннего Возрождения, фантазия которых отваживалась передавать христианские, языческие, античные и средневековые темы с помощью новых технических решений.

Из учеников Боттичелли славы и почета добился *Филиппино Липпи* (около 1457—1504), внебрачный сын фра Филиппо. В своих ранних произведениях, как, например, во фресках капеллы Бранкаччи, которые он дописывал и которые рядом с фресками Мазаччо (см. рис. 428—430) кажутся, конечно, несколько слащавыми, и в удивительно прекрасной станковой картине, изображающей видение св. Бернарда (1480) в Бадии во Флоренции, он умеет передавать свойственные Боттичелли типы в открытых, чистых чертах; в более зрелых произведениях, как, например, в роскошных фресках о жизни св. Фомы в церкви Санта-Мария sopra Минерва (1489) и во «Встрече Иоакима и Анны» (1497), в Копенгагенской галерее, он сумел соединить массу отдельных художественных мыслей с сильным чувством. В поздних произведениях Филиппино, как, например, в знаменитых фресках из жизни апостолов Иоанна и Филиппа в Санта-Мария Новелла во Флоренции (1502; рис. 437) и в Мадонне 1501 г. в Сан-Доменико в Болонье, он стремится путем беспокойных мотивов движения подойти к требованиям нового века. В Германии с ним можно лучше всего познакомиться по его «Распятию» и «Аллегории музыки», в Берлинском музее.

К Беноццо Гоццоли примыкал *Козимо Росселли* (1439—1507), которому никогда не удалось преодолеть расслабленность его настоящего учителя Нери ди Биччи, слабого мастера переходного времени. Все-таки он добился такого внимания, что на его долю выпали целых три (а по мнению других — даже четыре) фрески в Сикстинской капелле в Риме: Синай, Нагорная проповедь и Тайная Вечеря и, что сомнительно, Гибель фараона в Черном море. Они отнюдь не принадлежат к лучшим картинам серии, а глаз дилетанта они поражают устарелым применением штриховки золотом. Красивее всего пейзаж в Нагорной проповеди, по Вазари — написанный учеником Росселли Пьеро ди Козимо.

Пьеро ди Лоренцо, прозванный *Пьеро ди Козимо* (1462—1521) — художник флорентийской школы. Под влиянием Леонардо да Винчи, а также Хуго ван дер Гусса, большая картина которого в 1482 г. была привезена во Флоренцию, он постепенно переходит от рисовального стиля к красочно-живописному, с величайшей любовью углубляется в детали природы и в своих задних планах пренебрегает пышными постройками Ренессанса, чтобы с тем большим успехом отдать работу пейзажу в его естественных проявлениях. Как поэтична, несмотря на свое неподвижное, симметричное расположение, его юношеская картина «Непорочное зачатие» в Сан-Франческо около Фьезоле, как изящна по пейзажу и деталям из мира животных картина



Рис. 438.
 Доменико
 Гирландайо.
 Погребение
 св. Франциска.
 Фреска.
 С фотографии
 Бродджи

«Марс и Венера», в Берлинской галерее. К переходному времени относится поэтичный портрет Симонетты Веспуччи, в Шантильи, и полная настроения картина «Святое семейство» с тонко написанным итальянским зимним пейзажем, в Дрезденской галерее. В 1500—1511 гг. Пьеро производит впечатление почти уже чинквечентиста. За «Поклонением пастырей», Берлинская галерея, идет удивительно мистически задуманное «Непорочное зачатие», в Уффици во Флоренции. За его романтическими красочными картинами на ларях из сказания об Андромеде, в Уффици во Флоренции, следуют прекрасная, как сновидение, нежно и живописно задуманная «Смерть Прокриды», в Национальной галерее Лондона, и «Похищение Гилса нимфами», в собрании Бенсона в Лондоне. Полные силы произведения его кисти — мужские портреты музея в Гааге. Явственно влекомый часто в разные стороны, Пьеро ди Козимо в конце концов всегда остается самим собой.

Учеником Алессо Бальдовинетти был Доменико ди Томмазо Бигорди, прозванный *Гирландайо* (1449—1494), в конце века, как Мазаччо в его начале, овладевший флорентийским монументальным искусством своей творческой силой. Гирландайо вовсе не смелый новатор, не художник переходного времени, но и не заимствующий чужой стиль маньерист. С достоинством и уверенным мастерством он объединяет цели и умение своего века в области религиозно-исторической и религиозно-легендарной живописи. Его станковые картины, среди которых выше всех «Поклонение волхвов», или пастырей (1485, 1487 и 1488), в Уффици и в церкви воспитательного дома во Флоренции, своим уравновешенным совершенством навевают скуку. Только во фресках можно проследить все его развитие. Юношескими произведениями его кисти являются картины из жизни св. Фини (1475) в приходской церкви в Сан-Джиминьяно, фреска «Тайная Вечеря» (1480) во Флоренции. Фреска в Сикстинской капелле Ватикана в Риме «Призвание апостолов Петра и Андрея» (1481) является одной из самых классических картин. Главными произведениями Доменико стали два больших ряда фресок в капелле Сассетти в церкви Санта-Тринита (1483—1486) и в хоре Санта-Мария Новелла (1490) во Флоренции. Здесь он написал на потолке четырех сивилл, а на стенах — очень большие, но, к сожалению, не совсем хорошо сохранившиеся картины из жизни св. Франциска с многочисленными флорентийскими портретными фигурами (рис. 438), объясненными Варбургом. Затем на каждой из стен он разместил по шесть широких прямоугольных картин и по большой картине в стрельчатой арке: на стене слева — «Жизнь Марии», в том числе прелестная, по-домашнему уютная сцена Рождества Богородицы, а на стене справа — величественный, точно так же богатый портретами ряд картин из жизни Иоанна Крестителя, между ними — ангел перед Захарией во храме, изображение церемонии, происходящей в пышной галерее храма, заставляющее предчувствовать композицию «Афинской школы» Рафаэля.

Ученики Гирландайо Бастиано Майнарди (ум. в 1513 г.) и Франк Граначчи (1469—1543), творили уже в XVI столетии. Примыкая к Бальдовинетти и продолжая его технические опыты с олифовыми красками, появились художники из родов Поллайоло и Верроккьо. *Антонио Поллайоло* (1433—1498) работал как скульптор; *Пьеро* (1443—1496) работал как живописец обычно по рисункам и проектам своего брата. Антонио был художник, а Пьеро — техник живописи. Известны две большие гравюры на меди Антонио Поллайоло, выполненные

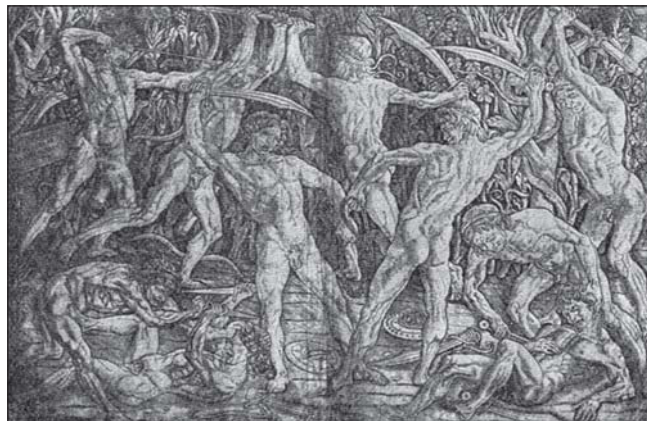


Рис. 439.
Антонио
Поллайоло.
Побойще.
Гравюра
на меди.
С оригинала

можно отметить, например, «Благовещение», в Берлинской галерее, «Ум» и «Милосердие» («Caritas») и алтарь с выразительными фигурами св. Иакова, Викентия и Евстахия, в Уффици.

Андреа дель Верроккьо (1435—1488) создал прекрасные скульптурные произведения (см. рис. 422—424). Но как живописца искусство чтит его главным образом потому, что он был учителем великого Леонардо. Относительно приписываемых ему картин господствуют до сих пор существенные разногласия. Известная картина «Крещение» (после 1470 г.), в Уффици во Флоренции (рис. 440), конечно, представляет резкое, но поэтичное произведение его кисти; бесспорно, завершение именно этой картины он предоставил своему великому ученику Леонардо да Винчи. Более уверенная и в то же время более нежная рука последнего, его более сильная и в то же время более чуткая душа сказываются не только в стоящем на коленях ангеле, который оборачивается на переднем плане слева, но также в далеком пейзаже с удивительным настроением, сообщающим картине ее главную прелесть.

В противоположность американским и итальянским исследователям часть немецких исследователей с полным правом видят в Мадонне с сидящим Младенцем, Берлинская галерея, картину самого Верроккьо, а в изящной картине «Путешествие юного Товита», в Уффици во Флоренции, — произведение, которое Верроккьо поручил исполнить своему ученику Боттичини; в полном же душевной прелести, хотя и резко моделированном портрете молодой женщины (рис. 441), в галерее князя Лихтенштейна в Вене, который итальянские и американские исследователи от Морелли до Беренсона считали собственноручной

с отличным знанием форм и ракурсов (рис. 439). Из станковых картин отметим «Мученичество св. Себастьяна» (1475) и «Аполлона и Дафну», в Лондонской Национальной галерее, и две небольшие картины в Уффици, изображающие подвиги Геракла на фоне превосходных пейзажей. Пьеро написал «Венчание Богоматери» (1483), в приходской церкви Сан-Джиминьяно. В качестве совместных работ братьев

работой Верроккьо, — юношескую работу самого Леонардо. Нам представляется более вероятным, что этот портрет написал Верроккьо или какой-нибудь другой из его учеников, но не Леонардо.

Работы мастерской, исполненные учениками Верроккьо, трудно различать между собой. Наряду с Лоренцо ди Креди и Леонардо да Винчи исследователи называют Джованни ди Доменико Боттичини, которому Маковский приписывал исполнение не только упомянутого уже «Товита», но также ряд приписываемых Верроккьо Мадонн в Берлине, Лондоне, Франкфурте и Будапеште. Более известен *Лоренцо ди Креди* (1459—1537), к ранним картинам которого, находящимся еще под очевидным влиянием Верроккьо, мы причисляем симпатичную Мадонну в комнате, Дрезденская галерея, и, судя по имеющимся указаниям, заказанную Верроккьо в 1475 г. Мадонну на троне между св. Зиноviем и Иоанном Крестителем, в соборе в Пистойе. Впоследствии Лоренцо, не примкнувший в первой трети XVI в. к новому направлению своих великих современников, сделался плодовитым, но отсталым маньеристом, который из индивидуального искусства XV в. усвоил себе бездушный трафаретный тип. Уже в «Поклонении пастырей», в Уффици во Флоренции, видны все его слабые стороны.

Старший товарищ Креди по учению, Леонардо да Винчи (1452—1519), именно как живописец соединил в себе с замечательным совершенством все знания и цели XV в. и этим победоносно уравнил пути грядущему поколению могучей эпохи XVI столетия. Здесь мы только бросим беглый взгляд на картины его раннего флорентийского периода. В качестве этапных пунктов нам следует запомнить, что уже в 1465 г. Леонардо



Рис. 440.
Андреа дель Верроккьо.
Крещение.
С фотографии Броджи



Рис. 441.
Портрет
молодой
женщины.
Картина
Андреа
Верроккьо
или его
мастерской.
С фотографии
Ганфштенгля

поступил в мастерскую Верроккьо, в 1472 г. он уже значится мастером в списке флорентийского цеха, а в 1481 или 1482 г. он переселился в Милан. В качестве достоверной картины его раннего флорентийского времени мы можем рассматривать коричневый подмалевок оставшегося незаконченным «Поклонения волхвов», в Уффици, заказанного ему в 1480 г. монахами монастыря Скопето около Флоренции; в этой композиции чувствуется новый ритм построения, здесь такое распределение света и тени, которое осуществляет давно назревшие задачи. Его подмалевок взятого в смелом ракурсе св. Иеронима, в Ватиканской галерее в Риме, принадлежит уже вполне этому периоду. Законченные картины одними исследователями относятся к раннему периоду Леонардо, другими почти совершенно не признаются за его произведения. Из двух поэтических Благовещений, в Уффици и Лувре, гармоничным тоном, тонкостью рисунка и задушевностью экспрессии действительно превосходящих прочие картины школы Верроккьо, только луврская картина представляется собственноручной работой раннего периода Леонардо. Во всяком случае, его новый прием видеть и передавать предметы уже рано подействовал на таких мастеров, как Боттичелли и Пьеро ди Козимо. Всемирное значение Леонардо проявилось в миланский период.

Сиена, город Мадонны, св. Екатерины (ум. в 1380 г.) и св. Бернардина (ум. в 1444 г.), в первой половине XV столетия взрастила выдающегося скульптора Якопо делла Кверча. Сиенские живописцы, современники св. Бернардина, как, например, Пьетро ди Джованни (1416—1449), Сано ди Пьетро (1406—1481) и Стефано ди Джованни, прозванный Сассетта (ум. около 1450 г.), вдохновляемые все время религиозной мечтательностью, не отваживались сходить с путей их великих предшественников; разносторонние сиенские мастера второй половины XV столетия, из которых мы познакомились уже с Леонардо Веккьетта (около 1412—1480) и Франческо ди Джорджо (около 1439—1502), к которым примыкает Нероччио ди Бартоломмео (1447—1500), обнаруживают несамостоятельность своей художественной природы уже в том, что в произведениях они все еще не могут отделаться от старых типов и композиций. В пределах старого типа с удлиненной линией носа наиболее жизненными представляются еще Мадонны Маттео ди Джованни (1420—1495), довольно значительное количество которых было собрано на сиенской выставке 1904 г.; но лишь его последователь Гвидоччо Коццарелли (1450—1526), судя по его «Крещению» из Комуне ди Синалунга, в понимании форм тела

стремился постичь одновременно и кватроченто, и чинквеченто. Быть может, прав Коррадо Риччи, говоря, что сиенцев XV столетия нельзя обвинять в движении назад. Но застой в истории искусства приводит почти к тем же последствиям, что и поворот назад.

Часть искреннего религиозного настроения своих художественных произведений Сиена передала в XV столетии *умбрийской живописи*, которая, впрочем, с другой стороны, не замыкалась и перед поразительной жизненной правдивостью флорентийских мастеров. Оба направления идут в Умбрии рядом, а кое-где и сливаются; наконец, искусство этой гористой страны с красивыми видами, серебристо-зелеными оливковыми рощами обнаруживает свой особый облик, обаяние которого чувствовалось весьма далеко.

Из южноумбрийских мастеров, у которых преобладало сиенское влияние, мы назовем здесь только Оттавиано Нелли из Губбио (ум. в 1444 г.). Самый значительный мастер переходного времени этой школы, Джентиле да Фабриано (1370—1428), в бытность свою учеником Аллегретто Нуци из Фабриано, развивался, конечно, в местных условиях, но он писал и во Дворце дождей в Венеции, и в Латеране в Риме, в Бреше и во Флоренции, в Орвието и Сиене и, таким образом, стал вместе с Мазолино одним из итальянских мастеров переходного времени, оказавших наиболее сильное влияние. Для того чтобы с ним ознакомиться, достаточно подписанной им Мадонны на золотом фоне со святыми, в Берлинском музее, створки от этого алтаря находятся в Уффици во Флоренции, и знаменитого «Поклонения волхвов» (1423), в Уффици во Флоренции, от которого в Лувре имеется пределла. Пейзаж «Поклонения волхвов», в котором мы видим, как издалека тянется шествие, построен еще без знания перспективы. Фигуры, в необозримом множестве толпящиеся на картине, еще не совсем твердо стоят на ногах. Пышные одежды богато украшены настоящим, отчасти накладным золотом, но лица, как они еще ни архаичны, начинают все-таки округляться, а кое-где и сокращаться; типы сами по себе чистые и благородные; выражения различных лиц обнаруживают уже различные степени небесной радости. Картина полна праздничного великолепия и чистого счастья.

В Фолиньо в лице Никколо да Фолиньо (1430—1502), которому Вазари, по-видимому ошибочно, дал имя Алунно, появляется первые плодovitый мастер с хорошей техникой, с серьезными художественными стремлениями, радостным чувством прекрасного и мечтательной натурой. Его религиозные картины, сохранившиеся в большом



Рис. 442.
Мелоццо
да Форли.
Папа Сикст IV
со своими
родными.
С фотографии
Андерсона

ческа, или дельи Франчески (около 1420—1492) из Борго ди Сан-Сеполькро. Своему учителю Доменико Венециано во Флоренции он был обязан чувством сильно выраженной телесности и светлыми красками, а широким флорентийским художественным кругам — знанием перспективы, которой он в старости посвятил труд «Три книги о перспективе», пользовавшийся известностью. По верности перспективы и ясности он действительно не был превзойден ни одним из художников Ренессанса. Его умно разработанные, со смелыми ракурсами фигуры кажутся иногда точно обвешанными современным пленэром. Он один из первых стал пользоваться живописью как искусством просторства. К более ранним его произведениям относится пластически резкая и все-таки пронизанная светом фреска с изображением молящегося на коленях перед своим патроном-святым Сигисмондо Малатеста (1451) в церкви Сан-Франческо в Римини. Вскоре после 1460 г. возникли два изумительных портрета масляными красками в Уффици, изображающие герцога Урбинского Федерико и его молодую жену Баттисту Сфорца на фоне синего неба и далекого пейзажа с обширным горизонтом; приблизительно тогда же возникло, должно быть,

количестве, по своей манере письма скорее сиенские, а по реалистическому языку форм скорее флорентийские, обнаруживают иногда склонность к преувеличениям маньериста, с которыми все-таки всегда соединяется стремление к выражению пламенной веры. Большая алтарная доска, в Ватиканской галерее, и большое «Благовещение», в галерее в Перуджи (то и другое 1466 г.), свидетельствуют о его мастерстве; его блестящее произведение, огромный алтарь с Рождеством Христовым в Сан-Никколо в Фолиньо, возник, однако, только в 1492 г.

Первый мастер Умбрии, проникшийся флорентийским духом, — *Пьеро делья Франчески*, или дельи Франчески (около 1420—1492) из Борго ди Сан-Сеполькро.

его поэтичное «Рождество Христово», в Лондонской национальной галерее, картина, в которой неподвижность композиции превращается в стильное величие. Затем следуют мощные, поражающие своей жизненной правдой, но, к сожалению, сильно разрушенные фрески (1466) с легендами о Святом Кресте в хоре церкви св. Франциска в Ареццо. На значение картины «Явление ангела в палатке спящего Константина» для истории развития изображений ночи с эффектами освещения указал еще Якоб Буркгардт. Какой земной представляется битва Гераклия по своей поразительной близости к природе! Каким неземным, при всей своей осязаемости, является видение императора Константина! Что Пьеро делла Франческа должен был поражать и увлекать своих современников, понятно само собой.

Учеником Пьеро, как полагал и Шмарсов, считается *Мелоццо да Форли* (1438—1494), мастер, овладевший искусством. Рим, Урбино, Лорето, наконец, Форли были местами его деятельности. К сожалению, лишь немного сохранилось от великолепия его больших римских фресок, остатки которых в Сан-Марко, Санта-Мария sopra Минерва и в возобновленных впоследствии Рафаэлем «станцах» Ватикана мы здесь рассматривать не можем. Сохранилась в Ватиканской галерее его большая портретная группа (1476—1477), изображающая папу Сикста IV и его пятерых родственников (рис. 442). Эта картина с великолепным залом в стиле Ренессанса, уходящим в перспективную даль, каждой отдельной фигурой, написанной почти пластически рельефно, празднично светлая, вследствие аккорда красного, белого и темно-зеленого цветов, относится к крупнейшим произведениям итальянского раннего Возрождения. Но еще более значительное действие должна была оказать его фреска (1480—1481), украсившая нишу хора церкви Святых Апостолов в Риме; в полукуполе — «Вознесение Господне» с красивым хороводом небесно-прекрасных, одетых в длинные одежды ангельского вида юношей, написанных в ракурсе с расчетом на взгляд снизу, среди которых находятся 12 апостолов и Мария. Фрагменты этого произведения, совершенного по правде и красоте, сохраняются в Квиринале и в ризнице собора св. Петра (рис. 443). В Лорето в куполе сокровищницы собора сохранился расписной потолок (1478), через отверстия которого смотрят вниз прелестные ангелы, между тем как на его карнизе сидят восемь пророков, фигуры которых взяты в смелом ракурсе. В Урбино, где Мелоццо

Рис. 443.
Мелоццо да Форли.
Ангел.
Фрагмент
фрески.
С фотографии
Алилари



встретился с Юстусом из Гента, призванного герцогом Федерико, чтобы посвятить его художников в секреты живописи масляными красками, он написал в одной из комнат библиотеки семь композиций занятий искусствами (1474), с символическими женскими фигурами, у ног которых стоят на коленях их почитатели. Из этих исполненных силы масляных картин «Музыка» и «Астрономия» находятся в музее в Берлине, а две другие — в Национальной галерее в Лондоне. Хотя Мелоццо путь указал североитальянский новатор Мантенья своими величественными, свойственными лишь ему портретными группами и купольной росписью, но заслугой Мелоццо все же остается то, что он перенес эти нововведения в Среднюю Италию и здесь самостоятельно их усовершенствовал. Наиболее интимным в Мелоццо является его умбрийская душа, которую он вдохнул в свои создания. Из его учеников *Марко Пальмеццано* из Форли (1456— после 1537) ничем особенно не отличился, а отец Рафаэля *Джованни Санти* из Урбино (ум. в 1494 г.), называющий в своей стихотворной хронике Мелоццо «столь дорогим мне», как ни близок к нему в некоторых отношениях, все же идет другой дорогой. Лучшая фреска Джованни Санти в Санта-Доменико в Кальи, по описанию Шмарсова, — «замечательно верно, как свойственно какому-либо реалисту», изображает «впереди открытую комнату» с Марией и святыми, а позади, на более высоком месте — «Воскресение Христово». Его запрестольные образа — роскошная и по распланировке в пространстве необычно ясная «Святая беседа» (1489), в уединенном монастыре Монтефиорентино, и привлекательное «Посещение Богородицей св. Елизаветы», в Санта-Мария Нуова в Фано, показывают мастера с лучшей стороны. Влияние этого художника-поэта на его сына Рафаэля несправедливо недооценивают.

Мастер флорентийского направления умбрийской живописи *Лука Синьорелли* из Кортоны (1450—1523), был учеником Пьеро делла Франческа, подпавшим также под влияние Мелоццо. Новаторство этого художника прежде всего проявилось в изображении обнаженного тела. Красоте человеческого тела служили многие мастера Возрождения. Во Флоренции после Мазаччо, Боттичелли и Пьеро ди Козимо снова обратились к этой теме. Но ни у кого из этих мастеров восхищение красотой человека не выступает так ярко, как у Синьорелли, который иногда, подобно Микеланджело, помещал нагих людей вместо деревьев на заднем плане какой-нибудь Мадонны (Флоренция, Уффици), или портрета (Берлинский музей). Нагое тело из-под его кисти выходило еще неловко и угловато, но теплый тон, который он ему придавал, сглаживал многое.

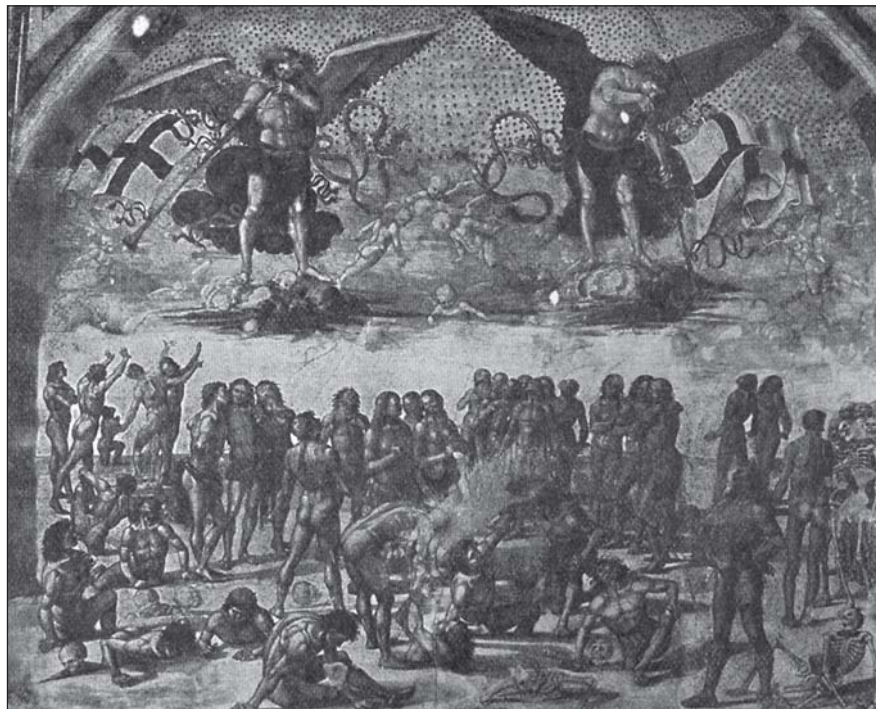
Ранние фрески Синьорелли, как, например, фреска Сикстинской капеллы в Риме с изображением смерти Моисея (1482—1483), а также некоторые из его ранних станковых картин, как, например, «Святая беседа» с ангелом, играющим на лютне (1484), в соборе в Перуджи, «Рождество Богородицы» в Лувре и «Бичевание Христа» в Брере, принадлежат к самым лучшим созданиям его кисти.

Из станковых картин торжественное впечатление производит «Тайная Вечеря» (1512) в соборе в Кортоне, в которой Спаситель, как в картине Юстуса из Гента в Урбино, проходит между юношей; «Мучение св. Себастьяна», в пинакотеке Читта ди Каstellо, представляет оживленно движущиеся нагие и полунагие фигуры на фоне городского пейзажа; особенно интересно изображено обнаженное тело в картине «Пан», в Берлинском музее.

Знамениты серии фресок Синьорелли с изображениями из жизни св. Бенедикта в клуатре в Монте-Оливето Маджоре (1497—1498) и картины «последних дней» в соборе Орвието (1499—1505). Здесь он прежде всего закончил начатые Анджелико картины парусных отрезков потолка (распалубков) капеллы Мадонны Сан-Брицио; и также стены этой капеллы украшают его картины. Богато украшенный цоколь капеллы — чудо декоративного искусства Ренессанса, он украшен портретами поэтов в четырехугольных рамах и небольшими аллегорическими и мифологическими картинами в круглых рамах. Восемь больших картин, по описанию Роберта Фишера, представляют: владычество и падение Антихриста; землетрясение, начинающее светопреставление; огненную колесницу; воскресение плоти (рис. 444); падение осужденных; ад; вознесение блаженных; приветствие и венчание избранных в раю. В этих картинах Синьорелли неистощим в изображении обнаженного тела во всех мыслимых положениях и движениях. Жесты страха и ужаса не менее энергичны, чем движения, выражающие восторг и блаженство.

В Перуджи параллельное движение было представлено менее значительными художниками. *Бенедетто Бонфильи* (около 1420—1496) — мастер, призванный Николаем V вместе с Анджелико и Бенеццо Гоццолли в Рим расписывать хоругви, алтари и стены; все это можно лучше всего изучить в самой Перуджи. Как он постепенно переходил от сиенского художественного языка к флорентийскому, от готического к языку Возрождения, показал Вальтер Бомбэ. *Фиоренцо ди Лоренцо* (упоминается в 1463—1521 гг.), преемник Бонфильи, ученик Алунно, благодаря приписанным ему многочисленным картинам разного рода, в чем мы согласны с Дж. Ч. Грагамом, считается загадочным художником. Документально удостоверен алтарь 1472 г., часть которого составляла

Рис. 444.
Лука
Синьорелли.
Воскресение
плоти. Фреска.
С фотогра-
фии
Андерсона



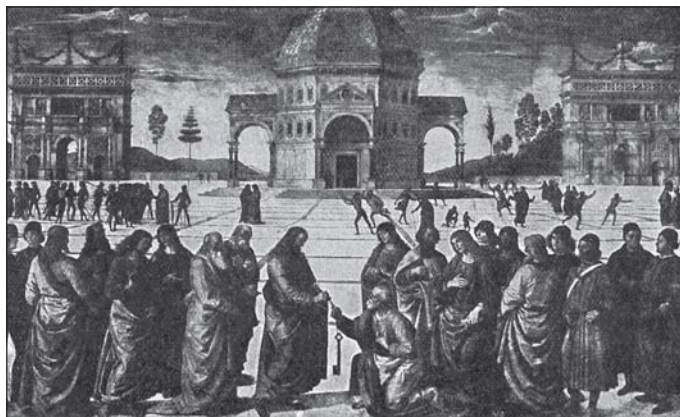
Мадонна на золотом фоне со святыми в нишах, в пинакотеке Перуджи. Но подписью удостоверена здесь только его картина с нишами в стиле Ренессанса 1487 г., представляющая сверху в полукруге все еще на золотом фоне Марию между двумя одетыми в длинные одежды молящимися ангелами, а внизу по обеим сторонам дверей табернакула — апостолов Петра и Павла. Фиоренцо со своими отличительными признаками, как, например, заостренные, как у фавнов, уши его фигур, вышел, очевидно, из флорентийского искусства, а затем заинтересовался умбрийской школой. Его позднейшее и лучшее произведение «Поклонение волхвов» некоторыми знатоками признается за юношескую работу Перуджино.

Пьетро Вануччи из Чита-делла-Пьеве, прозванный *Пьетро Перуджино* (1446—1523), во время пребывания Пьетро делла Франческа в Перуджи был там, по-видимому, его учеником, а затем учился вместе с Леонардо да Винчи в мастерской Верроккьо во Флоренции. Работая во Флоренции, Риме и Перуджи, он только к концу жизни основался в том городе, имя которого он носит. По своим познаниям в области перспективы, декоративной обстановки в стиле Возрождения и по при-

готовлению красок на маслах и лаках он флорентиец, в остальном же он развил, на основании своего умбрийского «я», как раз все те особенности, которые мы называем умбрийскими в противоположность флорентийским. Он любил упрощать изображаемые действия, а фигуры, насколько возможно, уединять. Он любил изображаемые им события помещать на фоне далеких тихих долин своей родины с тонкими, покрытыми нежной листвой деревьями. Он предпочитал строгие благородные фигуры с тонко очерченными овальными лицами, у которых нос, губы и брови не выдаются своевольно вперед. Перуджино старательно добивался спокойного, чистого рисунка и проникнутого одним настроением, оживленного нежной светотенью колорита. При всем том сущность его художественных переживаний лежала в религиозном рвении, которое он умел придавать священным действиям, в тихой мечтательной набожности, которую он умел вдохнуть в отдельные фигуры. Но в позднейшем периоде творчества, поддавшись искушению многочисленных заказов, Перуджино опустился до незначительных и даже слабых повторений своих прежних вдохновений и открытий и до ремесленного повторения обратившихся в шаблоны образцов.

Его ранние фрески (1480—1482) сохранились на продольных стенах Сикстинской капеллы в Риме. Две картины, «Странствование молодого Моисея» и «Крещение», он написал в сотрудничестве с Пинтуриккьо, который, по-видимому, выполнил большую часть работы. Но самая значительная картина всей серии «Передача ключей св. Петру» является наиболее типичным произведением Перуджино (рис. 445). Тончайшим образом рассчитанная на симметрию композиция, поставленная в ритмические отношения к храму среднего плана, и возвышенно благородные характеры находят себе отзвук во многих позднейших произведениях живописи и в созданиях Рафаэля. «Как будто, — говорил Штейнман, — Перуджино охватил в этом творении идеалы своей юности и непобедимую силу средних лет, погрузил сюда и схоронил». Его главная фреска во Флоренции — большое, обрамленное тремя расписными

Рис. 445.
Перуджино.
Передача
ключей
св. Петру.
Фреска.
С фотографии
Андерсона



полуциркульными арками «Распятие» в Санта-Мария Маддалена деи Пацци (1493—1496), как ни разбросана композиция, все-таки отличается высоким исполнением; а фрески в двух залах палаты менял («Cambio», в Перуджи; 1499) обнаруживают уже шаг назад: восхитительны живописные украшения, но расставленные поодиночке большие бескровные фигуры пророков, законодателей и античных героев кажутся слащавыми и вымученными.

Многочисленные станковые картины Перуджино обнаруживают тот же ход развития. Безусловно ценны его ранняя круглая «Мадонна» в Лувре, трогательная картина «Оплакивание Христа» (около 1494—1496), в Уффици во Флоренции, и великолепный створчатый алтарь с «Поклонением Младенцу» (1491), в вилле Альбани в Риме. Впечатление некоторого однообразия тона и большей преднамеренности настроения производят его прославленное «Положение во гроб» (1495), в палаццо Питти, и замечательное тонким вечерним настроением пейзажа «Распятие» (1496), в Академии во Флоренции. Все слабые стороны последнего периода мастера выступают в его алтарях в церкви Читта-делла-Пьеве и в пинакотеке в Перуджи. Только тонко прочувствованные далекие пейзажи, на которые рассчитаны его композиции с тонкими фигурами, примиряют нас с бедностью подобных картин.

В подробное рассмотрение таких умбрийских мастеров, как Эузебио ди Сан-Джорджо, Тиберио д'Ассизи и даже Джованни ло-Спанья, которые, не обладая особой самостоятельностью и художественной силой, примыкали и к Фиоренцо ди Лоренцо, и к Перуджино, и к Пинтуриккьо, и даже к Рафаэлю, мы здесь не можем входить. Большинство из них работали в XVI столетии, но все-таки они остались только эпигонами XV столетия.

В ином свете представляется Пинтуриккьо, ученик и товарищ Перуджино в Риме. Вазари был о нем отрицательного мнения. Наоборот, XIX в. снова превознес его за декоративность фресок; такие исследователи, как Шмарсов, Коррадо Риччи и Штейнман, посвятили ему обширные монографии.

Бернардино ди Бетто ди Бьяджо, прозванный *Пинтуриккьо* (1454 или 1455—1513), родился, по-видимому, в Перуджи и там обучался у Фиоренцо ди Лоренцо, а позже подпал под влияние Перуджино. Богаче, чем Перуджино, фантазией и красками, Пинтуриккьо и рассказывает легче и живее. Однако ему недостает души, художественной тонченности отдельных образов; он преимущественно декоративный художник, но, как таковой, во всяком случае, самый значительный в Средней Италии.

При таких качествах его алтари производят на нас мало впечатления. Произведением его раннего периода (1470—1480) мы можем считать вместе с Риччи, например, Мадонну, в Национальной галерее в Лондоне, а созданием его среднего периода (1480—1500) — «Св. Екатерину с жертвователем», в том же собрании. К 1500—1513 гг. относится картина «Венчание Марии», в Ватиканской галерее.

От портрета мальчика в красном костюме с шапочкой на фоне роскошного пейзажа веет жизнерадостной и тонкой поэтичностью, в Дрезденской галерее. Но основное его творчество — стенная и плафонная живопись. В обеих картинах на продольных стенах в Сикстинской капелле в Риме, выполненных им под руководством Перуджино (1480—1482), дарование Пинтуриккьо широко развивается рядом с талантом его товарища. С большой тщательностью, с разборчивым, как у эклектика, чувством прекрасного и свежим повествовательным даром он написал фрески из жизни св. Бернардина (1483—1484), в Санта-Мария ин Арачели в Риме. В Санта-Мария дель Пополо в Риме он украсил фресками, уже при помощи многих учеников, несколько капелл, а потолок хора — Венчанием Марии и сивиллами (1508), в обрамлениях которых развернул все очарование своей орнаментики. Для Александра VI он выполнил в 1492—1494 гг. плафоны и фрески апартаментов Борджия в Ватикане, которые скорее благодаря насыщенному, усиленному позолотой красочному великолепию и богатым, но всегда сделанным с большим вкусом орнаментальным поверхностям и обрамлениям, чем своим отдельным картинам из жизни Девы Марии, святых и аллегорий из жизни искусства, пользовались преклонением в последней четверти XIX в. Но самые значительные произведения Пинтуриккьо первого десятилетия XVI столетия находятся в соборе в Сиене, куда он был призван в 1502 г. кардиналом Пикколомини: внутри и снаружи капеллы св. Иоанна Крестителя (1504) три картины из жизни Иоанна Крестителя и великолепные портреты жертвователей, Альберто Арингиери и другого, более юного родосского рыцаря, в зале богослужебных книг (*Libreria*), отделка которого была закончена в 1507 г.; великолепный, разделенный на поля потолок был расписан в новом тогда стиле гротеско (то есть в стиле орнаментов, открытых в гротах, или подземных развалинах, Древнего Рима), а десять больших фресок из жизни папы Пия II (Энея Сильвия Пикколомини; рис. 446) занимательны, как новеллы, полны жизни и представляют церемониальные, изобилующие фигурами и роскошные по краскам картины торжеств на хорошо разработанных архитектурных и пейзажных фонах.

Рис. 446.
Пинтуриккьо.
Коронование
папы Пия II.
Фреска.
С фотографии
Алиари



Под руководством Пинтуриккьо в Сиене работали его ученики. По словам Вазари, среди них находился не кто иной, как великий Рафаэль из Урбино. Большинство исследователей, однако, это основательно оспаривают. Следует считать доказанным, что Пинтуриккьо, имевший обыкновение заимствовать отдельные фигуры и мотивы у мастеров, в некоторых случаях пользовался для своих картин в *Libreria* в Сиене рисунками молодого урбинца.

2. Искусство Северной Италии

Архитектура

Из-за Альп в Северную Италию все еще проникали по временам холодные веяния. Северная поздняя готика еще отваживалась соперничать с античными формами. До 1487 г. в Милан приглашались немецкие и французские архитекторы для участия в сооружении собора. Но с юга в ворота североитальянских городов уже стучался тосканский и среднеитальянский ранний Ренессанс.

Мы уже встретили в Милане Никколо д'Ареццо, ниже мы увидим, какую важную роль играли здесь флорентиец Филарете и урбинский мастер Браманте. В Северной Италии не было недостатка ни в памятниках древнеримского зодчества, ни в памятниках романской каменной архитектуры и богатой декоративными элементами готики, с которыми уже в течение столетий с успехом соперничали кирпичное зодчество и глиняная пластика. Неудивительно, что романско-ломбардские галереи на колонках, замаскированные орнаментальными формами Ренессанса, попадаются еще на церквях XV столетия, а романские грифы (угловые листки) — на аттических базах колонн ломбардских лоджий и галерей. Даже флорентийским архитекторам, работавшим в Милане во второй половине XV столетия, не удалось еще изгнать готическую стрельчатую арку и другие отдельные готические формы из общего состава украшений в духе Ренессанса, выполняемых большей частью из обожженной глины. Из всех этих взаимодействующих влияний развился в течение XV столетия североитальянский стиль раннего Возрождения, который, правда, до появления Браманте ни разу не достиг чистоты и изящества тосканского Ренессанса, но зато обычно превосходит его богатством и живописностью орнаментации.

В Милане последний Висконти умер в 1447 г., не оставив после себя потомства мужского пола. В 1450 г. кондотьер Франческо Сфорца был облечен при ликовании народа герцогским достоинством. Но уже при втором преемнике Франческо, Людовике Моро, друзьями и придворными художниками которого были Браманте и великий Леонардо да Винчи, закатилась счастливая звезда дома Сфорца. Как раз около 1500 г. Людовик попал во французский плен, где и умер.

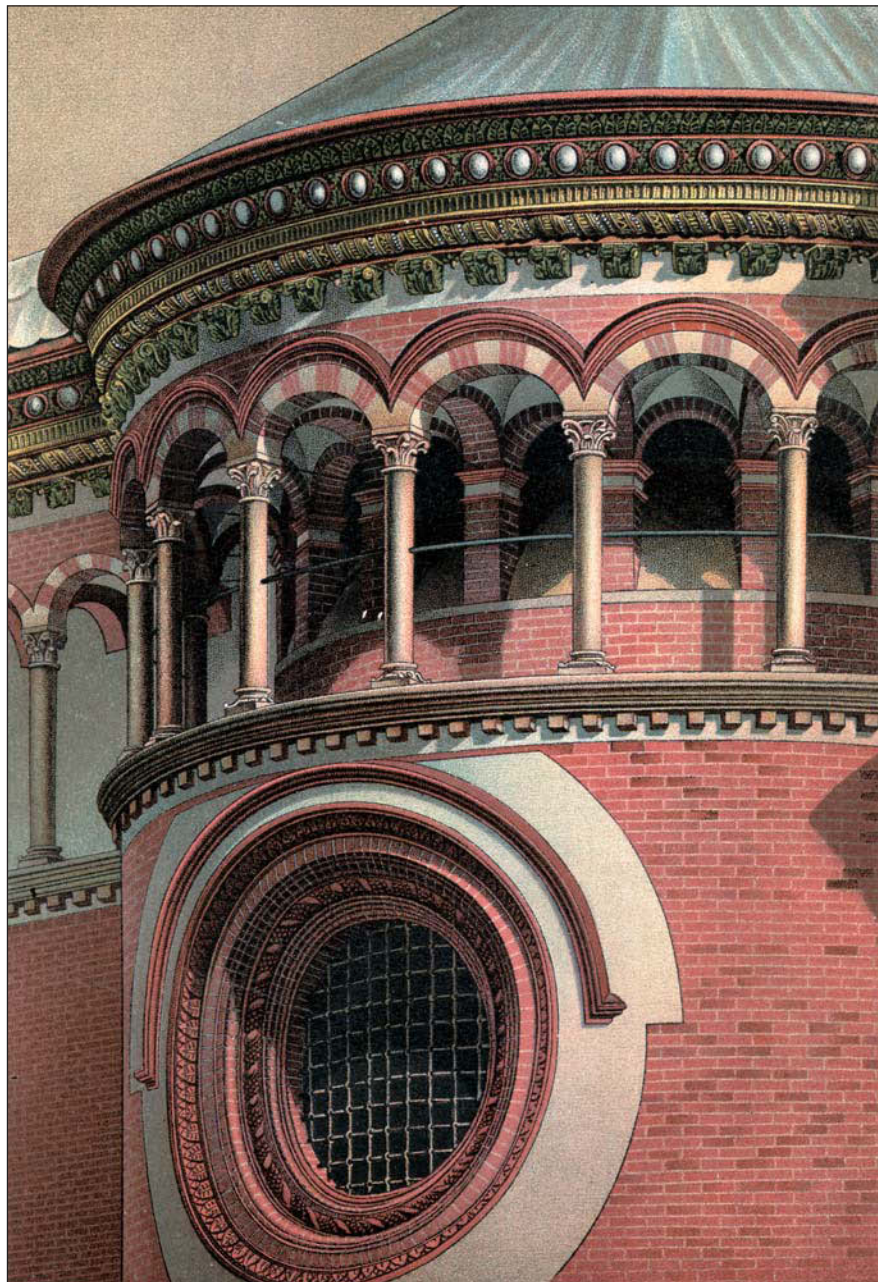
Одним из первых дел Франческо Сфорца на пользу искусства было приглашение флорентийца Антонио Аверлино, по прозванию *Филарете* (около 1400—1469), уже с 1451 г. занятого в Милане постройкой «кастелло». Франческо Сфорца хотел с помощью красивого вида

сделать свою твердыню более приятной для миланцев. К сожалению, от нее, как и от многих других построек Филарете в Северной Италии (о них писал В. фон Эттинген), ничего не сохранилось. Из дошедших до нас сооружений самое замечательное — больничный комплекс Ospedale Maggiore, начатый постройкой в 1456 г. Первоначальный, выдержанный в чистом стиле Ренессанса проект этого монументального здания, опубликованный самим Филарете в его «Трактате об архитектуре» (1460—1464), был выполнен лишь в измененном виде, представляющем компромисс с ломбардской готикой. Это кирпичная постройка с каменными колоннами и арками, но с терракотовыми фризами и обрамлениями и с роскошным кирпичным карнизом чистого античного профиля. Нижний этаж открывается наружу при посредстве галерей с полукруглыми арками. Широкая полоса терракотового фриза, заполненная богатым орнаментом в стиле Ренессанса, отделяет нижний этаж от верхнего, все расчленение которого состоит из стрельчатых окон, распределенных по-готически, но с прямоугольным обрамлением. Состоящее из трех полос терракотовое обрамление этих окон позволяет проследить постепенный переход от готических форм к подражающим античным. Легко выступить против отсутствия чистоты в этом смешанном стиле, от которого миланцы долго не могли отказаться, но и нетрудно почувствовать его живописную прелесть и декоративность. В назначении преемником Филарете по постройке госпиталя ломбардца Гвинифорте Солари явно сказалось противодействие ломбардских архитекторов флорентийскому стилю.

Сходную судьбу имела постройка *Миланского собора*, которую в 1400—1448 гг. вел в старом духе Филиппо дельи Органи (да Модена); в 1452 г. строителем собора был назначен Филарете (вместе с Джованни Солари), но уже в 1454 г. он был уволен от этих обязанностей; также и великие Браманте и Леонардо да Винчи, несмотря на советы, которых от них требовали, не получили доступа к постройке собора, где теперь занимались главным образом сооружением купола, напоминающего, однако, скорее башню средокрестия, чем настоящий купол. Только когда ломбардские скульпторы-архитекторы Джованни Антонио Амадео (или Омодео; 1447—1522) и Джованни Джакомо Дольчебуоно (около 1440—1506), умевшие еще говорить не только на готическом, но и на античном языке форм, взяли в свои руки около 1490 г. руководство постройкой, купол и башня с лестницей с их богатейшей мраморной скульптурной декорацией были доведены до конца в формах блестящей поздней готики ровно в 1500 г.

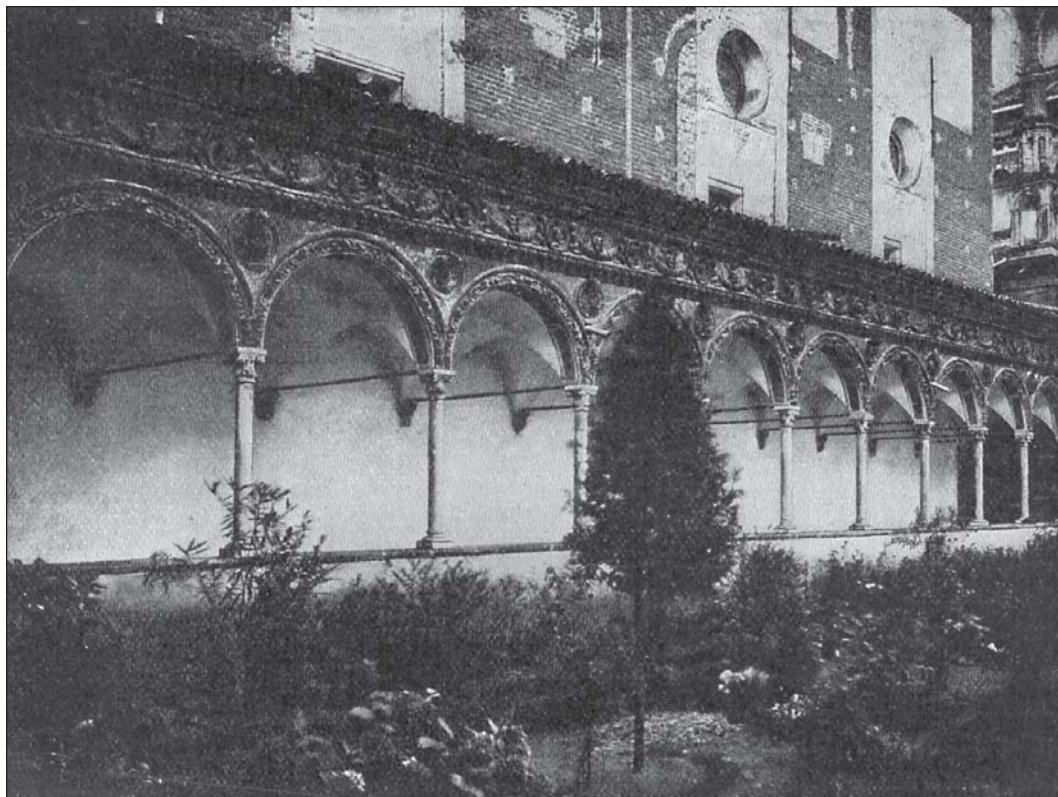
Переход от готического стиля к Ренессансу воплощают две большие церковные постройки окрестностей Милана — *Чертоза* (картезианский монастырь) в *Павии* и *собор в Комо*. В противоположность своему готическому интерьеру церковь Чертозы получила внешний вид в формах Ренессанса, которые, правда, вначале еще не были свободны от средневековых традиций. Даже галереи на колонках романского характера, украшающие полукруглые абсиды хора (рис. 447), в которых гармонично сочетаются кирпичные, каменные и терракотовые покрытия зеленой глазурью, при ближайшем рассмотрении представляются образцовыми произведениями верхнеитальянского раннего Ренессанса. Ломбардский мастер Гвинифорте Солари, руководивший постройкой с 1453 г., придал им детали, наиболее характерные для его манеры. Полного блеска верхнеитальянский ранний Ренессанс достигает в аркадах дворов (рис. 448), стены которых сложены из кирпича, в то время как колонны с аттическими базами, сохраняющими, как и в колонках хора, романские угловые листья (грифы), высечены из мрамора, а арки, фризы и вся их необычно богатая декорация — лепные, из обожженной глины. Знаменитая дверь небольшой галереи клуатра — мастерское произведение орнаментального искусства раннего Ренессанса, равное которому едва ли найдется во всей Италии, также произведение строителя Миланского собора Амадео. Все фасады этой эпохи превосходит своим великолепием выполненный в стиле мраморных инкрустаций западный фасад Чертозы, сооружение которого (после того, как был оставлен первоначальный проект Гвинифорте) было поручено в 1473 г. братьям Христофоро (ум. в 1482 г.) и Антонио Мантегацца. В 1475 г. к ним присоединился Амадео, который занимался этим строительством почти до конца столетия. Бесчисленное множество отдельных небольших изображений, рельефов и статуй покрывают собой этот восхитительный фасад. На нижнем фризе цоколя, украшенном многочисленными рельефами на сюжеты из древней истории, мифологии и поэзии, воскресают также и темы античного искусства. Однако на главном фризе цоколя, расчлененном посредством ящикообразных рельефов с косями стенками и богатыми задними планами, появляются сюжеты из Священной истории и легенд о святых. Выступающие пилястры и обрамления четырех разделенных богатыми, в стиле канделябров, колоннами окон с прямым архитравом украшены множеством статуй святых в нишах, головами в медальонах и всевозможными орнаментами. Главный портал в виде римской триумфальной арки, поддерживаемой с каждой стороны парой выступающих наружу колонн, был окончен только в 1501 г. Бенедетто да Бриско.

Рис. 447.
Часть боковой
абсиды
Чертозы
в Павии.
По Грунеру



Собор в Комо еще яснее отражает различные повороты своей вековой истории сооружения (с 1396 г.). От первоначального здания, готическая архитектура которого еще напоминает церковь св. Петрония в Болонье, сохранились только два передних пролета трехнефного продольного корпуса. Под руководством зодчего Пьетро да Бреджиа (1426—1456) были отстроены следующие три пролета продольного корпуса, в новых пропорциях и с капителями столбов, в аканфовой листве которых уже резвятся амуры (putti). Затем под руководством Флорио да Бонта (с 1460 до 1463 г.) и Лукино да Милано (1463—1486) был сооружен мраморный главный фасад, в характерном для ломбардской архитектуры смешанном стиле, в состав которого входят как готические, так и античные элементы. Чистые формы Ренессанса появляются только с 1484 г., когда постройка перешла в руки Томмазо Родари. Восхитительны боковые фасады собора с простыми, но изысканными

Рис. 448.
Двор Чертозы
в Павии.
С фотографии



формами, в которых мы, вместе с А. Г. Мейером, склонны видеть отражение советов Браманте; хотя и порталы и оконные обрамления этих фасадов возведены с нарушением последовательности, искусство Томмазо Родари и его брата Якопо проявилось во всем блеске. Хор, трансепт и купол, связываемые с работой Родари, были начаты в 1513 г. Но нам известно, что планы Родари были заменены в 1519 г. проектом Кристофоро Солари, учившегося в Милане у Браманте. Неудивительно, что в восточных частях собора стиль Браманте нашел свое чистейшее выражение.

На творчество Амадео не повлиял Браманте. Его усыпальница Коллеони в Бергамо (начатая в 1470 г.), мраморный, богато изукрашенный фасад которой производит впечатление неуравновешенности, благодаря заполнению всех его главных поверхностей перспективно расположенными черными, белыми и красными кубиками, показывает нам своенравный ломбардский ранний Ренессанс во всей прихотливости его общего состава и строения. Но уже Дольчебуоно и братья Родари в какой-то мере подпали под влияние Браманте. Самостоятельными постройками Дольчебуоно считаются интерьеры церкви Санта-Мария presso Сан-Чельзо (около 1490 г.) и Сан-Маурицио (около 1503 г.), обе в Милане. Стиль же Родари можно проследить от Комо до Лугано и Тирано.

Год, когда появился в Милане Паскуччо д'Антонио (*Браманте*, уроженец Ферминьяно, близ Урбино (1444—1514), не установлен с точностью также и изысканиями Зейдлица, А. Г. Мейера и Бельтрами. В общем, его пребывание в Милане совпадает с правлением Людовика Моро (1478—1500); в 1499 г. Браманте переехал в Рим. Хотя в противоположность ломбардским скульпторам-архитекторам Браманте, как утверждают, начал свою деятельность живописцем, он был отличным архитектором, с высоко развитым чувством благородных пропорций применявшим формы античного зодчества. В Урбино на развитие его таланта, несомненно, оказал влияние Лаурана, быть может, также и Альберти; но в подробностях ход его художественного образования нам неясен. Действительно, в конце XV столетия в Фаэнце, Форли, Имоле и других соседних с ними местностях возникает целый ряд построек, столь же близких к постройкам Лаурана в Урбино, Пезаро и Губбио, как и постройкам Браманте. Итальянские исследователи даже считают церковь Сан-Бернардино и палаццо Пассионеи в Урбино юношескими произведениями Браманте. Его произведением в Милане (после 1470 г., согласно старому источнику) была церковь Санта-Мария presso Сан-Сатино. Здесь трансепт состоит, как и в урбинской церкви Сан-Бернар-

дино, из «квадратного купольного отделения между двумя низкими коробовыми сводами одинаковой ширины»; южный фасад обнаруживает все благородство чистого чувства стиля в своих классически простых пилястрах и увенчанных фронтонами порталах; великолепно освещаемая круглыми окнами в восьми гранях купола восьмиугольная ризница. Ее четко расчлененный и в высшей степени изящно украшенный интерьер — первое миланское закрытое помещение, где исчезают уже все следы готики. С 1492 г. Браманте строил в Милане хор церкви Санта-Мария делле Грацие с полукруглыми абсидами, главную прелесть которого составляет утонченное соединение мраморных и кирпичных архитектурных частей хора и их обрамлений, благородная простота языка форм Ренессанса в профилях, пилястрах, стенных канделябрах, медальонах и во всей орнаментике. К тому же времени относится очаровательная арочная галерея клуатра церкви Сант-Амброджо со стройными, грациозно суживающимися кверху колоннами; между их свободно стоящими капителями и красивыми пятнами арок вставлены импосты (кемпферы) очень изящного профиля.

Слава Браманте была огромной в Северной Италии. За его оригинальными работами последовали в конце XV — начале XVI столетия многочисленные постройки в брамантовском стиле. В *церковном зодчестве* этот стиль отдавал предпочтение центральной форме перед базиличным. Главные постройки этого рода — «Инкороната» в Лоди, церковь Богоматери в Бусто Арсицио, крестообразная церковь в Крема, церковь Сан-Маньо в Леньяно, сетчатый двенадцатигранный купол «Ла-Мадонна» в Саронно, первоначальная, позже застроенная часть церкви Санта-Мария делла Пассионе в Милане, которую перекрыл куполом в 1509 г. Кристофоро Солари. Стиль Браманте распространился и на *дворцовую архитектуру*, получившую, конечно, в различных городах свой местный отпечаток. Флорентийская рустика проникла в Милан. Выходящие на улицу фасады домов миланской знати с просторными дворами, окруженными легкими аркадами, в нижнем этаже обычно также открываются аркадами, в верхнем же этаже — богато обрамленными арочными окнами.

В стиле Браманте выполнен двор архиепископского дворца в Милане, равно как великолепная постройка из тесаного камня Каза Раймонди в Кремоне, оба этажа которой расчленены ионическими двойными пилястрами; выстроены кирпичные, но украшенные каменными порталами и каменными колоннами фасады и дворы дворцов Кремоны, Лоди, Пьяченцы и Павии. Каменный портал прежнего палаццо Станга в Кремоне, поставленный теперь в Лувре, относится к самым

пышным и красивым произведениям этого рода всего раннего Ренессанса как по своей архитектонике, так и по украшениям. Кремонская терракотовая орнаментика своего блеска достигает на фасаде и во дворе прежнего палаццо Фодри (теперь городской ломбард).

От Павии через Пьяченцу, Парму и Модену, приближаясь к Болонье, становится заметным смешение брамантовского стиля с болонским дворцовым стилем и местными самостоятельными течениями. Если, с одной стороны, небольшая изящная церковь Сан-Сеполькро и красивая центрального типа церковь Мадонна делла Кампанья в Пьяченце представляются в столь сильной степени брамантовскими, что их прежде приписывали самому Браманте, то с другой стороны, например, уставленная колоннами, снабженная коробовыми сводами и куполами монастырская церковь Сан-Систо (1499—1511) в той же Пьяченце и стройная, уставленная столбами церковь Сан-Джованни в Парме (1510) отличаются значительным своеобразием внутренней архитектуры, в то время как кирпичный фасад церкви Сан-Пьетро в Модене показывает, какой утонченности способен достигать этот стиль во внешней архитектуре.

Ранний Ренессанс *Болоньи*, которому посвящено обстоятельное исследование Ф. Малагуцци-Валери, долго не мог освободиться, особенно в церковной архитектуре, как и миланский ранний Ренессанс, от готических влияний. Действительно, здесь не только церковь Сан-Петронио продолжала строиться в старом стиле, но еще около 1480 г. в готическом стиле была выстроена новая церковь Санта-Анунциата, около арсенала. В других случаях старые готические церкви Болоньи получали лишь те или иные дополнения в стиле раннего Ренессанса. В высшей степени своеобразно переведены античные мотивы в терракотовый стиль на веселом фасаде церкви Мадонна ди Галлиера (1510—1516); особенное впечатление производит своими полукруглыми стенными выступами фасад церкви Сан-Джованни ин Монте (1473); образец роскошнейшей кирпичной декорации представляет фасад церкви Тела Христова (1478—1481) со знаменитым порталом. Новой постройкой XV столетия, где, впрочем, ранний Ренессанс замаскирован позднейшими перестройками, является только церковь Сан-Микеле ин Боско, начатая в 1437 г.

В Болонье интересна *дворцовая архитектура*. Здания первой половины XV столетия, палаццо Комунале, Марканция и дом Таккони, построенные, как доказал Риччи, великим инженером Фиораванте Фиораванти (около 1360—1447), принадлежат еще к переходному

стилю. Окна со стрельчатыми арками, например в палаццо Комунале, обрамлены рядом квадратов с розетками внутри. Особенность болонской дворцовой архитектуры состоит в превращении нижних этажей фасадов в аркады, переходящие от одного дома к другому и тянущиеся вдоль большинства улиц по обеим их сторонам и таким образом защищающие от дождя и солнечного зноя, и в употреблении кирпича для колонн фасадов и дворцов. Из памятников этого стиля отметим палаццо Изолани (1453), который при полуциркульных арках нижнего этажа имеет окна, еще обрамленные стрельчатыми арками, но они, однако, уже обставлены по сторонам пилястрами с каннелюрами, между тем как палаццо Фава (1483) имеет окна с круглой аркой, хотя вся поверхность фасада выдержана в духе Ренессанса. Из редких построек без аркад в нижнем этаже назовем палаццо Бевилаква (начат в 1481 г.), оно выстроено, в виде исключения, из тесаного камня и имеет роскошно украшенные пилястры по сторонам окон; рустика является здесь в виде кристаллических граней (фацетировки), причем каждый отдельный камень полирован. Не имеет аркад и палаццо Страчайуоли (1496), приписываемое живописцу-ювелиру Франческо Франчия. Это увенчанное зубцами, неудачно расчлененное здание сооружено со стенными пилястрами и круглыми окнами. Особое место занимает палаццо дель Подеста (1492—1494); его расчлененный полуколоннами нижний этаж имеет гранную рустикку, известную в палаццо Бевилаква, в то время как верхний кирпичный этаж расчленен грациозными стенными и оконными пилястрами, но в общем выполнен без тонкого вкуса.

В Ферраре есть несколько церквей в стиле раннего Ренессанса, из которых колонная церковь Санта-Мария ин Вадо и поставленная на столбах церковь Сант-Андреа еще покрыты плоскими деревянными потолками, а также несколько дворцов того же стиля: палаццо де Диаманти (теперь Атенео) соединяет гранные блоки палаццо Бевилаква в Болонье с изящно украшенными стенными пилястрами и красиво обрамленными окнами. В *Падуе*, напротив, из построек раннего Ренессанса заслуживает упоминания, собственно, только одно, но зато благородное и оригинальное здание городского Совета (Лоджия дель Консилио), начатое в 1493 г. Над открытой лестницей в 14 ступеней возвышается лоджия с широко расставленными стройными мраморными колоннами, а над ней — украшенный изящными пилястрами и очень удачно расчлененный посредством окон мраморный фасад.

Венеция, гордая царица морей, средоточие мировой торговли в XV в., заставляет ожидать, что новый архитектурный стиль получит

в ней в ряде великолепных отражающихся в зеркале каналов церквей и дворцов самобытное развитие. Действительно, венецианский ранний Ренессанс, хотя и несвободный от влияний Флоренции и Ломбардии, образует как бы особый мир — правда, лишь радостный, пышный мир орнаментики, в котором еще меньше, чем в прочих художественных областях раннего Ренессанса, обращалось внимание на строгость расчленения и строительную ясность зданий, но всего больше — на живописность впечатления и пышность здания.

Венецианский ранний Ренессанс, описанный Паолетти, начал поздно освобождаться от готической традиции, поэтому развитие его захватывает еще значительную часть XVI столетия. Его архитекторы, в большинстве случаев одновременно также и скульпторы (многие из них — ломбардцы), жили во второй половине XVI столетия. Готическими мастерами были старейшие члены фамилии Буон — Джованни (около 1375—1445) и его сын Бартоломмео (около 1410—1470), строители прелестного палаццо Ка-Доро на Большом канале, оконченного в 1437 г., и пышной Порта-делла-Карта (1438—1441) Дворца дождей; готическим архитектором был еще и Антонио ди Марко Гамбелло (ум. в 1481 г.), начавший в 1458 г. церковь Сан-Дзаккария со стрельчатым арочным хором. Уже первый венецианский художник Ренессанса Моро Кондуччи, по прозвищу Моретто (ум. в 1504 г.), был родом ломбардец, уроженец Бергамо; из Кароны на Луганском озере происходит род художников: Ломбарди, Пьетро ди Мартино Солари, прозванный Пьетро Ломбарди (около 1437—1515), его сыновья Антонио (ум. в 1516 г.) и Туллио (ум. в 1532 г.) Ломбарди и его внуки; в Вероне родились Антонио Рицци (около 1430—1500), фра Джокондо (около 1433—1515); опять-таки из Бергамо происходил младший Бартоломмео Буон (ум. в 1529 г.) и Гульельмо Бергамаско — представители венецианского раннего Ренессанса (первая половина XVI столетия). Где увидел свет Антонио Скарпаньи, прозванный Скарпаньино (около 1480—1558), нам неизвестно. Здесь мы назвали главных архитекторов венецианского раннего Ренессанса. Так как часто они трудились один после другого или одновременно в качестве зодчих или скульпторов над одними и теми же постройками, то не всегда легко для каждого отдельного архитектурного памятника определить степень их личного участия.

Первым произведением *Моро Кондуччи* был простой в духе венецианского Ренессанса фасад колонной церкви Сан-Микеле с плоским покрытием; его средняя часть увенчана полукруглым фронтоном, боковые части — половинами такого фронтона. Он отстроил начатую

Гамбелло в готическом стиле церковь Сан-Дзаккария (1483—1488) в безукоризненном стиле раннего Ренессанса; особенно характерны здесь полукруглые фронтоны, полихромная каменная облицовка фасада и арабески пилястров. С 1497 г. он строил церковь Сан-Джованни Кризостомо, в интерьере которой вновь воскресает византийская система плоского купола над греческим крестом, с тонким вкусом переработанная в духе Ренессанса. Наряду с другими архитекторами Моро руководил также постройкой школы Сан-Марко, одного из тех венецианских зданий-корпораций, которым город немало обязан общим своим обликом; из частных дворцов Венеции ему принадлежит, по-видимому, палаццо Вендрамин и, в главных частях, строгий палаццо Корнер-Спинелли, нижний этаж которого облицован рустикой, а оба верхних этажа отличаются исключительно удачным размещением по-готически подразделенных окон с круглыми арками. Во всяком случае, Моро Кондуччи обладал тонким художественным чутьем в применении верхнеитальянского раннего Ренессанса к местным, венецианским условиям.

Известна кипучая строительная деятельность *Пьетро Ломбарди* и его сыновей *Антонио* и *Туллио*. Между 1480 и 1485 гг. ими сооружена небольшая церковь Санта-Мария деи Мираколи, стяжавшая столько похвал; ее двухъярусный, увенчанный единственным полукругом и расчлененный пилястрами фасад, несмотря на бессистемное расположение окон и произвол в украшении простенков, полон неподражаемой прелести и заставляет поверить в подлинную ценность его форм. Главное участие принимали Ломбарди в сооружении фасада школы Сан-Марко, богатством, фантастичностью и прихотливостью превосходящего даже фасад Санта-Мария деи Мираколи. Верхние фронтоны, увенчивающие здание, и здесь полукруглые; внутри фасада к плоским полукруглым фронтонам присоединяются треугольные; стенные пилястры непомерно высоки и тонки; но совсем неслыханным является заполнение стенных поверхностей нижнего этажа перспективно-углубленной, высеченной из мрамора ложной архитектурой. Не подлежит сомнению участие Пьетро Ломбарди в целом ряде больших светских построек, возникших в то время в Венеции: с 1480 г. — в сооружении первого и второго этажей элегантного, расчлененного полуциркульными арками и полуколоннами длинного здания Старых Прокураций, с 1499 по 1511 г. двора Дворца дождей, в котором отразилась вся история развития венецианского Ренессанса. Пьетро Ломбарди с достоверностью может быть приписано выполнение (по проекту Моро) палаццо Вендрамин-Калерджи (1481) — прелестного памятника венецианской дворцовой

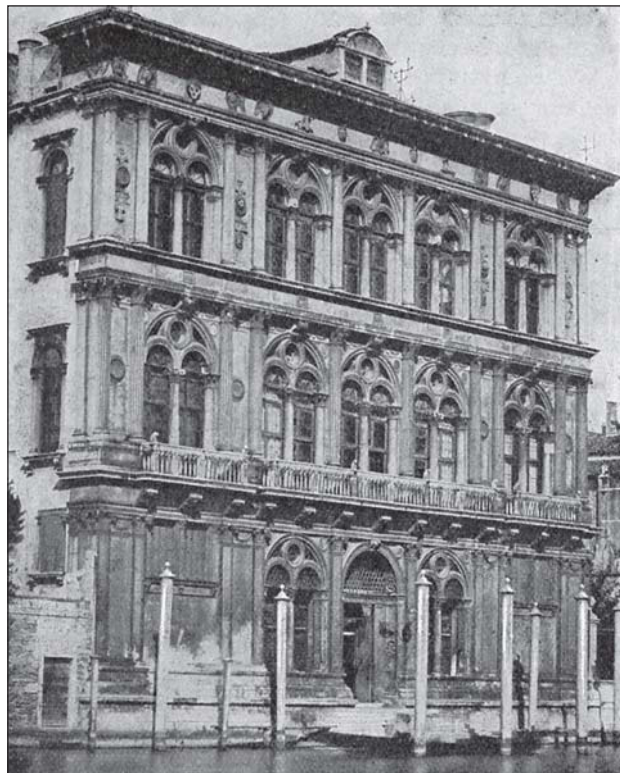


Рис. 449.
Фасад палаццо
Вендрамин-
Калерджи
в Венеции.
С фотогра-
фии

В *Тревизо* много построек Пьетро и Туллио Ломбарди (первым сооружен соборный хор, вторым — изящный трансепт церкви Санта-Мария делле Грацие), а в *Вероне*, родине прославившегося во Франции исследователя древностей и архитектора фра Джокондо (около 1436—1515), — отметим изящную, веселую лоджию дель Консильо (здание Совета; 1476—1493), принадлежность которой этому мастеру оспаривается. *Брешиа* обладает несколькими необычно богатыми постройками раннего Ренессанса, в которых зрелые черты стиля времени проникнуты изяществом изобретения. Церковь Санта-Мария деи Мираколи внутри поддерживается толстыми колоннами в стиле канделябров, вырастающих из аканфовых листьев и увешанных сверху натурально изваянными цветущими ветвями; снаружи она расчленена пилястрами, оббитыми замысловатыми арабесками во вкусе верхнеитальянского раннего Ренессанса. Интереснейшая светская постройка этого стиля зодчего Томмазо

памятника венецианской дворцовой архитектуры раннего Ренессанса с его верхними этажами, состоящими почти сплошь из двураздельных окон с полукруглыми арками и пилястров, с его ясным горизонтальным расчленением, с его богатыми инкрустациями и орнаментикой (рис. 449). Без Ломбарди Венеция была бы другой.

Архитектурная деятельность *Антонио Рицци* развернулась главным образом во дворе Дворца дождей. Из младшего поколения бергамасковцев, работавших в Венеции, выделяется Бартоломео Буон. Им сочинен мощный, напоминающий уже Высокое Возрождение фасад школы Сан-Рокко, который украшен по обоим этажам выступающими колоннами и двойными окнами с фронтонами; начатый в 1517 г., фасад был окончен только в 1550 г. Скарпаньино.

Форментоне из Виченцы — Лоджия дель Консилио (начата в 1489 г.), нижний этаж которой открывается на три стороны монументальными полуциркульными аркадами с резко выступающими коринфскими колоннами.

Во всех этих постройках нетрудно распознать ломбардские и ломбардо-венецианские особенности, но наряду с ними, как отметил А. Г. Мейер, также и черты стиля Браманте, распространившегося в конце XV столетия по всей Северной Италии. В Риме мы вновь встретимся с Браманте, но уже как с одним из творцов Высокого Возрождения.

Пластика

Еще теснее, чем в Тоскане и Средней Италии, срослась пластика с архитектурой, по отношению к которой она играет служебную роль, в значительной части Северной Италии; с другой стороны, еще с большей ясностью, чем в архитектуре, в пластике художественных местностей Северной Италии сказывается тосканское влияние. Начиная с Никколо д'Ареццо, Андреа дель Верроккьо и Леонардо да Винчи, очень многие тосканские скульпторы приглашались в Милан, Верону и Венецию. Но особенное значение имела десятилетняя деятельность Донателло в Падуе, создавшего здесь школу. В Ломбардии, правда, резкий натурализм тосканской школы нередко сталкивался со старой, отсталой, несколько ремесленной и слабой резьбой в камне; в Венеции он смешивался с унаследованным от прежнего времени особым чувством природы и красоты; лучше всего развилось это натуралистическое направление в Падуе, Болонье, Мантуе и Модене.

В *Милане* мы почти не встретим скульпторов, нам неизвестных по их архитектурной деятельности. Огромное количество скульптур, украшающих Миланский собор, представляют путь стилистического развития от треченто к чинквеченто. Фигуры гигантов под водометамы — лучшие вехи на этом пути. В 1401—1425 гг. работал в Миланском соборе Якопино да Традате, которого современники уподобляли Праксителю. Его главное произведение — прекрасная сидячая статуя папы Мартина V, отражающая вместе с влияниями Никколо д'Ареццо переход от готического стиля к Ренессансу. Как осуществлялись под руками миланских скульпторов проекты или, по крайней мере, художественные идеи Микелоццо, показывают статуи, пилястр и медальоны с бюстами на находящемся теперь в музее Бреры портале банка Медичи, а в особенности — состоящий из раскрашенных глиняных

фигур знаменитый хоровод крылатых ангелов девичьего вида, в длинных одеждах, под куполом капеллы Портинари в Милане. Второй половине XV столетия принадлежат ряды статуй, рельефов исторического содержания, бюстов в медальонах, символических фигур животных, которыми украшены такие сооружения, как, например, Чертоза в Павии, собор в Комо или капелла Коллеони в соборе Бергамо. Со скульптурными украшениями Чертозы в Павии связаны имена братьев Антонио и Кристофоро Мантегацца, Джованни Антонио Амадео, Джан Кристофоро Романо, Бенедетто Бриоско и Кристофоро Солари. Для скульптур собора в Комо делали рисунки брата Томмазо и Якопо Родари; скульптурное убранство погребальной капеллы кондотьера Коллеони в Бергамо принадлежит главным образом Амадео; выдающемуся золотых дел мастеру Кристофоро Фоппа, прозванному Карадоссо (после 1452—1527), приписываются прелестные веселящиеся, играющие на музыкальных инструментах ангелочки и типичные головы в роскошных круглых обрамлениях, напоминающие подобные же, взятые с римских монет во фризе построенного Браманте баптистерия церкви Сан-Сатино. В Миланском соборе из произведений, относящихся ко второй половине XV — началу XVI столетия, выделяются грациозные скульптуры Амадео на лестничных башенках купола, смело выполненная фигура Адама Кристофоро Солари на фасаде и его же четыре величественные статуи отцов Церкви в «парусах» купола. Трудно, а иногда и невозможно распознать руку отдельных мастеров в многочисленных статуях и рельефах на всех названных нами зданиях. Эти скульптуры, несмотря на выраженное в них стремление к натуральности и экспрессивности, не могут идти в сравнение с произведениями тосканской пластики. Они обычно отличаются большей дряблостью в строении тела, более мелкими складками одежд и не столь равномерным заполнением отведенного для них пространства, и, как правило, рассчитаны на их совокупный эффект в общей картине фасада.

Интересными представляются *надгробные памятники* этой школы. Самые замечательные из гробниц работы Джованни Антонио Амадео находятся в капелле Коллеони в Бергамо. Проста и изящна архитектура памятника Медеи Коллеони (после 1470 г.); головки ангелов поддерживают саркофаг, на котором лежит целомудренная фигура покойницы. Притязательнее нижний саркофаг памятника Бартоломмео Коллеони (после 1475 г.), поддерживаемый колоннами со львами на базах; рельефные изображения Страстей Господних, украшающие как нижний, так и верхний саркофаги, имеют в своей осно-

ве слишком свободный стиль рельефов последних кафедр Донателло, но все-таки уступают им. Джаном Кристофоро Романо (1465—1512), Бенедетто Бриоско и другими исполнена пышная гробница Галеаццо Висконти в Чертозе (1470—1497). Лучший памятник Кристофоро Солари гробница Беатриче д'Эсте, супруги Людовика Моро, не сохранился в своих архитектурных частях, но зато статуи Людовика и его супруги, еще поныне покоящихся друг подле друга в Чертозе, принадлежат, несмотря на беспокойные складки одежд, к чистейшим и благороднейшим созданиям итальянского раннего Ренессанса. Одновременно братья Томмазо и Якопо Родари выполнили для фасада собора в Комо удивительные идеальные памятники старшего и младшего Плиниев. Посреди колонн в стиле канделябров, уже почти предваряющих барокко, на консолях, поддерживаемых худыми обнаженными фигурами, сидят языческие ученые, которым художники старались придать классическую внешность. Подле помещены единственные в своем роде рельефы из жизни обоих римлян.

Портретная пластика не играла в Милане и соседних городах той роли, как во Флоренции; и в этой области Кристофоро Солари был одним из главных ломбардских мастеров переходного времени от XV к XVI столетию. Его медальные изображения Томмазо и Джованни Босси, в музее Бреры в Милане, свидетельствуют о его наблюдательности и тонком чувстве формы. 21 бюст римских императоров работы Гаспаре да Кайрано в Бреше, помещенные между арками Лоджии дель Консилио, характерные головы которых соперничают с головами Карадоссо в ризнице церкви Санта-Мария presso Сан-Сатино в Милане, не достигая их высоты. В Вероне, которая в живописи независимо от Тосканы нашла свою дорогу от стиля треченто к кватроченто, мы встретим первого местного живописца и медальера раннего Ренессанса Витторе Пизано, прозванного *Пизанелло* (около 1380—1451). В последнее десятилетие своей жизни он со страстью отдался новой отрасли малого искусства, вероятно, под влиянием виденных им французско-фламандских медалей с портретами императоров Константина и Гераклия. Также и первая медаль Пизанелло изображает византийского императора Иоанна Палеолога, посетившего в 1438 г. Феррару. За ней последовали 24 подписанных и 12 других рисованных им медалей, на которых Пизанелло, постоянно приглашаемый из одной местности в другую, достоверно увековечил итальянских властителей и выдающихся людей. На лицевой стороне он помещал профильный бюст своих героев, изображая их с неумолимым реализмом и изысканным чувством стиля. Обратную сторону он украшал аллегорическими



Рис. 450.
Витторе
Пизанелло.
Медаль Леона
Баттиста
Альберти.
По Фабрици

рельефами, относящимися к событиям из жизни, к имени, характеру или профессии изображаемых лиц. К его прекраснейшим произведениям в этом роде принадлежат медали Сигизмунда II, Новелло Малатеста, Цецилии Гонзага, Лионелло д'Эсте, Леона Баттиста Альберти (рис. 450) и неаполитанского короля Альфонса I. Учеником Пизанелло в этой специальности в Вероне был Маттео де Пасти. В Милане он приобрел последователя в лице Джана Кристофоро Романо (около 1465—1512), увековечившего на своих медалях: в Мантуе — Изабеллу Гонзага, в Ферраре — Альфонса д'Эсте, в Риме — папу Юлия II и Лукрецию Борджиа. В Милане Кристофоро Фоппа, прозванный Карадоссо (после 1452—1527), отлил великолепные медали Франческо Сфорца и Лодовико Моро, а в Риме вырезал печати для битых монет

Юлия II и Льва X и исполнил модели для высокохудожественных литых медалей Браманте, вместе с которым он переехал в Рим.

В *Генуе* в области декоративной пластики отличилась семья Гаджини из Биссоне на Луганском озере. Доменико Гаджини уже в 1463 г. переселился в Палермо; деятельность Элиа Гаджини в Генуе может быть доказана вплоть до 1481 г.; Паче Гаджини, исполнивший в начале XVI столетия описанный Карлом Юсти благородный памятник Катарины Рибера, в картезианском монастыре Севильи, был также автором прекрасной статуи Франческо Ломеллини (1504), в палатцо Сан-Джорджо в Генуе.

Падуя на рубеже XIV и XV столетий уже обладала своего рода проторенессансом, нашедшим выражение главным образом в отдельных чеканенных в 1390 г., но оставшихся, вероятно, без влияния на Пизанелло, медалях в честь отдельных представителей фамилии Каррара, но затем не проявлявшим себя сколько-нибудь заметно в области пластики, пока во второй половине XV столетия Донателло не сделал город св. Антония одним из средоточий подъема в области скульптуры. Всего ближе к Донателло, насколько можно заключить по исполненному свежего чувства терракотовому алтарю в церкви Эремитани (Сант-Агостино), стоял Джованни да Пиза. Наоборот, Бартоломмео Беллано (1430—1498), на которого, по-видимому, Донателло возлагал наибольшие надежды, показывает себя вычурным, лишненным чувства стилиа и внутренней связи мастером в большой, избыточной фигурами мрачной стене ризницы церкви св. Антония и в бессвязных ветхозавет-

ных бронзовых рельефах в хоре той же церкви. Среди последователей Беллано как литейщик из бронзы выделяется Андреа Бриоско по прозвищу Риччо (1470—1532), который в своих более крупных работах, в полную противоположность Беллано, смешивал классицизм с сухой формой исполнения. Его два бронзовых рельефа в хоре Сант-Антонио спокойнее рельефов Беллано; наряду с этим в мелкой декоративной бронзовой пластике он достиг такого мастерства, что преимущественно под его именем и слывут в коллекциях бесчисленные, происходящие по большей части от предметов обихода бронзовые рельефные пластинки, до сих пор вызывающие восхищение (так называемые *plaquettes*). Лучший образчик мелких скульптурных произведений Риччо — бронзовый канделябр в хоре церкви св. Антония в Падуе. Его плакетки находятся во многих музеях. На одной из его изящных медалей изображен его собственный портрет с курчавой головой.

В художественной атмосфере падуанской школы Донателло развился скульптор Сперандио ди Мантуа (около 1425—1495), замечательный портретист. В качестве такового он является нам в терракотовом раскрашенном памятнике папе Александру V в церкви Сан-Франческо в Болонье, в превосходных портретных бюстах, например в глиняном бюсте какого-то болонского профессора, в Берлинском музее, а главным образом — в его медалях, превосходящих количеством медали всех остальных мастеров кватроченто.

В *Болонье* работал скульптор Никколо д'Антонио ди Пулия по прозвищу делль Арка (ум. в 1494 г.), уроженец Бари. Его первое достоверное произведение в Болонье, терракотовая группа «Плач над телом Христа» в церкви Санта-Мария делла Вита (1463), обнаруживает в нем сильного натуралиста, доходящего до крайних пределов в изображении физических проявлений душевного страдания. Но вскоре в творчестве Никколо наступил перелом, и он примкнул к стилю великих созданий Якопо делла Кверча. Главное произведение Никколо делль Арка — мраморная крышка (1469—1473) исполненного Никколло Пизано или его учениками саркофага св. Доминика в церкви в Болонье. Этому саркофагу (агса) он и обязан своим прозвищем. В стиле Кверча выполнены фигуры святых, как бы стоящие на страже, и роскошные, свободно свешивающиеся гирлянды плодов, поддерживаемые нагими бескрылыми мальчуганами (*putti*); величавая фигура Бога Отца увенчивает все сооружение, а коленопреклоненный длиннокудрый ангел столь безупречно прекрасен, что его долго приписывали самому Микеланджело.

Винченцо Онофри привил глиняной пластике мягкое, полное задушевности направление современной ей болонской живописи. Наиболее

раннее его произведение — гробница епископа Чезаре Наччи в церкви Сан-Петронио (1470—1480). Его раскрашенный терракотовый рельеф «Пиета» (1503) в церкви Санта-Мария деи Серви близок по духу к произведениям Франческо Франчиа. Большой жизненностью отличается бюст гуманиста Бериальди (1505) в церкви Сан-Мартино; полон глубокого чувства «Святой Гроб» в церкви Сан-Петронио (обе в Болонье).

В *Модене* пластическое изображение «Святого Гроба» при помощи больших раскрашенных глиняных фигур, преследовавшее не столько художественные, сколько церковные цели, было доведено до последних пределов реализма. Главным представителем этого искусства был Гвидо Маццони (1450—1518), очень плодовитый мастер, работавший также в Неаполе и во Франции. Превосходен в своем роде его «Плач над телом Христа» в церкви миноритов в Буссето, близ Пармы (1475). Грубым, мещанским натурализмом и вместе с тем поразительной разработкой деталей отличается «Пиета» (1480) в церкви Сан-Джованни Деколлато, к которой близко «Рождество Христово» в соборной крипте. Лишь в 1492 г. была закончена группа «Плача над телом Христа», теперь, к сожалению, разрозненная, в церкви Монтеоливето в Неаполе. Гвидо Маццони приписывается выразительный бронзовый бюст короля Ферранте, в Неаполитанском национальном музее.

Мы не можем покинуть Ломбардию, не упомянув о скульптурной деятельности в Милане великого флорентийца *Леонардо да Винчи*, который переселился в Милан в 1481 или 1482 г. По заказу герцога Лодовико Моро он должен был выполнить здесь колоссальную конную статую Франческо Сфорца. Плодом 16-летних подготовительных работ и опытов явилась лишь гигантская модель коня, да и эта была разбита при взятии Милана французами. Сохранились только сделанные рукой Леонардо небольшие рисунки — свидетельства его неутомимого стремления к совершенству. Несомненно, он задавался целью превзойти конную статую Коллеони Верроккьо, по крайней мере настолько, насколько памятник Верроккьо превзошел произведение Донателло. Эскизы, на которых конь со всадником мчится над сраженным врагом, вполне отвечают прогрессивному духу нового времени. Но, по-видимому, в основу пластической модели была все-таки заложена более спокойная идея, с шагающим конем, а эскизы со скачущим конем предназначались для второй, невыполненной конной статуи Леонардо, для памятника полководцу Джану Франческо Тривульцио. К несчастью, большая часть художественных замыслов Леонардо осталась неосуществленной.

Во многих отношениях собственными путями шло пластическое искусство этой эпохи в *Венеции*. Пластика города лагун склонялась к живописной мягкости, которая по временам приближалась к классической красоте. Переход от треченто к кватроченто и здесь совершается не без содействия флорентийского искусства, однако сказывается и сильное ломбардское влияние. Выдающихся произведений переходного времени сохранилось в Венеции немало.

В то время как одна из угловых групп фасада Дворца дождей «Грехопадение», близка еще к манере Массенье, скульптуры в готическом вкусе расчлененной Порта-делла-Карта, исполненные между 1438 и 1463 гг. Бартоломмео Буоном (например, амурсы под угловыми фиалами), показывают усилие скульптора совершенно освободиться от готических формул. Из флорентийцев этого переходного времени, работавших в Венеции, назовем Никколо ди Пьеро Ламберти, принимаемого обычно за Никколо д'Ареццо, хотя Гиберти различал этих двух мастеров и его сына, Пьеро ди Никколо. Как явствует из сохранившихся документов, оба они с 1420 г. трудились над скульптурной разделкой фасада собора св. Марка, где ими выполнены, например, фриз, обрамляющий среднюю арку, и над последней — статуя св. Марка.

Пьеро ди Никколо и Джованни ди Мартино из Флоренции сработана после 1423 г. гробница дожа Томмазо Монченниго в церкви Санти-Джованни э Паоло. Саркофаг, на котором покоится фигура, украшен нишами с полукруглой аркой, выложенными вверху раковинами, со стоящими в них святыми. Тяжелая завеса, отдергиваемая ангелами в длинных одеждах, отделяет его от рядов статуй задней стены. Этим же мастерам приписывают превосходную угловую группу Дворца дождей (подле Порта-делла-Карта), изображающую Суд Соломона (рис. 451) с пятью великолепно выраженными, хотя еще несколько архаически неподвижными фигурами, с неподражаемым мастерством размещенными в таком тесном пространстве.

Со второй половины XV столетия, приносящей и здесь более чистые формы Ренессанса, начинается в Венеции преобладание ломбардцев;

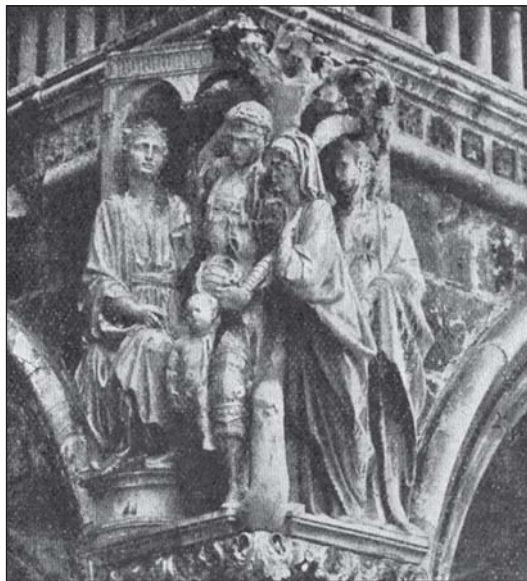


Рис. 451.
Суд Соломона.
Скульптурная
капитель
Дворца дождей
в Венеции.
С фотографии

впрочем, отдельные ломбардские мастера работали здесь и раньше. Ряд замечательных мастеров раннего Ренессанса начинается в Венеции веронец Антонио Рицци. Его статуи Адама и Евы (1464) во дворе Дворца дождей принадлежат к лучшим произведениям итальянского раннего Ренессанса. В них не осталось и следа былой неловкости в изображении обнаженного тела; особенно свободна стройная, прекрасная фигура Адама с просветленным взором. Антонио Рицци сооружена монументальная стенная гробница (после 1473 г.) дожа Никколо Трон в церкви Санта-Мария де Фрари, состоящая под увенчивающим ее полукруглым фронтоном еще из четырех этажей, обильно украшенных тщательно сработанными статуями.

Ломбарди — главные представители венецианской пластики раннего Ренессанса. При частых сношениях Венецианской республики с Грецией они могли видеть не только римские, но и греческие скульптуры. Действительно, чувство изящного, свойственное позднегреческим произведениям, нередко проглядывает в их работах, хотя, с другой стороны, оно часто переходит у них в слащавость. В произведениях Пьетро Ломбарди (ум. в 1515 г.) постоянно преобладают свежие, взятые у самой природы формы, без которых вообще нет настоящего раннего Ренессанса. И лишь его сыновья Туллио (ум. в 1532 г.) и Антонио (ум. в 1516 г.) начинают работать более мягко и изысканно. Пьетро, Туллио и Антонио Ломбарди, к которым в качестве специалиста по орнаментальным работам нередко присоединялся Александр Леопарди (ум. в 1522 г.), работали сообща над сооружением памятников и скульптурным убранством нескольких роскошных венецианских церквей. Из их церковных работ выделяются орнаменты и скульптуры на фасаде и внутри церкви Санта-Мария деи Мираколи, в хоре Сан-Джоббе, в капелле Джустиниани церкви Сан-Франческо делла Винья и в капелле Сан-Дзено собора св. Марка. Здесь повсюду акцент сделан скорее на декоративном богатстве, чем на художественности исполнения отдельных фигур. При участии Пьетро Ломбарди возникли стенная гробница дожа Паскале Малитеро (ум. в 1462 г.) и пышный, оригинальный памятник дожу Пьетро Мончениго (ум. в 1476 г.) в церкви Санти-Джованни э Паоло. Мончениго изображен стоящим на саркофаге, поддерживаемом тремя могучими фигурами воинов; воины стоят также и в нишах боковых стенок. Сыновья Пьетро выполнили совместно с Леопарди в последней четверти XV столетия «самую красивую изо всех гробниц дождей» — оконченную после 1493 г. гробницу Андреа Вендрамин (рис. 452) в той же церкви. Архитектура этой гробницы в общем напоминает триумфальную

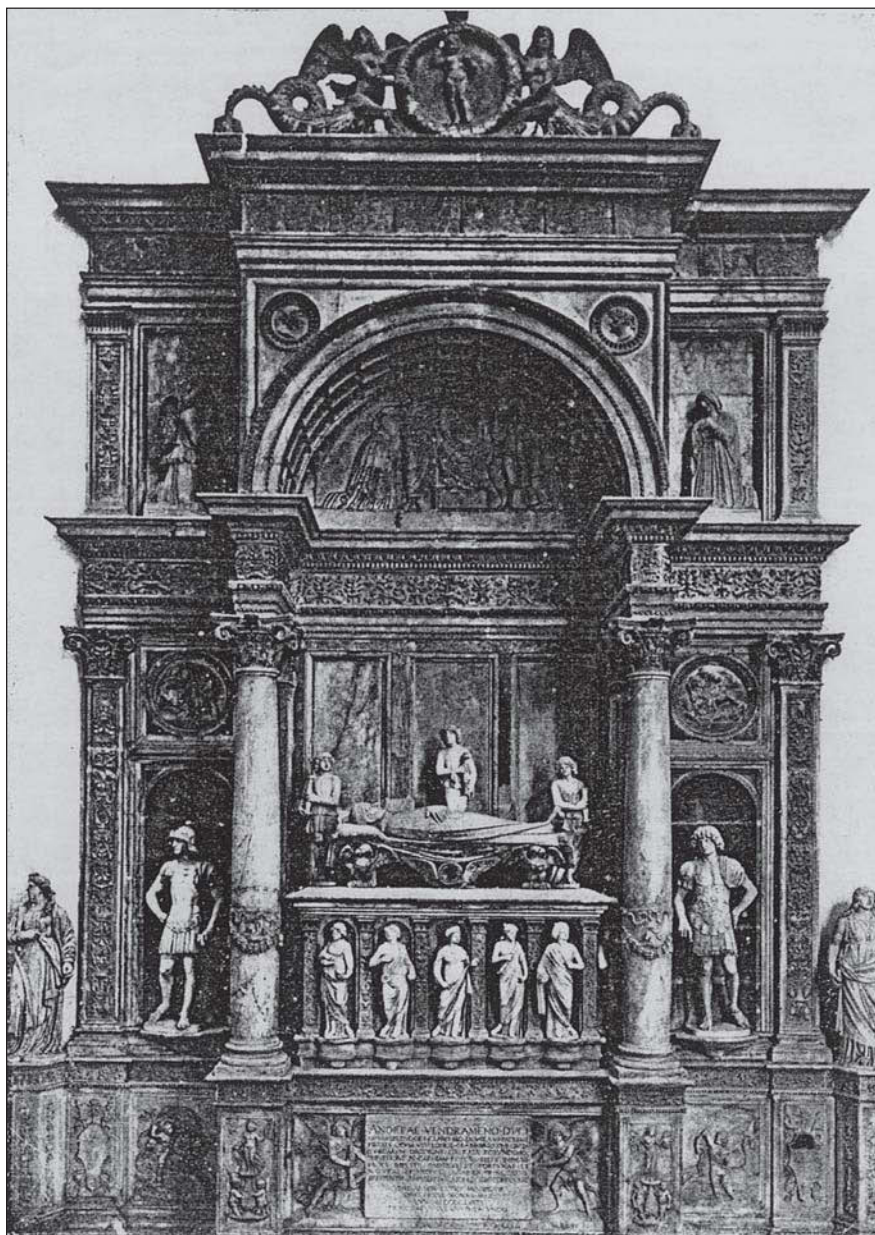


Рис. 452.
Надгробный
памятник
Андреа
Вендрамин
работы
братьев
Ломбарди и
Леопарди.
С фотогра-
фии Алиари

арку; под монументальной, поддерживаемой коринфскими колоннами и средней аркой с кассетами стоит саркофаг, на котором покоится статуя дожа. Классически изящны и вместе с тем богаты орнаменты, занимающие всюду надлежащее место. Но и здесь общий эффект скрывает небрежности выполнения отдельных фигур. Две большие статуи юношей, держащих щиты с гербами, стоявшие прежде по обеим сторонам памятника, где они заменены теперь скучными женскими фигурами, составляют одно из украшений Берлинского музея. Из отдельных работ Пьетро Ломбарди назовем статуи св. Иеронима и св. Павла в церкви Сан-Стефано в Венеции и тонко-прочувствованный рельеф «Данте над рабочим пультом» (1482), в мавзолее Данте в Равенне. Туллио Ломбарди (около 1460—1532), стиль которого с течением времени становился все более изысканным, выполнены: в античном стиле изящный горельеф музея Дворца дождей с двойным портретом молодой супружеской четы, вполне в христианском духе — четыре коленопреклоненных ангела на одном из ственных алтарей церкви Сан-Стефано (1484), рельефы в нижнем этаже фасада школы св. Марка и рельефы с чудесами св. Антония (1525), в капелле в Падуе. В той же капелле Антонио Ломбарди (около 1462—1516) принадлежит (подписанный им) строгого стиля рельеф с изображением Младенца Христа, говорящего со св. Антонием (1505); как по композиции, так и по драпировке этот рельеф непосредственно примыкает к античным образцам.

Самые красивые из достоверных произведений Леопарди — три стройные бронзовые мачты для флагов на площади св. Марка с прелестными рельефами в античном духе и высокий, украшенный бронзовым фризом с оружием мраморный пьедестал для отлитой и чеканенной им по модели Верроккьо статуи Коллеони. Есть, однако, некоторое основание думать, что венецианцы для выполнения в бронзе этого главного произведения их монументальной пластики пригласили какого-то флорентийского мастера.

Как ни искусно умела справиться пластика XV столетия с разнообразными требованиями, предъявленными к ней как к национальному искусству, в Венеции развилась в эту эпоху лишь живопись, превратившая в достоинства даже слабые стороны местного художественного вкуса.

Живопись

Живопись Северной Италии XV столетия, подобно скульптуре, не была свободна от тосканских влияний. Как мы уже видели, Мазолино работал в Кастильоне д'Олона, Джентиле да Фабриано в Венеции и Бреше, Уччелло и фра Филиппо создали известные нам, к сожалению, только по описанию фрески в Падуе, знаменитом университетском городе; в Милане Леонардо да Винчи окрылил итальянскую живопись для высочайших орлиных полетов. В первой половине XV столетия в Северной Италии организовались студии, где падуанские ученые-мастера, как, например, Скварчоне и Мантенья, работали над вопросами перспективы. В Милане, где еще раньше учение о перспективе продвигали живописцы Фоппа, Дзенале и Брамантино, все эти исследования объединил, теоретически и практически, в одну систему Леонардо, привлекая в круг своих изысканий также воздушную и световую перспективу. Падуанские ученые и художники также заинтересовались археологическими исследованиями.

Собрания антиков, основанные ученым Скарампи и «отцом живописцев» Скварчоне (1397—1474) в Падуе, куда с Востока доставлялись через Венецию подлинные греческие, хотя, как можно думать, по большей части позднегреческие произведения, были сознательно приурочены к целям художественного образования живописцев; и приемный сын Скварчоне Мантенья «был первым великим художником-археологом», известным истории искусства, какие бы опыты, согласно Вентури, ни делал в этом направлении мало ясный нам мастер конца XIV столетия Джусто да Падуа (притом флорентиец; ум. около 1397 г.).

Церковная живопись на стекле процветала в Милане, Болонье и Венеции. Так, например, в церкви Сан-Петронио в Болонье можно проследить последовательное развитие ее до начала господства стиля Лоренцо Коста, которому принадлежат восемь святых в нишах в окне капеллы Бачокки (около 1492 г.). *Инкрустация* (интарсия) распространилась по всей Италии. Так, Кристофоро да Лендинаром (ум. в 1491 г.) исполнены пять архитектурных видов этой наборной работой (1484—1488), в пинакотеке Лукки, а его братом Лоренцо да Лендинара (ум. в 1477 г.) — подобные же виды в церкви Санта-Мария де Фрари в Венеции. Мастер фра Джованни да Верона (1457—1525) из своего родного города приглашался в Сиену, Рим и Неаполь. Но расцвета в эту эпоху достигла *миниатюрная живопись*, подробно исследованная в работах Б. Малагуцци о болонских, Г. И. Германа, Ад. Вентури и Фед. Германина о феррарских, Бельтрами и Вентури о миланских

иллюстрированных рукописях XV столетия. Выдающиеся венецианские миниатюристы — Маттео де Пасти, Джироламо даи Либри и Либерале да Верона. В Милане работали, например, Антонио да Монца — смелый ломбардский мастер, судя по подписанному им пышному выходному листу в венском Альбертинуме, бывший автором красивых миниатюр служебника Ватиканской библиотеки; Кристофоро Преда (или де Предис), живописные и сильные миниатюры которого находятся в амвросианской библиотеке в Милане и Лондонской национальной галерее. В Падуе и Венеции трудился Бенедетто Бордоне; в его служебнике, Британский музей, нашел себе отголосок переход от падуанского стиля к венецианскому стилю Джованни Беллини. Но особенно интересна миниатюрная живопись Феррары. Уже в правление Монелло (1441—1450) развились типичные орнаментальные обрамления феррарских рукописей, основу которых составляет не обычный белый ветвящийся орнамент флорентийских рукописей, а тонкая, напоминающая кружево сетка из черных и золотых спиралей; при Борсо (1450—1470) направление Таддео Кривелли и Франческо Русси, находившихся под влиянием Витторе Пизано и Скварчоне, главное произведение которых — знаменитая, украшенная свыше чем 1000 рисунками Библия, в собрании д'Эсте в Вене, отходит от феррарского направления Гульельмо Джиральди, лучший образчик которого — великолепная Библия феррарской Чертозы. Наконец, при Эрколе I (1471—1505) старое направление, главный представитель которого Мартино да Модена создал ряд красивых богослужебных книг Феррарского собора, отделяется от нового, более свободного течения, проявляющегося приблизительно с 1500 г. и апогея своего достигающего в брeвиарии Эрколе I, в собрании д'Эсте в Вене.

Северноитальянская *гравюра на дереве* достигла расцвета лишь в конце XV столетия в Венеции. Особенной известностью пользуются 172 картины к тексту романа Франческо Колонны «*Hyperotomachia Poliphili*», изданного впервые в 1499 г. в Венеции Альдо Пио Мануцио, родоначальником знаменитого венецианского поколения печатников. Контуры этих рисунков мягки и плавны; шрафировка в тенях очень умеренная, лишь при помощи параллельных штрихов; отдельные события изображены наглядно и поэтично.

Произведения, выполненные с помощью *гравюры на меди*, были более интересны, чем исполненные ксилографией. Возможно, что к флорентийскому влиянию присоединились здесь северные. Как пример *pielli* можно назвать превосходные доски знаменитого ювелира и живописца Франческо Франчия в Болонской пинакотеке.

Следствием творческих взаимоотношений между Падуей и Вероной стали в конце столетия значительные успехи в передаче пространства на плоскости картины и в жизненности изображения отдельных фигур. Витторе Пизано, *Пизанелло* (около 1380—1451) — представитель веронской школы. Портреты, изображения животных и пейзажные фоны Пизанелло производили особенное впечатление, но в картинах он был более робок, чем в медалях. Подобно тому как его медали (см. рис. 450) примыкали, вероятно, к французско-нидерландским образцам, так, быть может, и его живопись, по мнению Дворжака, испытала известное влияние северной живописи. Во всяком случае, он переработал стиль Джентиле да Фабриано. Остаток его фресок в Вероне, строгое «Благовещение» в церкви Сан-Фермо и суровый св. Георгий в церкви Сант-Анастазия заставляют еще более сожалеть о гибели его самых знаменитых росписей, каковы, например, фрески Дворца дождей в Венеции, где он работал вместе с Джентиле да Фабриано. Понятие о Пизанелло как о живописце дает подписанная им картина, в Лондонской национальной галерее, представляющая св. Антония и св. Георгия, стоящих друг против друга на фоне леса, а в небесной высоте явление Богоматери с Сыном. Аксессуары исполнены еще при помощи накладного золота. Удачное расположение фигур в пространстве скрадывается натянутыми позам. На этом основании и круглую картину, в Берлинской галерее, «Поклонение волхвов» следует считать если не собственноручным произведением Пизанелло, то, по крайней мере, вышедшим из его мастерской. «Поклонение волхвов» Стефано да Цевио (род. в 1393 г.), в музее Бреры в Милане, показывает, что этот мастер находился под влиянием Джентиле да Фабриано. В пределах того же направления творил Джованни Бадиле (упоминаемый между 1418 и 1455 гг.), его Мадонна с пятью святыми и жертвователем находится в Веронском музее.

Франческо Скварчоне (1397—1474) — основатель *падуанской школы*. Можно сказать, что он был предпринимателем, который заказываемые ему картины отдавал для выполнения ученикам своей «академией», вероятно, им принадлежит и мелконаписанный алтарный образ «Триумф св. Иеронима», в галерее Падуи. За собственноручное произведение мастера мы можем считать пластически моделированную Мадонну в профиль (около 1450 г.), Берлинский музей, напоминающую скульптурный стиль Донателло (рис. 453).



Рис. 453.
Франческо
Скварчоне.
Мадонна.
С фотографии
Ганфштенгла

Руками учеников Скварчоне исполнены заказанные у него после 1443 г. фрески капеллы св. Христофора в церкви Эремитани в Падуе. Шесть картин левой стены, расположенных в три горизонтальных ряда, один над другим, посвящены легенде о св. Иакове, шесть соответствующих картин правой стены — легенде о св. Христофоре. Алтарная стена занята изображением Вознесения Богородицы на небо; в сводах купола написан Бог Отец среди святых и ангелов. Арка, отделяющая абсиду от капеллы, спереди украшена на античный манер букрациями и гирляндами плодов; подобные же гирлянды, прерываемые амурчиками, свешиваются в верхние ряды картин. Мы едва ли погрешим, если признаем направляющую волю Андреа Мантенья (1430—1506), наиболее интересного из учеников Скварчоне, в сочинении и порядке этой росписи, но в выполнении ее, несомненно, участвовали соученики и товарищи Мантенья, которых мы только назовем. Пока неизвестно, какую долю участия в украшении фресками капеллы Эремитани принимали далматинец Грегорио Скиавоне и болонец Марко Цоппо (деятельность первого приходится на 1440—1470 гг., второго — на 1471—1498 гг.), засвидетельствовавших свою принадлежность к школе Скварчоне подписями на написанных образах Мадонны, в Берлинской галерее и в собрании лорда Умборна в Англии. Всеми признается, что Никколо Пиццолло исполнил фрески в абсиде капеллы; Боно да Феррара, который, как доказывает Иероним, в Лондонской галерее, перешел из школы Пизанелло в круг Скварчоне, подписал своим именем работу «Св. Христофор с Младенцем Христом на плече», а Ансуино да Форли, вышедший, как доказал Кристеллер, из направления Пьеро делла Франчески, — «Проповедь св. Христофора», в капелле Эремитани; на этом основании Ансуино справедливо приписывают другие картины того же цикла, которые слишком слабы для Мантенья. Но четыре нижние картины обеих стен, равно как обе средние левой стены, и стена со св. Иаковом, вполне могут принадлежать кисти Мантенья.

Андреа Мантенья (1431—1506) в 1441 г. упоминается как ученик Скварчоне в Падуе, а в 1460 г. был призван Лодовико II Гонзага в Мантую. Пластическая сила его юношеского стиля нигде не обнаруживается яснее, чем в вышеназванных падуанских фресках, оконченных в 1455 г. В особенности четыре нижние картины — «Шествие св. Иакова к лобному месту», «Усекновение главы св. Иакова», «Мученичество св. Христофора» и «Перенос тела св. Христофора», рассчитанные на перспективную иллюзию заставить плоскость картины казаться реальным пространством позади обрамления, превосходят все попытки флорентийцев в этом роде. Средневековым фрескам с сокращенным пространством

здесь сознательно противопоставляется стенная живопись нового времени с углубленным пространством.

В 1453—1454 гг. Мантенья выполнил большой алтарный образ св. Луки, в музее Бреры в Милане. В этом раннем произведении фигуры святых, стоящие под стрельчатыми арками на золотом фоне, исполнены без всякого перспективного углубления. Его первая картина на полотне — благородная фигура св. Евфимии (1454), в Неаполитанском музее. В 1457—1459 гг. Мантенья создал первый большой алтарь, к которому он применил все перспективные правила — великолепный триптих в церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне; в средней части его изображена, под гирляндами из плодов, Богоматерь на троне, окруженная играющими на музыкальных инструментах и поющими ангелами, на боковых створках — величавые группы святых в великолепно разработанном перспективном отношении небесном чертоге. Сильное по выражению «Распятие» с пределлы этого алтаря находится в Лувре. Падуанскому времени принадлежат также его св. Себастьян, в Венской галерее, и три прекрасные картины в Берлинском музее: Мадонна в раме из ангелов, Сретение в храме и превосходный погрудный портрет неизвестного кардинала. К первому периоду мантуанской деятельности Мантенья мы, вместе с Кристеллером, относим некоторые из его наиболее захватывающих и поэтических картин: например, удивительный триптих галереи Уффици, в средней части которого изображено Поклонение волхвов перед романтическим скалистым гротом; удивительно поэтично скомпонованное «Успение Богоматери», в Мадридском музее; поразительный и глубоко одухотворенный «Плач над телом Христа», в музее Бреры в Милане.

В росписях «Камеры дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо (1474) Мантенья осуществляет синтез архитектуры (реальной и нарисованной) и живописи. Вся комната — цоколь, стены, потолочный свод — была живописно углублена с намерением как бы расширить данное помещение; группы Лодовико Гонзага и его приближенных и слуг, лошадей и охотничьих собак так пластично вставлены в ландшафтную раму (частью они помещены перед написанной архитектурой), что создаются иллюзионистические эффекты росписи (рис. 454). Это

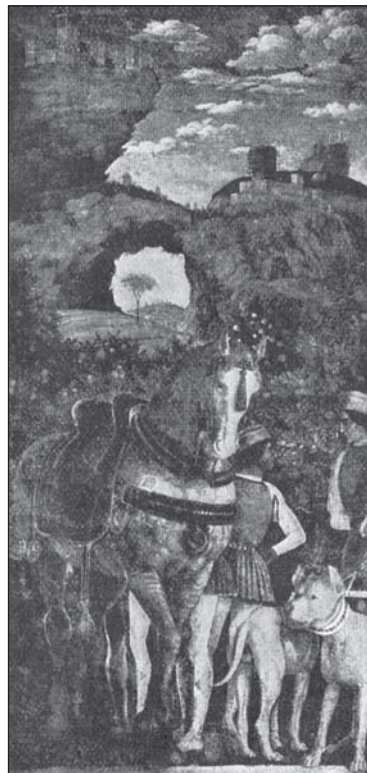


Рис. 454.
Андреа Мантенья. Возвращение с охоты. Из серии фресок в «Камера дельи Спозии». С фотографии Алинари

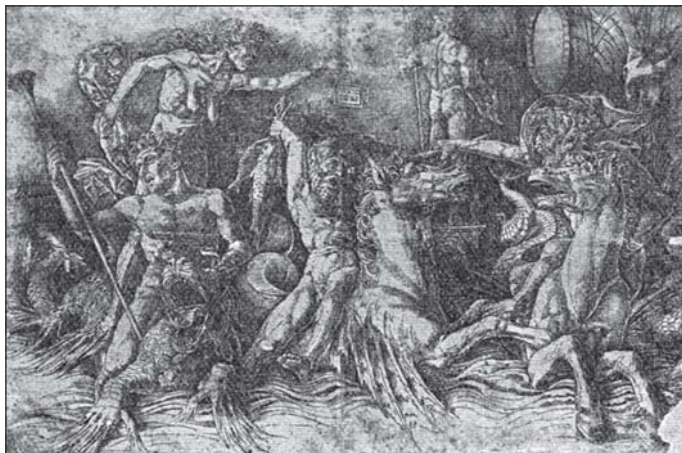


Рис. 455.
Андреа Мантенья.
Битва морских божеств.
Гравюра на меди.
С оригинала Королевского кабинета гравюр в Дрездене

трофеи, или добычу, трубачи, слоны с факелами на спине, пленные, быки, ведомые на привязи, наконец, Цезарь на колеснице перед триумфальной аркой, зрители в окнах домов, памятники на горных вершинах заднего плана — импозантное шествие, движущееся неудержимым потоком справа налево. Множество тщательно изученных античных костюмов, сосудов, утвари и музыкальных инструментов. Из картин, выполненных в античном духе, тесно примыкающих к этому триумфальному шествию, назовем грандиозные луврские картины «Парнас» («Триумф Венеры», 1497) и «Победа добродетели». Из поздних, более простых по композиции образов Мантеньи высокой похвалы заслуживает «Святое семейство», в Дрезденской галерее, за спокойное благородство форм и холодное великолепие колорита. Из больших алтарных образов поздней поры художественной деятельности Мантеньи выделяется луврская Мадонна делла Виттория, с ее великолепным, составленным из одних фруктовых гирлянд триумфальным балдахином, под которым разыгрывается действие; «Мадонна с Иоанном Крестителем и св. Магдалиной», в Лондонской национальной галерее, и Мадонна 1497 г. в собрании Тривульчио в Милане.

Графические работы Мантеньи (7 гравюр на меди: «Битва морских божеств» (рис. 455), «Положение во гроб», вакханалии и т. д.) почти не уступают его живописи по монументальности образов.

Из учеников Мантеньи должны быть названы главным образом его сыновья Людовико и Франческо. Направление Скварчоне и Мантеньи в третьей четверти XV столетия утвердилось во всех художественных центрах Северной Италии.

первый в истории искусства живописный свод, рассчитанный на оптическую иллюзию при рассматривании его снизу.

Суровым духом римской античности проникнута серия монохромных картонов с «Триумфом Цезаря» (1485—1488), состоящая из девяти больших четырехугольных картин, украшающих королевский дворец Хэмптон-корт близ Лондона. Воины, несущие

Главными представителями этого направления в *Ферраре* были Козимо Тура, прозванный Косме (1429 или 1430—1495), и Франческо дель Косса (около 1438—1480). Тура можно, безусловно, признать сторонником падуанской школы, один из представителей которой Пьеро делла Франческа, работавший в Ферраре около 1470 г., оказал на него большое влияние. Тура как художник является более фантастичным и свободным от традиционных правил, чем Мантенья, и палитра красок у него очень приятная. К сожалению, фрески во дворце в Ферраре, выполненные Тура, не сохранились, но такие картины, как «Благовещение», «Св. Георгий», писанные в 1469 г. на створках алтарного складня в Феррарском соборе, и «Скорбящая Богоматерь с телом Сына», в музее Коррер в Венеции, дают понятие о силе его творчества. Ряд его выдающихся произведений находится вне Италии: Берлинский музей обладает великолепным напестольным образом с изображением Богоматери с Младенцем, сидящей на богато украшенном троне, среди святых и ангелов; в Дрезденской галерее находится «Св. Себастьян» (рис. 456).

Женские типы Франческо дель Косса, с полными щеками и узкими лбами, долгое время культивировались в феррарской школе. Колорит картин дель Косса менее богат, чем Тура, но он свеж и самобытен. Из его фресок, писанных в Ферраре, где он работал уже в 1456 г. вместе с отцом, сохранились лишь фрески во дворце Скифаноя с символическими изображениями месяцев — марта, апреля и мая; ряд фресок из жизни герцога Борсо является главным памятником старой феррарской школы. Впрочем, рука дель Косса может быть признана безусловно только в некоторых из этих картин. Около 1470 г. он уехал в Болонью. Там выполнил в 1472 г. для церкви Мадонна дель Баракано замечательную фреску с Мадонной и портретами Джованни Бентиволио и его жены, а в 1474 г. — «Мадонну со св. Петронием и Иоанном Евангелистом», находящуюся теперь в местной пинакотеке. Лучшее произведение Косса — картина «Благовещение», в Дрезденской галерее, приписывавшаяся ранее руке Мантеньи, в которой видны основные черты его живописи — некрасивые женские лица, пластичная твердость кисти и правильность перспективы.

К молодому поколению художников феррарской школы относится Эрколе Роберти (около 1455—1496). Это молодое поколение художников навсегда сохранило строгий рисунок, уверенную моделировку, красочную прелесть и утонченную игру

Рис. 456.
Козимо Тура.
Святой
Себастьян.
С фотографии
Брукмана



светотени, хотя, конечно, и не могло меряться с флорентийской школой и Мантеньей ни в силе передачи характеров, ни в ясности монументальных композиций. Главным произведением Эрколе Роберти является оригинально задуманный алтарь (1481) в Брере, относительно которого Риччи привел достоверные данные. Краски и линии слились здесь вместе строго и одухотворенно. В Дрезденской галерее находятся два изображения от алтарного цоколя руки Эрколе Роберти, по Вазари, представляющие «Взятие Христа под стражу» и «Шествие Его на Голгофу». В Королевском институте в Ливерпуле находится и средняя часть этого же цоколя из церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье с изображением Скорбящей Богоматери, и Лондонская национальная галерея также имеет подобную картину.

Эрколе Гранди (около 1462—1535), Доменико Панетти (около 1466—1512) и Микеле Кольтеллини — художники феррарской школы, развивавшие новое искусство XV столетия. Лоренцо Коста (1460—1535) принадлежал к числу тех художников, которые, как и Франческо дель Косса, принесли в Болонью хорошую феррарскую выучку. Как ученик Косме Тура он сотрудничал с Эрколе Роберти. Наиболее известное произведение Коста в духе феррарской школы — картина, написанная в 1488—1490 гг. для часовни Бентивольо в Сан-Джакомо Маджоре в Болонье, на которой замечательно написано семейство Бентивольо. Прелестная, с роскошными деталями Мадонна (1492) в капелле Баччокки в церкви св. Петрония примыкает к ней по палитре красок. Вскоре после этого Коста подпал под влияние умбрийской школы, увлекшей его, как доказал Якобсен, гораздо ранее, чем друга и земляка его Франча, с которым Коста развивался в самом тесном содружестве и взаимном влиянии друг на друга. Впервые это влияние сказалось довольно ясно в картине Косты «Коронавание Марии» в церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье. Прелестное «Поклонение волхвов» (1499), в Брере, слащавый «Триумф св. Петрония» (1502), в пинакотеке Болоньи, и нежная «Святая беседа» (1505), в Лондонской Национальной галерее, показывают заметное влияние как Перуджино, так и возрастающее влияние Франча. Затем следуют фрески в оратории Джованни Бентивольо, в церкви св. Цецилии, в украшении которой принимали участие все лучшие художники, жившие тогда в Болонье. Длинные стены часовни содержат 10 больших фресок с изображениями легенды о св. Цецилии и ее женихе Валериане (рис. 457). Две из них принадлежат Франча, а две Коста — «Обращение Валериана» и «Раздача им своего богатства». В этих картинах совершенно не видно флорентийской строгой

законченности композиции, наоборот, они радуют видом своих удлинённых, полных настроения и внутреннего одушевления фигур на фоне богатого пейзажа с зеленеющей травой и голубой далью. Из многочисленных произведений Коста, написанных им в Мантуе в последние годы жизни, прелестная картина «Дворец муз Изабеллы д'Эсте», в Лувре, показывает ясное влияние Мантеньи и умбрийской школы.

В Болонье жил и работал Франческо Райболини, по прозвищу Франча (1450—1517), известный художник, сначала бывший золотых дел мастером, но потом переменявший свою

профессию на живопись под влиянием Коста, уже тогда общепризнанного главы школы. Из ранних произведений Франча следует отметить картину «Святое семейство», в Берлинской галерее, несколько картин, находящихся в частных собраниях Италии, и его пламенного «Св. Георгия», в Национальной галерее в Риме. Первой большой картиной Франческо Франча с ясно выраженным влиянием умбрийской школы, воспринятым через Коста, была Мадонна с шестью святыми, в Болонской пинакотеке. Типичны удлинённые головы с резко выступающей височной костью. Своей внутренней силой и искренностью мечтательного настроения его типы превосходят даже типы Перуджино и Коста. Прекрасно передано настроение в картине «Мадонна среди роз», в Мюнхенской пинакотеке. Светлыми серебряными красками отличаются картины Франча (около 1500 г.) «Поклонение младенцу» и «Мадонна на высоком троне посреди шести святых», в Болонской пинакотеке. Франча, однако, пережил резкий перелом в своем творчестве, когда узнал Рафаэля; язык форм стал у него более богатым и гибким, краски еще теплее, а передача настроения стала глубже, без слащавости Перуджино. Отметим картины «Благовещение», в Болонской пинакотеке, «Крещение Христа» (1509), в Дрезденской галерее, и две фрески этого



Рис. 457.
Лоренцо Коста.
Обращение Валериана.
Фреска.
С фотографии Алипарри

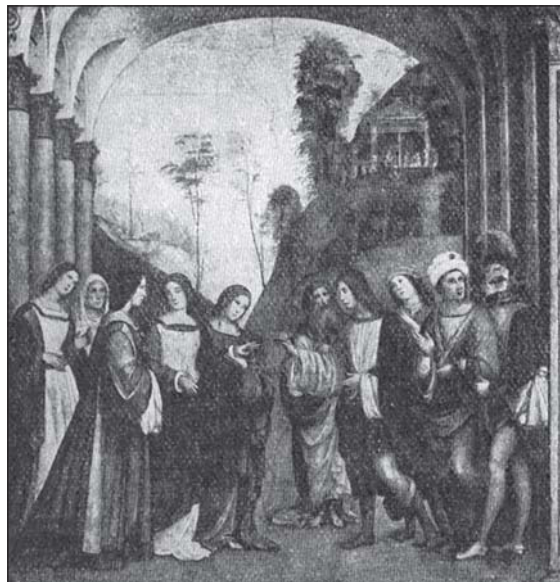


Рис. 458.
Франческо Франча.
Обручение
св. Валериана
и св. Цецилии.
Фреска.
С фотографии
Алилари

же года в оратории св. Цецилии, изображающие обручение св. Цецилии (рис. 458) и ее погребение.

Из многочисленных учеников и последователей Франча, окружавших его в Болонье, известны его сыновья Джакомо и Джулио Франча, Амико Аспертини, Джакомо Боатери, Джованни Мария Киадароло и Тамароччо, а среди них выделяется своим дарованием Тимотео делла Вита из Феррары (1467—1523). Тимотео работал в Болонье в 1491—1495 гг. под руководством Франча, в 1495 г. он уехал в Урбино и был там или первым учителем молодого Рафаэля, или его старшим товарищем, что еще до сих пор неясно. В Урбино можно найти картины Тимотео, явно созданные под

влиянием Коста и Франча. «Пророки», исполненные Тимотео для фресок с «Сивиллами» Рафаэля в церкви Санта-Мария делла Паче в Риме, и алтарь Магдалины (1521) собора в Губбио доказывают, что он совершенно примкнул к рафаэлевскому направлению. Вообще, смешение умбрийской, феррарской и болонской школ, отличающее его произведения, придает им отпечаток чего-то безвременного, стоящего вне определенной школы, так что при всей прелести и чистоте его художественного языка он кажется холодным и старомодным.

Художники Модены также поддерживали новое течение феррарской живописи, что само собой понятно из-за связи этого города с домом д'Эсте. К направлению Тура и дель Косса можно отнести картину «Коронование Марии», в Моденской галерее, исполненную еще по-старому, со сверкающим золотом фоном, авторами которой Вентури считал братьев Аньоло и Бартоломмео Эрри. Бартоломмео Бонасчия (ум. в 1527 г.), написавший в 1485 г. мертвого Спасителя в гробу, поддерживаемого членами Святого семейства, следует в этой картине манере Франческо дель Косса. Еще более близок к Коста Пелегрино Мунари (ум. в 1523 г.) в своей красочной Мадонне на троне со св. Джеминьяном и св. Иеронимом, в Феррарской галерее.

Франческо Бьянки Феррари (упоминаемый в Модене в 1481—1510 гг.), учитель Корреджио, принес, как и Мунари, в строгую фер-

парскую живопись моденское изящество (*Gentilezza*). Относительно приписываемых ему картин до сих пор существует множество противоречивых мнений. Одна из этих картин, вызвавшая много толков,— «Мадонна на высоком троне», в Берлинском музее. Вторая картина Феррари изображает Мадонну со св. Иеронимом и св. Себастьяном в церкви св. Петра в Модене. Некоторые считают возможным видеть в этих произведениях ранние работы Корреджио, уже знакомые XV столетию.

Парма — город Корреджио, в это время еще не переняла изящные формы новой живописи несмотря на старания художников Якопо Лоши, Пьериларио и Филиппо Маццуола. В *Кремоне* падуанско-феррарское течение довольно рано скрещивается с венецианским, и уже во второй половине XV столетия появляются интересные художники Франческо и Филиппо Таккони, по своим дарованиям уступающие, однако, появившемуся на рубеже XVI в. Боккачо Боккачини (около 1467—1524 или 1525). Боккачо работал в Ферраре, Флоренции, Венеции, Генуе и Риме, в 1505 г. он вернулся в Кремону, где вскоре взял на себя украшение местного собора, фрески которого из жизни Девы Марии и Спасителя принадлежат к самым обширным во всей Италии. Боккачо написал только часть этих фресок: «Спаситель со святыми покровителями Кремоны» (1506) в апсиде храма, «Рождение Богородицы», «Обручение Богородицы» (1515) на средней части левой стены главного нефа церкви, выполненные в духе XV столетия и под феррарско-умбрийским и венецианским влияниями. Остальные авторы фресок Кремонского собора — художники Франческо Бембо («Поклонение волхвов», 1515; «*incipiens*») и Альтобелло Мелоне («Избиение младенцев», 1517) шли уже совершенно по течению чинквеченто.

Винченцо Фоппа (1457—1492), ученик Скварчоне, культивировал в Милане падуанское направление. Его можно назвать миланским Мантеньей. В Бреше он написал для алтаря, находящегося теперь в музее Брера, шесть больших фигур святых, в которых сказались типичные черты ранней миланской школы: окаменелое строгое спокойствие лиц святых, красно-желтый цвет волос которых стоит в полном противоречии с утонченной светотенью, играющей на телах. Из миланских фресок Фоппа прежде всего интересны произведения, написанные в часовне Портинари (1462), но мастеру принадлежат только фигуры отцов Церкви в круглых медальонах, помещенные в «парусах» (так думал и Якобсен), и четыре картины из жизни св. мученика Петра на боковых стенах. Формы обнаженного тела и складки одежды здесь написаны спокойно, колорит стал ярче. Удачно справился Фоппа и с пространством как в архитектонике, так и в пейзаже. Из фресок Фоппа,

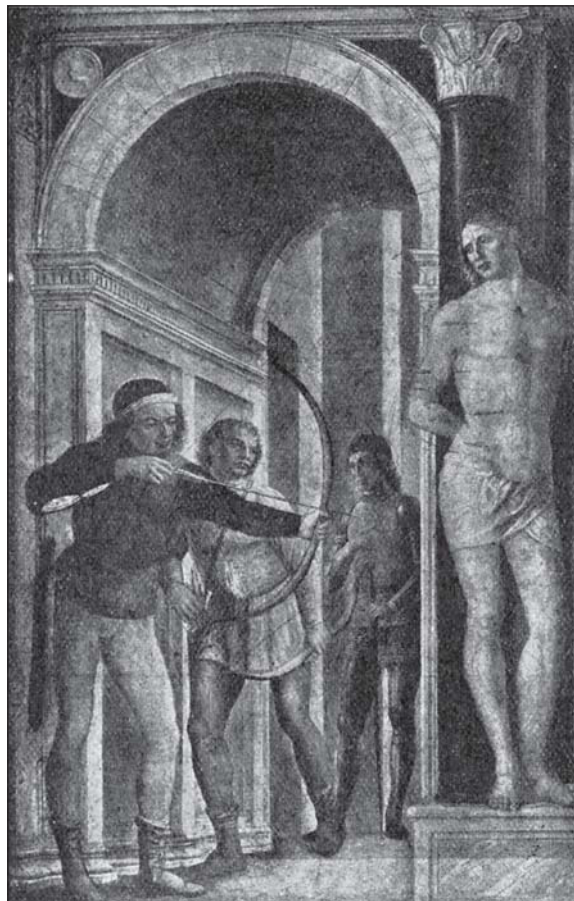


Рис. 459.
Винченцо
Фоппа.
Мучение
св. Себастьяна.
Фреска.
С фотографии
Андерсона

перенесенных в музей Бреры, «Мучение св. Себастьяна» свидетельствует о больших успехах этого художника в его лучшие годы (рис. 459). К зрелым работам Фоппа относятся «Поклонение волхвов», в Лондонской национальной галерее, «Мучение св. Себастьяна», в Городском музее Милана, и великолепный алтарь в церкви Санта-Мария дель Кастелло в Савоне. Вообще, Винченцо Фоппа должен быть по справедливости назван основателем миланской школы XVI столетия.

К миланской школе Фоппа принадлежат такие художники, как Бутиноне, Дзенале, Амброджо Бевилаквa, Амброджо да Фоссано, Амброджо Бреда (de-Predis), Бернардино Конти, Макрино д'Альба и Бартоломмео Суарди, по прозвищу Брамантино. Уже в 1474 г. в Милане появился Донато д'Анджело, по прозвищу Браманте (1444—1514), архитектор и живописец, а в 1481 или 1482 г. из Флоренции в Милан прибыл Леонардо да Винчи. Все художники школы Фоппа разом поддались новому, великому течению в живописи,

наиболее полным выразителем которого был, конечно, Леонардо да Винчи. Рассмотрим некоторых даровитых учеников Фоппа.

Мы не будем уделять много внимания художникам Бутиноне и Дзенале, которым Зейдлиц, Фрицциони, Малагуцци-Валери и Суида посвятили отличные исследования. Общее главное произведение их, вызвавшее много толков, — алтарь, составленный из нескольких частей, в хоре церкви св. Мартина в Тревилио. Влияние же Леонардо да Винчи более всего отразилось на поздних произведениях таких художников, как Макрино д'Альба, в Туринской галерее, Амброджо Бевилаквa, в Дрезденской галерее и в Брере, и главным образом — Амброджо Фоссано, по прозвищу Боргоньоне, или Бергоньоне (около

1450—1523), постепенно переходившего от сероватой желтизны красок Фолппа к богатому красочному изобилию Леонардо, к свободе и округлости его тел и к способам выражения чувств. Бельтрами собрал все фрески, которыми Боргоньоне украсил город св. Амвросия и его окрестности. Чертоза в Павии владеет целой выставкой произведений Боргоньоне, для которой художник работал в 1488—1494 и 1514 гг. Его самые оригинальные фрески находятся в трансепте церкви: «Основание Чертозы Джаном Галеаццо», «Коронование Марии» с портретами Франческо Сфорца и Людовико иль Моро. Влияние Леонардо да Винчи проявляется в «Се человеке» церкви Сант-Амброджо в Милане и в «Короновании Марии» церкви Инкоронаты в Лоди. Амброджо Бевилаква с большой любовью писал лики Мадонн и святых. Произведения его находятся и вне Италии, в коллекциях Лондона, Парижа и Берлина. Его лучшие работы — «Мадонна со св. Руфом», в Брере, «Распятие» (1490), в Чертозе (Pavia), «Мадонна со св. Амвросием», в Берлинской галерее, и, наконец, «Успение Богородицы» (1522), в Брере, в Милане.

Браманте проявил себя в Милане главным образом в декоративной живописи, связанной с деятельностью его как архитектора. Сохранились, хотя и в испорченном виде, сильные по рисунку фрески, находящиеся теперь в Брере, которыми он украсил зал дворца Принетти-Панигароли в Милане.

Бартоломмео Суарди (упоминается в 1491—1529 гг.), помощник Браманте, также вышел из миланской школы и за свое слепое подражание Браманте получил прозвище Брамантино. О его произведениях совершенно отсутствует всякое единомыслие среди ученых. Фрицци основательно оспаривает принадлежность Брамантино картины «Поклонение волхвов» в Лондонской национальной галерее, и приписывает ее Фолппа; прав также и Зейдлиц, приписывая Зенале большую картину на доске «Обрезание Христа», в Лувре. Более уверенно можно приписать Брамантино «Положение тела Христова», написанное на своде кладбищенской церкви в Милане. В «Поклонении волхвов», принадлежащем собранию Лейярда в Венеции, заметно влияние среднеитальянской школы, влияние же Леонардо да Винчи сказывается в его алтаре с «Мадонной перед пеленой, поддерживаемой ангелами», в пинакотеке Амброзиана в Милане.

Из произведений великого *Леонардо*, созданных в миланский период (1481 или 1482—1499) в Кастелло сохранилось, по-видимому, им самим задуманное украшение сводов Зала оружия: от верхней части стен тянутся вверх дубы, их ветви скрещиваются и переплетаются



Рис. 460.
Леонардо
да Винчи.
Мадонна
в гроте. Лувр.
С фотографии
Жиродона

газоне, перед гротом, у ручья, среди фантастического скалистого пейзажа; у ног ее маленький Иоанн приветствует Младенца Иисуса, охраняемого ангелом. На сильно потемневшей картине Лувра (рис. 460) ангел, сидящий сзади Младенца Иисуса, показывает указательным пальцем на маленького Иоанна. Этот мотив опущен на лондонской картине, так как три руки — Мадонны, ангела и Иисуса противопоставлены в одном месте очень беспокойно. Обе картины происходят из церкви св. Франциска в Милане. По-видимому, первый вариант картины, приобретенный Францией, был изменен под личным руководством

по своду между собой. Естественность ветвей и дубовой листвы изображена здесь во вкусе позднеготического древесного стиля и примыкает к стилю более ранних мотивов лиственных плетений. Мы вместе с Морелли, Фриццони и другими исследователями не можем считать за произведения Леонардо ни известные портреты в пинакотеке Амброзиана в Милане, ни известную луврскую «Belle Ferronière», значит, остаются только два значительных произведения кисти самого Леонардо: картина «Мадонна в скалах», писанная на доске (1483—1494), и фреска «Тайная Вечеря» (1495—1497), показывающие, как далеко вперед ушел в живописи Леонардо от своего учителя Верроккьо. Новаторство Леонардо здесь заключается прежде всего в замкнутом равновесии его композиции «Мадонны в скалах» и в нежной светотени («Sfumato»). Две похожие картины с изображением Мадонн сохранились в Лувре и Лондонской Национальной галерее. На обеих картинах Божия Матерь сидит на цветочном

Леонардо в композицию лондонской картины. Мы лично убеждены теперь в том, что луврская картина более ранняя, и не можем согласиться с пылкими противниками лондонской картины, композицию которой мы считаем улучшенной по сравнению с луврской Мадонной. Возможно, что Амброджо де Предис существенно помогал Леонардо при исправлении более ранней Мадонны, но мы знаем теперь, как и раньше, что Леонардо всю ответственность за эту вторичную композицию принял на себя. Всемирно известная картина «Тайная Вечеря» (1495—1497), писанная Леонардо на одной из стен в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане, просто великолепна. Глубоко задуманная, она представляет смятение апостолов во время вечера при словах Спасителя: «Един от вас предаст мя». Со времени Фидия во всех поколениях художников не было создано такого всесторонне совершенного произведения.

Из последователей Леонардо да Винчи назовем его сверстников и товарищей Бернардино де'Конти и Амброджо де'Предис (или Преда). Оба известны как портретисты. Де'Конти принадлежат портрет кардинала (1499), в Берлинском музее, и портрет Каstellано Тривульцио (1505), находящийся в собрании графини д'Ангронья в Турине. Интересны работы Амброджо де'Предиса: портрет Аркинто (1494), в Лондонской Национальной галерее, и портрет императора Максимилиана, в собрании Амбразера в Вене. Его светлый «Женский портрет в профиль», в пинакотеке Амброзиана в Милане, некоторыми знатоками принимается за произведение Леонардо. Зейдлиц приписывает Амброджо не только этот портрет, но и «Мадонну с семейством правителя», в Брере, «Мадонну Литта», в Эрмитаже, «Belle Ferronière», в Лувре, и лондонскую «Мадонну в скалах». Между Преда и де'Конти довольно трудно провести резкую грань. Миланская школа, к сожалению, не имеет своего Вазари, однако же совершенно ясно, что вскоре после 1500 г. она последовала за Леонардо. В городах, расположенных между Миланом и Венецией и находившихся под политическим главенством царицы Адриатики, вслед за первыми шагами в духе падуанской школы, повсюду вместо леонардовского влияния, как можно было бы ожидать, возобладало мягкое и колоритное венецианское направление.

В *Бреше*, родине Винченцо Фоппа, этот путь развития сказывается в произведениях Винченцо Чиверкио из Кремы (упоминаемого между 1493 и 1539 гг.), Флориано Феррамоло (ум. в 1528 г.) и Винченцо Фоппа Младшего, мастера, воссозданного Якобсеном из анонимных

произведений. В *Вероне* — городе расписанных фресками фасадов, где Витторе Пизано проторил путь в кватроченто, Доменико Мороне (1442—1503), Франческо Буонсиньори (1455—1519), Либерале да Верона (1451—1536) и Джованни Мария Фальконетто (1458—1534), не торопясь, переходят от стиля Мантеньи к венецианской мягкости и красочности; но их родившиеся после 1470 г. последователи, например, Франческо Мороне (1474—1529), Джироламо даи Либри (1474—1556) и Джованни Франческо Карото (1470—1546) уже и по стилю принадлежат XVI в. В *Виченце* Джованни Сперанца работает в стиле Мантеньи; Бартоломмео Монтанья (около 1445—1523), один из лучших североитальянских мастеров, занимает свое место между венецианцами и падуанцами. Створки алтаря его работы в церкви Сан-Назаро э Чельзо в Вероне с изображениями Иоанна Крестителя, св. Бенедикта, св. Назария и св. Кельсия (рис. 461) обнаруживают портретную точность его форм и холодный тон красок. Его «Мадонна со святыми» (1499), в музее Бреры в Милане, принадлежит к самым значительным произведениям верхнеитальянской живописи. Из последователей Бартоломмео назовем его сына Бенедетто Монтанья (работал в 1490—1541 гг.), он был хорошим гравером; Джованни Буонконсильо, по прозвищу Марескалько (упоминается с 1497 г.), которого после 1530 г. мы находим в списках венецианской гильдии св. Луки, можно сказать, перевел рельсы школы Виченцы в новое, прогрессивное направление.

В *Венеции* художественное движение, возведшее богатую царицу Адриатики вместе с Флоренцией на высоту мирового искусства, развилось с появлением фламандской техники масляной живописи. В то время как во Флоренции Мазаччо уже твердой рукой начертал новому направлению живописи ее законы, в Венеции процветали еще такие «допотопные», наполовину византийские, наполовину готические, мастера, как Якобелло дель Фиоре, деятельность которого приходится на 1400—1439 гг. Нет ничего удивительного в том, что венецианцы, когда речь зашла о росписи их гордого Дворца дождей (около 1420 г.), пригласили для этой цели умбрийца Джентиле да Фабриано и веронца Витторе Пизано. Их мастерство обнаружилось в школе Мурано, цветущего венецианского острова, стекольные мастерские которого уже в XV в. пользовались мировой славой. Здесь же работали Джованни и Антонио Бартоломмео да Мурано (Виварини). Джованни на некоторых картинах подписывался «Аlemannus» (германец). Картины этих мастеров — готически-расчлененные алтарные образа — богатыми золотыми украшениями, рельефно выполненными иногда из гипса и отсутствием



Рис. 461.
Бартоломео
Монтанья.
Боковые
створки
алтарного
складня:
святые Иоанн
Креститель и
Венедикт
(слева),
Назарий и
Кельсий
(справа)



Рис. 462.
Антонелло
да Мессина.
Портрет
юноши.
Берлинский
музей

теней производят еще впечатление известной отсталости, но по значительной округлости фигур и более светлым тонам тела они все же стоят уже на границе нового времени. Их главное произведение «Мадонна на престоле с четырьмя отцами Церкви» (1446) находится в Венецианской академии. Расписанный Антонио Бартоломмео в 1464 г. алтарь аббата Антонио принадлежит Латеранскому музею в Риме. В картинах Антонио Бартоломмео постепенно увеличивается под влиянием падуанцев пластичность форм, а под влиянием Антонелло да Мессина появляется в краске олифа. Уже его сидящая на троне Мадонна (1464), в Венецианской академии, представляется значительно более зрелой, «современной», чем картина его брата того же года; а как прекрасны его Мадонна (1483) в церкви Сан-Джованни ин Брагора и алтарный образ (1487) в церкви Санта-Мария деи Фрари в Венеции! Сын Антонио Бартоломмео Луиджи (Альвизе) Виварини (работавший с 1461 по 1531 г.) примкнул к более пластическому и более красочному направлению. В его зрелых произведениях, как, например, в «Мадонне с шестью святыми» (1480), в Венецианской академии, «Мадонне с шестью святыми», в Берлинском музее, и Мадонне с двумя играющими на музыкальных инструментах ангелами (1489), в Венской галерее, виден отблеск стиля Джованни Беллини.

Антонелло да Мессина (1430—1479) нидерландскую масляную живопись, появившуюся в Венеции, вероятно, узнал в Сицилии. В Венеции и Милане он жил всего около двух лет (1474—1476), но и этого времени ему было достаточно, чтобы проявить свое мастерство. Его первая подписанная картина «Мадонна со святыми», в Мессинской пинакотеке, написана на золотом фоне, в том же роде исполнен «Спаситель» (1465), в Лондонской Национальной галерее. Теплые по тону, отлично выполненные со светотенью масляные картины относятся к 1474—1478 гг., в основном это мужские портреты. Превосходными портретами его кисти обладают Берлинский музей (рис. 462) и Лувр. Из картин Антонелло на темы из Священной истории отметим «Распятия» (1475 и 1477), в Антверпенском музее и Лондонской Национальной галерее; «Св. Себастьяна», в Дрезденской галерее.

Кисти его ученика Пьетро да Мессина принадлежит довольно сухая по рисунку, но яркая по краскам Мадонна, в церкви Санта-Мария Формоза в Венеции; из документов известен как живописец его сын Якопо. Что он имел также ученика Антонио, или Антонелло Салиба

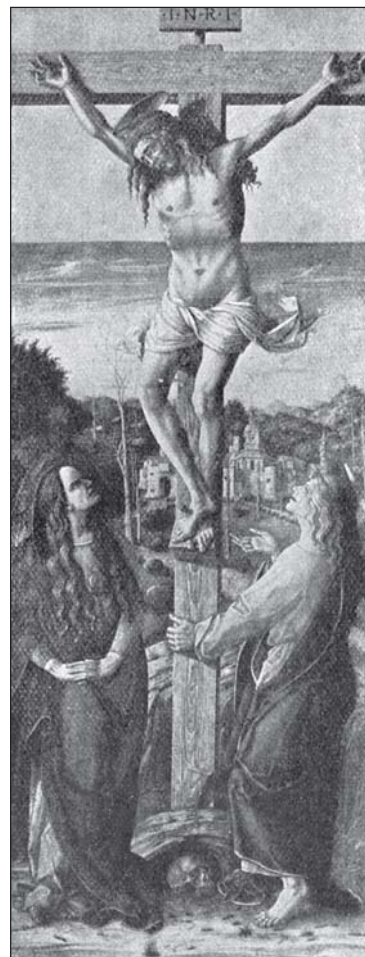
из Мессины, который с течением времени все ближе примыкал к школе Беллини, показывает Мадонна 1497 г. в церкви Санта-Мария дель Джезу в Катании.

Мастером, в котором впервые нашло себе ясное выражение падуанское направление с полуготическими традициями, был фра Антонио да Негропонт; его поэтичная, удивительно богатая по деталям «Богоматерь на троне» в церкви Сан-Франческо делла Винья в Венеции занимает совершенно особое место в истории венецианского искусства.

Карло Кривелли, датированные картины которого приходятся на 1468—1493 гг., англичанин Рашфорс (Rushforth) считал учеником Скварчоне; француз Поль Фла (Flat) видел в нем наполовину немца. Что он знал муранских и падуанских мастеров, не подлежит сомнению. Этого причудливого, но замечательно одаренного художника именно его преднамеренная оригинальность сделала любимцем главным образом английских друзей искусства второй половины XIX в. Кривелли сохраняет пластическую четкость форм падуанско-мантуанской школы, умышленно утрируя ее известную сухость, резкость и угловатость и соединяя эти черты со страстностью чувства, ищущего себе выражения в преувеличенных жестах, с необыкновенным великолепием мраморных тронов с их золочеными украшениями, тканями одежд, фруктовыми гирляндами и т. д. Алтарь 1468 г., в музее Масса-Фермана (в Анконской марке), показывает его основные черты. В «Мадонне на троне» (1473), в соборе Асколи, он старается уже превзойти самого себя. К позднейшим картинам Кривелли относится «Непорочное зачатие» (1492), в Лондонской Национальной галерее. Большинство его картин принадлежит Британскому, Берлинскому музеям и Миланской пинакотеке Брера (рис. 463). Лучшие из них полны интимной живописной прелести и сказочного очарования, но некоторые произведения производят неприятное впечатление сочетанием пышности, восторженности и жеманной манерности.

Заслуга в выработке чисто венецианского стиля из умбрийско-флорентийского и падуанского направлений принадлежит Якопо Беллини (около 1400—1471),

Рис. 463.
Карло
Кривелли.
Распятие
Христово.
С фотографии
Броджси



который был учеником и помощником Джентиле да Фабриано в Венеции и Флоренции. В 1430-х гг. он работает в Венеции, около 1450 г. — в Падуе, где он выдал свою дочь за Андреа Мантеньи. От его фресок в Вероне и Венеции почти что ничего не сохранилось. Известна его паразительная картина «Распятие Спасителя», в Веронской галерее. Но наиболее интересны его зарисовки в альбомах, хранящихся в Британском музее и Лувре, где ясно отражаются интерес мастера к проблеме перспективной передачи и влияние на его творчество Андреа Мантеньи и Паоло Уччелло.

Сыновья Якопо Беллини Джентиле и Джованни в начале своей художественной деятельности в Падуе примкнули к Мантеньи. Джентиле (около 1429—1507) был выдающимся портретистом, но вместе с тем был способен изображать монументальные многофигурные композиции. Для его портретного стиля типичен выразительный портрет султана Махмуда II, в 1480 г. пригласившего его в Константинополь. Портрет (см. рис. 472) находится в собрании Лейярда в Венеции. Из изображений святых великолепно фигура св. Лаврентия Джустиниани (1465), в Венецианской академии. Из больших картин исторического содержания цикл, представлявший события из истории Венеции и исполненный им совместно с Джованни и другими художниками для Дворца дождей, к сожалению, погиб. Но зато сохранился ряд написанных для школы св. Евангелиста Иоанна картин с изображением чудес от св. Древа (1494—1500; теперь в Академии) и оконченная после смерти Джентиле его братом Джованни «Проповедь св. Марка в Александрии», находящаяся в пинакотеке Брера в Милане.

Джованни Беллини (около 1430—1516) — самая выдающаяся художественная личность венецианского искусства XV в., основатель венецианской школы XVI в., учитель Пальмы, Джорджоне и Тициана. Он одновременно реалист и идеалист, ученый и мечтатель, портретист и пейзажист. И ему, однако, потребовалось значительное время, чтобы стать самостоятельным в художественном отношении от своего отца и шурина Мантеньи.

Под влиянием Мантеньи Джованни Беллини написал ряд изображений тела Христова с ангелами или со скорбящей Богородицей и Иоанном (так называемые *Pieta*; рис. 464). Они находятся в галерее Бергамо, в пинакотеке Брера в Милане, в городском музее Венеции и в Берлинском музее. Наиболее интересна «Пьета» во Дворце дождей. Мария и Иоанн поддерживают тело Христа в гробу. На переднем плане — коленапреклоненные св. Марк и св. Николай. Холмистый ландшафт расстилается на заднем плане. Переход к более чистым формам



и более колоритному языку красок совершается у Джованни Беллини прежде всего в его спокойных Мадоннах, правда, нередко ремесленно повторяемых в его мастерской. Написанная темперой Мадонна Берлинского музея с благословляющим Младенцем на лоне имеет еще золотой фон. Дальнейшее развитие стиля Беллини можно хорошо проследить по картинам Венецианской академии. В пинакотеке Брера в Милане находится удивительно глубоко прочувствованная «Мадонна», одна из ранних картин Беллини, написанная масляными красками, вместе с «Мадонной» 1510 г. — по совершенной мягкости форм и пламенности колорита, блистающая, как лучшее произведение последних лет жизни художника. Прекрасны большие, написанные масляными красками алтарные образы Джованни Беллини. Большинство их представляет Мадонну на троне со святыми. «Коронование Марии» (1475) в церкви Сан-Франческо в Пезаро производит неизгладимое

Рис. 464.
Джованни
Беллини.
Пьета.
В пинакотеке
Брера
в Милане.
С фотогра-
фии Броджи

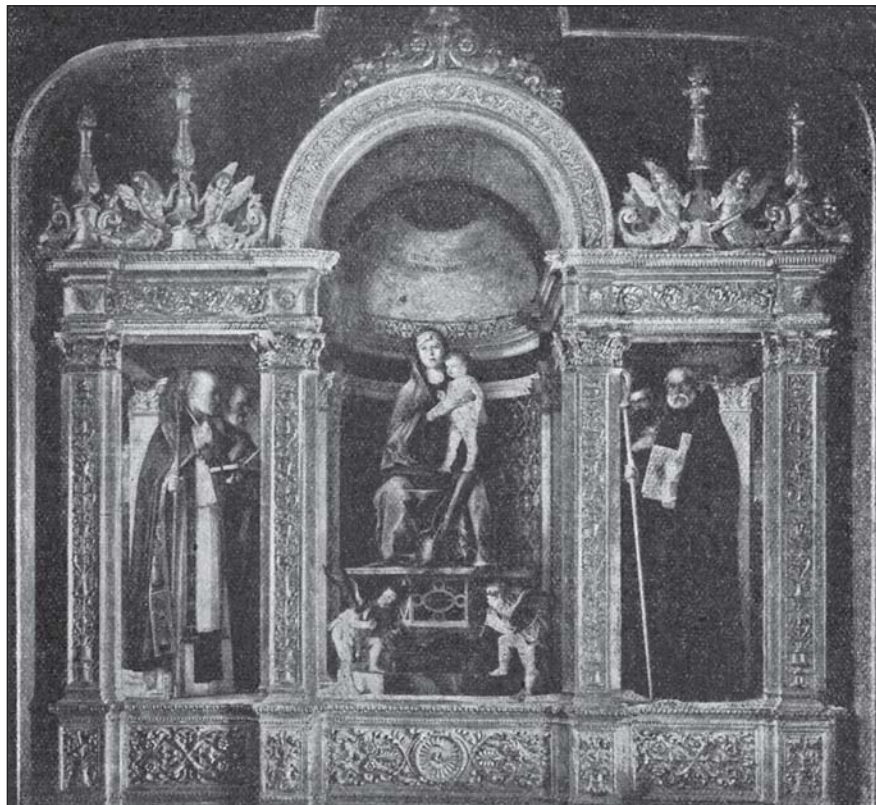


Рис. 465.
Джованни Беллини.
 Алтарный образ.
 С фотографии Алинари

впечатление. Замечательны два алтаря 1488 г., из которых один находится в церкви Санта-Мария деи Фрари в Венеции (рис. 465), а другой — в церкви св. Петра в Мурано. Еще большей чистоты форм, мягкости контуров и блеска красок достигают мастерские произведения 70-летнего художника, каковы, например, превосходные по своим пейзажам картины в церквях Сан-Дзаккария (1505) и Сан-Франческо делла Винья (1507) в Венеции, в соборе Бергамо (1512) и в церкви Сан-Кризостомо в Венеции (1513).

В последние годы жизни Беллини возникли выразительный поясной портрет дожа Лоредано, в Лондонской Национальной галерее, и пять небольших мистически-религиозных аллегорий, в галерее Уффици во Флоренции.

Среди венецианцев этого поколения Якопо де Барбари, в Германии известный под именем Якоба Вальха (около 1450—1515), занимает

своеобразное промежуточное положение между немецким и итальянским искусством. По всей вероятности, он родился в Венеции. Во всяком случае, его художественное становление протекало в Венеции параллельно развитию учеников Беллини. В 1503—1508 гг. — он на службе у курфюрстов саксонского и бранденбургского, а с 1510 г. он находится в Брюсселе при дворе наместницы Нидерландов Маргариты Австрийской. Его картина (1495), в Неаполитанском музее, представляет собственный портрет вместе с математиком фра Лукой Пачоли. Интересны его в высшей степени тонко выписанный сокол, в собрании Лейярда в Венеции; жанровая картина, сюжет которой часто встречается в Германии, «Старик, ласкающий девушку» (1503), в галерее Вебера в Гамбурге; натура с убитой куропаткой (1504), в Аугсбургской галерее, — одна из наиболее ранних дошедших до нас настоящих *natures mortes*. Напротив, его полуфигуры святых, в Дрезденской галерее, обнаруживают в нем лишь подражателя Беллини; немногим сильнее и его Мадонна, в Берлинском музее.

Де Барбари был отменным гравером; по своему знаку, жезлу Меркурия, он получил прозвание «мастера с кадуцеем». Из 30 принадлежащих его резцу гравюр, перечисленных Кристеллером, большинство представляет мифологические и аллегорические сюжеты. Среди венецианских граверов на меди XV столетия отличились Дзоан Андреа Вавасора (около 1500 г.); муранец Джироламо Мочетто (работал с 1484 г.), которому принадлежит алтарь в церкви Сан-Надзаро э Чельзо в Вероне и большая гравюра «Крещение Господне»; Джулио Кампаньола (1478—1513), создавший особую, мягкую пунктирную технику.

Марко Базаити (1470—1527) был, как доказано по документам, учеником Луиджи Виварини. Известна его работа «Христос в Эммаусе» (1506), в Венецианской академии. К раннему направлению Беллини примкнул Ладзаро Бастиани (упоминается с 1449 по 1490 г.), отметим его Мадонну (1484), в церкви Сан-Дonato в Мурано. Витторе Карпаччо (работал в 1478—1520 гг.) сначала примкнул к Джентиле Беллини, прием которого размещать библейские или исторические изображения как жанровые сцены посреди широкого, искусно сочиненного архитектурного или ландшафтного фона, он улучшил в рисунке и красках. Он посвятил себя преимущественно украшению закрытых помещений картинами, писанными на полотне масляными красками, которые, прикрепляясь к стенам, занимали в сырой Венеции место фресок. На стенах сохранились его смело задуманные, очень красочные изображения из жизни св. Георгия и св. Иеронима в Скуола дельи Скиавони в Венеции; в Академию перенесены его девять больших, восхитительно

наивных и натуральных картин из жизни св. Урсулы (1490—1495). Любопытно его «Сретение во храме» (1510), в Венецианской академии. Помимо Венеции он всего лучше представлен в миланской пинакотеке Брера и в галереях Берлина, Штутгарта и Вены.

Первым учителем Джованни Баттисты Чима да Конельяно (1459—1517), как установлено Рудольфом Буркгардтом, был Бартоломмео Монтанья. Действительно, его первая, написанная еще темперой картина «Мадонна в виноградной беседке» (1489), в галерее Виченцы, напоминает стиль этого мастера. Но уже большой алтарь 1493 г., в соборе его родного города Конельяно, обнаруживает влияние Джованни Беллини, к школе которого он примкнул по переселении в Венецию; в Венеции же, где он тотчас перешел от темперы к масляной живописи, он быстро нашел свою художественную нишу. Картины из Священной истории, как, например, превосходное небольшое «Шествие Марии во храме», в Дрезденской галерее, относительно редки среди его произведений; большинство его рассеянных по многим музеям картин составляют алтари с Богоматерью и святыми или отдельные небольшие Мадонны; его лучшие картины этого рода, как, например, «Прославление св. Петра Мученика» (1504—1506), в пинакотеке Брера в Милане, «Мадонна с шестью святыми» (1507), в галерее Пармы, и «Поклонение пастырей» (1509), в церкви Кармелитов в Венеции, принадлежат уже первому десятилетию XVI в. Повсюду чистоте его чувства соответствует ясность композиции и богатая палитра красок.

Равенец Никколо Рондинелли, уроженцы Тревизо Пьер Франческо Бисоло (упоминается в 1492—1530 гг.) и Виченцо Катена (1495—1531), уроженцы Бергамо Андреа Превитали (1480—1528), Франческо да Санта-Кроче и Джироламо ди Бернардино (упоминается в 1503 г., ум. в 1556 г.) — ученики Беллини. Бартоломмео Венето (работал с 1505 г. и после 1530 г.) тесно примкнул в Венеции к школе Беллини. Известна его Мадонна (1502), принадлежащая графу Дона в Венеции, — картина, которую он часто повторял с измененным пейзажем. С 1510 г. он жил в Милане, где леонардовские женские головы, с их тонкой разработкой волос, произвели на него такое впечатление, что он написал целый ряд женских полуфигур с тщательной, вплоть до отдельных волосков выполненными локонами и уже не имевших больше ничего венецианского. Благодаря подписанной его именем картине этого рода, так называемой «Еврейке», во владении герцога Мельци в Милане, можно было установить авторство Бартоломмео также для «Куртизанки», в институте Штеделя во Франкфурте-на-Майне, и для «Иродиады с головой Иоанна Крестителя», в Дрезденской галерее.

Очень свободно написан его портрет юноши (1430), в Лондонской Национальной галерее. По времени своей деятельности Бартоломмео Венето принадлежит всецело XVI в., но по раздвоенности своей художественной натуры он еще почти кватрочентист.

3. Искусство Рима и Южной Италии

Архитектура

Рим, который уже не был больше «главой мира», стал, по крайней мере со времени возвращения пап из Авиньона, вновь главой христианства; и по счастью, большинство пап XV в. с воодушевлением пришло к гуманистическому движению. Живописцев нового направления мы встречаем в Риме уже при Мартине V (1417—1431), скульпторов нового направления — при Евгении VI (1431—1447). Но первым меценатом искусства на престоле св. Петра был Николай V (1447—1455); у него любовь к искусству обнаружилась преимущественно в области архитектуры. Если римские документы и не упоминают о строительной деятельности в Риме Альберти, то это еще не заставляет нас относиться с недоверием к известию Вазари, согласно которому знаменитый флорентиец был душой строительных предприятий Николая V. Выдающийся ученый, каковым являлся Альберти, быть может, умышленно не выступал в роли архитектора, но его товарищ Бернардо Росселино был автором обширных строительных планов папы, которые, к сожалению, остались неосуществленными. Также и имена известных тосканских мастеров, Джованнино де Дольчи (ум. в 1486 г.) и Джакомо да Пьетрасанта (ум. около 1495 г.), встречаются в строительных сметах Николая V. Типичнейший папа-гуманист Пий II (1458—1464) в такой мере отдавал свои средства и любовь постройкам в Сиене и в своем родном городе Пиенце, что в самом Риме его строительная деятельность ограничилась только расширением ватиканского дворца. При Павле II (1464—1471), который, как кардинал Барбо, начал до 1455 г. постройку церкви Сан-Марко и новое здание палаццо ди Сан-Марко (теперь палаццо Венеция) в Риме, тосканцы Джакомо да Пьетрасанта, Джованнино де Дольчи, Мео дель Каприно из Сеттиньяно (1430—1501) и Джулиано да Сангалло продвинули дальше не только сооружение этих групп построек и Ватикана, но также и работы по реставрации многих старых зданий Рима. Настоящим золотым веком архитектуры раннего Ренессанса в Риме

было время Сикста IV (1471—1484), наиболее преданного искусству из пап XV столетия; именно в его понтификате, как показали Миланези, Мюнц и Рокки, вышеназванные мастера развили стремительную деятельность, описанную в сочинениях Летарульи и Штрака, которую Вазари ошибочно отнес почти исключительно на счет одного Баччо Понтелли, на самом деле занятого в Риме (с 1482 г.) лишь фортификационными работами.

Палаццо Венеция, проектированный, вероятно, Джакомо да Пьетрасанта, своими зубцами над сильно выступающим, отставленным на консолях карнизом и прямолинейными окнами в обоих верхних этажах производит впечатление готической постройки; но его внутренняя галерея, соединенные аркадами столбы которой усилены в нижнем этаже тоскано-дорическими, а в верхнем этаже коринфскими полуколоннами, примыкает ближе к прототипу Колизея (см. т. 1, рис. 501, *a*), чем какая-либо другая более ранняя постройка. Аркадам палаццо Венеция следует выполненный в чистейших классических формах раннего Ренессанса фасад церкви Сан-Марко. Джакомо да Пьетрасанта, этой созидающей силой римского раннего Ренессанса, построена церковь Сант-Агостино (1479—1483), изогнутые, снабженные волотами полуфронтоны которой воспроизводят такие же полуфронтоны Альберти. Джованнино де Дольчи выстроил прославившуюся своими росписями Сикстинскую капеллу Ватикана. Мео дель Каприно, соорудивший в 1492—1498 гг. Туринский собор, был затем, как можно думать, строителем церкви Санта-Мария дель Пополо, быть может, также и автором фасада церкви Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. При Иннокентии VIII (1484—1492) установился чистый, свободный и строго следующий римскому антику архитектурный стиль. Первым и лучшим созданием его в Риме было палаццо Канцеллерия (1486—1496), прежде считавшееся дебютом Браманте на поприще Высокого Ренессанса. Но так как Браманте переселился в Рим только после 1499 г., то эта изящная постройка, после доводов, приведенных особенно Ньюли, Бернихом и Фабрицци, почти никем уже не признается за произведение великого урбинца. Во всяком случае, палаццо Канцеллерия с его тонкими профилями и еще слабыми выступами стоит ближе к раннему, чем к Высокому Ренессансу. Фасад его (рис. 466) имеет в своей основе созданный Альберти фасад палаццо Ручеллаи во Флоренции. Нижний этаж, еще не разделенный пилястрами, не имеет другого расчленения, кроме выступающих частей общего фасада (так называемые *risalite*), порталов и простых окон с полукруглыми арками. Но зато в обоих верхних этажах каждый простенок между прелестно обрамленными окнами украшен

парами плоских пилястров в коринфском стиле, над которыми тянется антаблемент. Венечный карниз с зубцами выдается, как и все пилястры, сравнительно мало. В великолепном дворе первый и второй этажи превращены в аркады, нижние колонны которых принадлежат тоскано-дорическому ордену, верхние — свободно переработанному ионическому, только без волют, в то время как третий этаж украшен коринфскими пилястрами благороднейшей формы. Все профили очерчены с величайшим вкусом. Удивительно гармонично сочетание крупных и ясных главных пропорций с умеренными и благородными отдельными формами, как на фасаде, так и во дворе.

На вопрос, кто, если не Браманте, был творцом Канцеллерии, были даны различные ответы. Допустив, что это здание действительно было начато уже в 1450—1455 гг., не будет казаться невероятным предположение, что проект его принадлежит не кому иному, как Альберти. Если к этому прибавить, что и Лаурана, строитель палаццо Дукале в Урбино, находился под влиянием Альберти, то непрерывность развития от Альберти до Браманте выступает еще яснее, чем прежде, и нам нет надобности отрицать, что Браманте, как говорил Вазари, по приезде в Рим доканчивал постройку Канцеллерии. Весь римский ранний Ренессанс, таким образом, к которому примыкают близкие по стилю дворцы, каковы благородное палаццо Жиро, теперь Торлония, и Палацетто ди Браманте, представляются по своему характеру тосканскими. Тем не менее благодаря этим постройкам Рим сделался колыбелью Высокого Ренессанса.

В *Неаполитанском королевстве* во все время правления анжуйской династии царила готика. Изящным готическим порталом 1415 г. обладает капелла Сан-Джованни де Паппакода. Единичной осталась

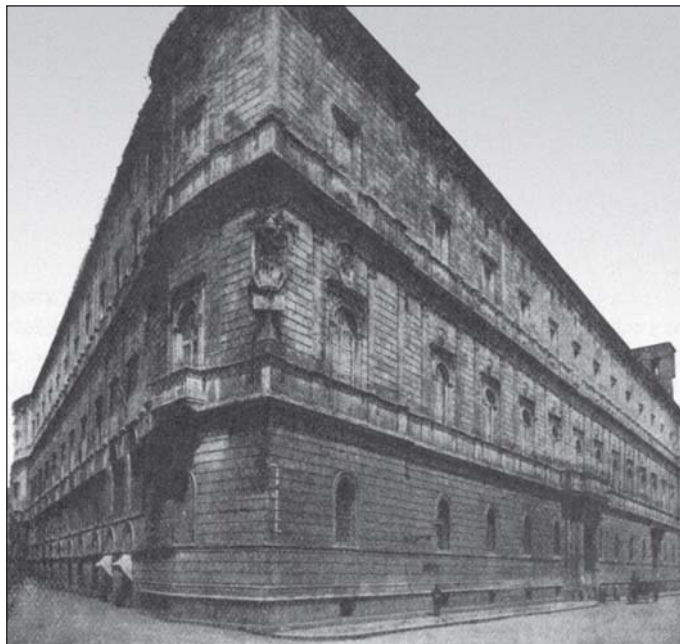


Рис. 466.
Палаццо
Канцеллерия
в Риме.
С фотографии
Андерсона

попытка насаждения Ренессанса в Неаполе, предпринятая после 1427 г. Донателло и Микелоццо с их памятником кардиналу Бранкаччи. Лишь в 1443 г., с переходом неаполитанского престола к арагонскому королю Альфонсу Великодушному, который, будучи восторженным поклонником классической древности, окружил себя целым штабом гуманистов, проник в Неаполь дух Возрождения. Прошло, однако, известное время, пока он обнаружился в неаполитанской архитектуре. От построек Джулиано да Сангелло здесь почти ничего не сохранилось, но зато остались Капуанские ворота, сооруженные Джулиано да Майано, и часть новых построек резиденции Альфонса Капель Нуово. Пьетро да Милано из Варезе (ум. в 1473 г.), архитектор, которому принадлежат некоторые части Капель Нуово в стиле Ренессанса, появляется в Неаполе лишь в 1455 г., после того, как он, истинный представитель школы Комо, испробовал свое по преимуществу декоративное искусство в различных городах Италии. В 1455—1457 гг., как доказал Берто, он одновременно руководил в Капель Нуово постройкой нового зала для празднеств и знаменитой двухэтажной мраморной триумфальной арки Альфонса, которая, хотя и неорганически втиснута между двумя суровыми башнями Капель Нуово, все же по подлинности своих древнеримских деталей была в неаполитанской архитектуре новым явлением. Впрочем, предположение, что Пьетро да Милано сочинил первый эскиз этого пышного сооружения, так же мало доказано, как и догадка о принадлежности его Леону Баттиста (Берних) или Франческо Лаурана (Рольфс). Отстроено оно, как доказал Фабрици, несомненно Пьетро (1461—1470).

«Самый богатый и полный памятник декоративного искусства в Неаполе и вместе с тем одна из роскошнейших построек всей Италии» (Буркгардт), крипта Неаполитанского собора выполнена Томазо Мальвито, также уроженцем Комо. Большинство монастырских дворов, порталов и капелл неаполитанских церквей XV столетия исполнены во флорентийском стиле. Также и неаполитанские дворцы этого времени, как, например, палаццо Куомо (1464—1488; теперь Музео Филанджери), примыкают к стилю флорентийских, облицованных рустикой построек. Даже южноитальянские мастера переходного времени от XV к XVI столетию, как, например, Джованни Донадио из Калабрии (ум. в 1522 г.), строитель Санта-Мария делла Стелла (1519), простой церкви в стиле раннего Ренессанса, находились еще под флорентийским влиянием.

В течение всего XV в. зодчество *Сицилии* оставалось верно готическому стилю. Мотивы Ренессанса вперемешку с готическими впервые появляются в прелестном портале церкви Санта-Мария делла Катена в

Палермо (рис. 467). Отдельные архитектурные части выполнялись и здесь начиная с середины XV столетия в стиле Ренессанса, и особенно их скульптурная декорация, руками верхнеитальянских и тосканских мастеров. Мы знаем к тому же, что Пьетро да Милано, прервав работу над триумфальной аркой Альфонса I в Неаполе, жил некоторое время в Палермо, а скульпторы Гаджини из Биссоне на Луганском озере, о которых писали Бельтрами и Карветто, переселились в 1465 г. из Генуи, где они в 1448 г. украсили превосходными рельефами капеллу св. Иоанна Крестителя в соборе Палермо, чтобы здесь (например, на соборной чаше для святой воды) показать в полном блеске свое искусство в орнаменте. Самые ранние произведения тосканского и верхнеитальянского Ренессанса напоминает также возникшее, быть может, еще до 1400 г. обрамление портала Мессинского собора с его резвящимися в виноградных лозах, еще не совсем свободно моделированными обнаженными мальчуганами (рис. 468). В конце века новый стиль завоевал уже весь полуостров.

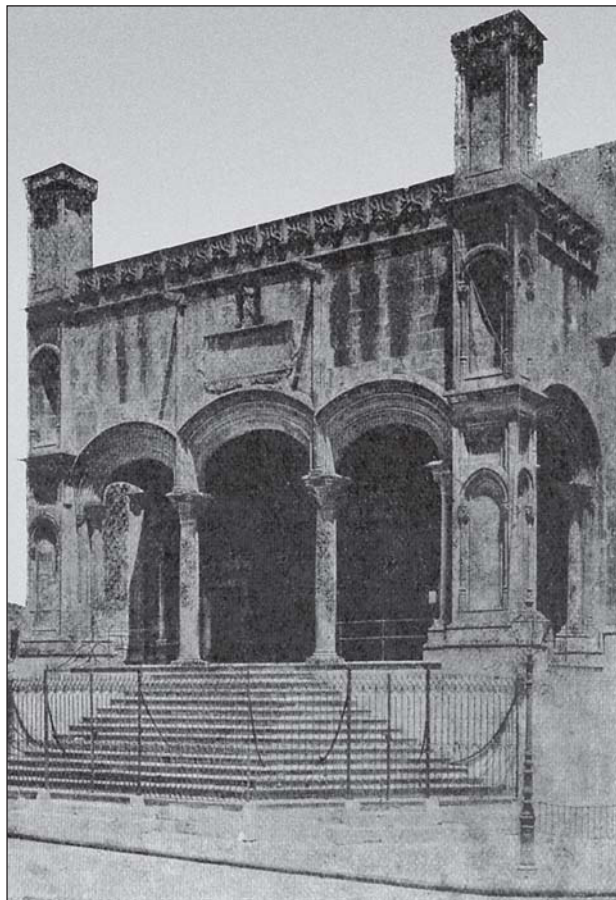
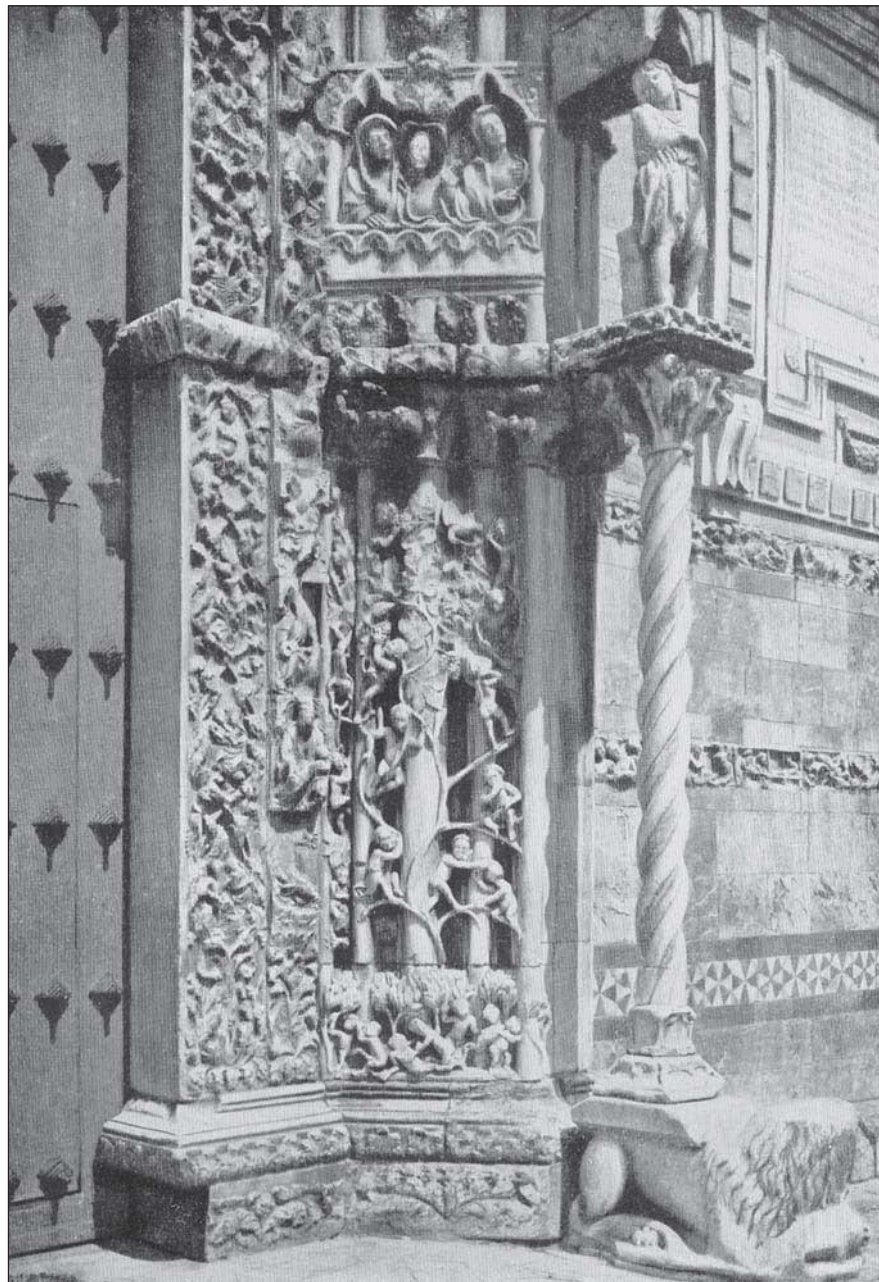


Рис. 467.
Портал церкви
Санта-Мария
делла Катена
в Палермо.
С фотографии
Алилари

Пластика

На берегах Тибра в XV в. не хватало местных работников для возделывания нивы изобразительных искусств, но не заказчиков, носивших по большей части тиару или кардинальскую шапку, которые не упускали случая пересаживать на римскую почву чужих художников и коллекционировать интереснейшие произведения.

Рис. 468.
Скульптурные
украшения
портала собора
в Мессине.
*С фотографии
Алиари*



В течение первых пятилетий XV столетия в *Риме* еще творили наследники старинного рода Космати. Памятник кардиналу Стефанески в церкви Санта-Мария ин Трастевере, исполненный после 1417 г. мастером Павлом, еще так монументален в старом духе, так благороден в своей простой архитектуре, в фигуре усопшего еще столько строгого достоинства, что он смело может быть причислен к прекраснейшим художественным произведениям Рима. Но этот пережиток римской старины в Риме не имеет ничего общего с Ренессансом, шедшим с севера. Мраморный табернакул Донателло, папские гробницы Поллайоло в соборе св. Петра были лишь чисто флорентийскими произведениями на римской почве; то же самое можно сказать о главном скульптурном произведении Антонио Филарете — бронзовых дверях собора св. Петра в Риме (1439—1445). Как бы то ни было, именно здесь мы знакомимся с Филарете как со скульптором. Эти двери не достигают даже приблизительно художественной высоты восточных дверей Флорентийского баптистерия. Тем не менее пленяют уже своим содержанием их рельефные изображения из истории папства, живо и смело скомпонованы языческие мифологические сценки, оживляющие пышные арабески обрамлений. Хороша небольшая конная статуэтка Филарете (1465), в Дрезденском Альбертинуме, но и она, как и остатки памятника португальскому кардиналу Антонио Киаве (ум. в 1447 г.) в церкви Сан-Джованни ин Латерано, показывают, что Филарете и правда перерос старый стиль, но еще не вполне овладел новым. Лишь Мино да Фьезоле, живший в Риме в 1471—1485 гг., вступил в столь тесные отношения с римскими скульпторами, что стал считаться членом их гильдии.

Сами римляне были очень скудно представлены в этой гильдии скульпторов: Паоло Таккони, по прозвищу Романо (около 1415—1470), Джан Кристофоро Романо (1465—1512) — один из главных мастеров, работавших над пластическим убранством Чертозы в Павии. О других мастерах этой гильдии мы знаем, что Исаяя да Пиза был тосканец, Джованни Далмата был родом из Трау в Далмации, Андреа Бреньо (1421—1506) из Остено (близ Комо) был ломбардец. Почти все они работали совместно с Мино да Фьезоле. Исаяя да Пиза и Паоло Романо выполнили вместе в 1463 г. для собора св. Петра сень св. Андрея, остатки которой находятся в Ватиканских гrotтах. Далмата и Бреньо исполнили в 1476 г. своеобразную, в виде полукруглой ниши со стоящим в ней саркофагом, гробницу Ровереллы в церкви Сан-Клементе; ее «Мадонна с ангелами» принадлежит к числу лучших произведений далматинца. Паоло Романо изваял статую св. Андрея на Понте-Моли,

которая, на наш взгляд, лучше исполнена, нежели его статуя апостола Павла на мосту св. Ангела или статуи апостолов Петра и Павла в соборе св. Петра. Исайя да Пиза выполнил гробницу в нише папы Евгения IV в церкви Сан-Сальваторе ин Лауро в Риме. Джованни Далмата в 80-х гг. работал в Венгрии для короля Матвея Корвина, а в 1509 г. выполнил красивый памятник Джанелли в Анконе. Интересны произведения Андреа Бреньо: новая по замыслу, обрамленная двойными пилястрами, стоящая в нише гробница Лебретто в церкви Санта-Мария Арчели и схожая с нею, но строже замкнутая обрамлениями гробница Алана в церкви Санта-Прасседе в Риме принадлежат к прекраснейшим римским скульптурным работам XV столетия.

Южная Италия, и особенно *Неаполь*, не желая отстать в области изобразительных искусств от нового движения, еще в меньшей степени, чем Рим, могла обойтись без ввоза и заимствования чужих художественных сил.

Флорентийская скульптура раннего Ренессанса была принесена в Неаполь уже в первой трети XV столетия Донателло и Микелоццо с их памятником Бранкаччи; в последней трети этого столетия Антонио Росселино и Бенедетто да Майяно украсили своими изящными работами церковь Монтеоливето. Из художественных произведений XV столетия в области неаполитанской пластики заслуживает внимания триумфальная арка около Кастель Нуово, начатая при Альфонсе I и оконченная при Фердинанде I. Авторами скульптур, обильно ее украшающих снаружи и внутри (1455—1459; 1465—1470), называют Пьетро да Милано (до 1473 г.), знакомых нам уже Исайю да Пиза и Паоло Романо и учеников Донателло — Андреа дель Аквила и Антонио Келлино да Пиза, а также Франческо Лаурана. Ясно скомпонованный рельеф наружной стороны с изображением триумфа Альфонса I, равно как богатый фигурами, выполненный без особой отделки деталей рельеф на внутренней стороне ворот, представляющий инвестицию Фердинанда I в соборе Барлетты, изваяны Пьетро да Милано.

В *Палермо* условия развития пластики не отличались существенно от неаполитанских. Новое направление развивалось в работах ломбардцев Доменико и Антонио Гаджини и усилиями Франческо Лаурана. Доменико Гаджини (ум. после 1492 г.), до своего переселения в Палермо (1464) работавший в Генуе в качестве скульптора, исполнил красивый саркофаг св. Гандольфо в Полицци с благородной лежащей фигурой святого. Антонелло Гаджини выполнил прелестную статую Мадонны (1503) в соборе Палермо. Франческо Лаурана, быть может,

приходился братом (по предположению Боде — племянником) знаменитому архитектору Лучиано Лаурана, нам уже известному в качестве строителя урбинского дворца. Оба были родом из Ло-Враны близ Зары. Франческо появляется в Неаполе впервые в 1458 г. среди скульпторов триумфальной арки, а в последний раз упоминается в 1500 г. Два раза работал он во Франции, два раза — в Неаполе, с 1468 по 1471 г. — в Палермо. Его достоверное неаполитанское произведение — красивая Мадонна (1474) над входом в небольшую церковь св. Варвары. На юге Франции его скульптурная декорация одной из капелл церкви ла Мажор в Марселе (1476—1481) является первым крупным созданием Ренессанса на французской почве. В Сицилии мраморные барельефы с отцами Церкви и евангелистами в церкви Сан-Франческо (1468), обнаруживают еще сильную манеру раннего периода его творчества, тогда как его Мадонны в Палермском соборе и музее (1469) уже показывают переход к мечтательной мягкости, которую он позже предпочитал. Пьетро да Милано и Франческо Лаурана отлично исполняли медали. Лучшая медаль Пьетро да Милано изображает бюсты короля Рене и его второй супруги; лучшее произведение Франческо Лаурана — медаль, на лицевой стороне которой изображен портрет французского короля Людовика XI, а оборотная сторона очень близко напоминает античную монету «Concordia Augusta».

Живопись

В области *миниатюры*, пользовавшейся особой любовью как римских пап, так и арагонских королей, *Вечный город* может похвалиться тем, что в нем появилась первая итальянская книга с гравюрами на дереве — «Meditationes» кардинала Торквемады (1467), но резчиком гравюр и печатником был не итальянец, а немец Ульрих Ган; украшающие эту книгу 33 рисунка в полстраницы и один в целую страницу, ясно и толково сочиненные, по их неуклюжим формам абсолютно немецкие.

Более самобытным в этой области представляется нам *Неаполь*, где книгопечатание ввел, правда, немец Риссингер, но где его преемник Туппо выпустил в 1485 г. издание басен Эзопа с превосходными по технике гравюрами.

Из южноитальянских миниатюристов, находившихся на службе у арагонских королей, выделяются Кола Рабикано и его сын Нардо, украсивший роскошный молитвенник Парижской Национальной библиотеки. Богаты арагонскими рукописями Венская придворная библиотека

и библиотека Джеролимини в Неаполе. Особый тип фигуры с большой головой и тяжелыми веками, своеобразное декоративное украшение с канделябрами и putti в обрамлениях и зданиями несколько перегруженной архитектуры на задних планах принадлежат к характерным признакам южноитальянского миниатюрного стиля. Особенно интересны иллюстрированные рукописи из библиотеки Андреа Маттео III, герцога Агри (в Аbruцких горах). Миниатюры Реджинальдо Пирамо из Монополи в Апулии (шесть первых миниатюр «Этики» Аристотеля и выходной лист к венскому Сенеке) обнаруживают неоспоримую зависимость их от феррарской школы, учеником которой Реджинальдо, по всей вероятности, и был. Наоборот, другой мастер этих рукописей, Агри, исполнивший миниатюры аристотелевской «Риторики» и Ливия, в Венской библиотеке, примыкает к вышеназванным южноитальянцам, которые работали на арагонский двор.

В области *стенной и станковой живописи в Риме*, благодаря высоко развитому художественному чувству его пап, царила оживленная деятельность. Мы уже видели, что почти все выдающиеся живописцы Тосканы и Средней Италии и некоторые из первоклассных мастеров Северной Италии один за другим приглашались в Рим для выполнения больших фресковых росписей. Но почти ни один из этих живописцев не оставался в Риме на продолжительное время, а из созданных ими больших циклов фресок лишь очень немногое дошло до нас. Мелоццо да Форли был единственным мастером, жившим в Риме достаточно долго, чтобы создать здесь подобие школы. Но если мы будем искать его учеников и их произведения, то встретим лишь одного Антониаццо Романо, около 1460 г. украсившего фресками (не сохранившимися) Каstellо в Браччано; судя по его Мадонне 1488 г., в Римской национальной галерее, и «Благовещению», в церкви Санта-Мария sopra Минерва, это был не сильный мастер.

И в *Неаполе* в XV столетии работали в основном приезжие мастера — нидерландского, тосканского, умбрийского, верхнеитальянского происхождения. Венецианцем был Антонио Соларио, по прозвищению ло-Цингаро (Цыган), под руководством которого, вероятно, были исполнены в конце XV столетия 20 больших фресок из жизни св. Бенедикта в одном из дворов, прилегающих к церкви Сан-Северино в Неаполе. Соларио, во всяком случае, знал умбрийское искусство. Стиль этих хорошо скомпонованных сцен отдаленно напоминает Витторио Карпаччо. На некоторых фресках пейзажные фоны настолько преобладают над сюжетом, что их можно назвать первыми абсолютно пейзажными фресками, а по характеру своему они столь же мало могут быть названы чи-

сто венецианскими, как и умбро-флорентийскими. Особую оригинальность придает им их почти одноцветный оливковый тон, с которым гармонично согласованы локальные тона одежды.

Несколько самостоятельнее развивалась живопись в *Сицилии*. Мессина подарила Италии в лице Антонелло одного из новаторов живописной техники, но весь его талант раскрылся в Венеции. Другой Антонелло да Мессина, называвший себя также Салиба и Джироламо Альдибранди, написал «Сретение во храме» на главном алтаре церкви Сан-Никколо в Мессине. В Палермо из хаоса первой половины этой эпохи начиная с последней трети XV столетия стала развиваться самобытная живопись. Возбуждавшая большую полемику, огромная, довольно бессвязная по композиции, но производящая тем не менее сильное впечатление фреска «Триумф Смерти», в вестибюле прежнего госпиталя (теперь казарма) в Палермо, признается за произведение нидерландской школы. Но несомненно, в выполнении ее принимали участие и местные, сицилианские художники. На ней Смерть в виде полускелета с луком в руке скачет на иссо-

шем коне сквозь в ужасе рассеивающуюся толпу, посылая вдогонку свои стрелы. Палермский живописец Томмазо де Вигилия выполнил в 80—90-х гг. ряд алтарных образов для церквей и соборов Палермо. Антонио, или Антонелло Крещенцио, родился в 1467 г. и работал в течение значительной части XVI столетия. В Палермо ему приписывали все, что только возможно. Вероятно, его можно отождествить с тем Антонелло из Палермо, который в 1497 г. написал «Мадонну, коронуемую двумя ангелами» с широким пейзажем на заднем плане (теперь в Сиракузском музее), а в 1528 г. — картину с доминирующим в ней типичным сицилианским скалистым ландшафтом, в церкви Ганча в Палермо. Ему приписывают также «Св. Цецилию» Палермского собора (рис. 469), а до этого данную работу приписывали его ученику Риккардо Квартеро. В маловыразительных лицах с удлинёнными носами и несвободных позах фигур, отличающих палермские картины XV столетия, заметны отголоски стиля прекрасных в своем роде мозаик старого византийского времени.



Рис. 469.
Святая
Цецилия.
Картина
в соборе
Палермо.
С фотографии
Броджи

IV. ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

1. Византийское искусство

Христианский восток начинается на восточных границах Скандинавии, Германии и Италии. Повсюду, куда достигало господство православной греческой церкви, во всей этой области и после падения Константинополя (1453) византийское искусство составляло основу всей художественной жизни: прежде всего, в говорящей по-гречески части Балканского полуострова, в Сербии и на Руси. Вместе с западной церковью в Польше, Венгрии и на восточном берегу Адриатического моря господствовало влияние немецкого и итальянского искусства. Польша, как выяснил Соколовский, с самого начала XVI столетия решительно обратившаяся к итальянскому Ренессансу, в XV в. еще находилась под влиянием немецкого искусства. Венгрия, получившая романское и готическое искусство помимо Германии, была в XV в. первой страной к северу от Альп, которая страстно бросилась в объятия итальянского Ренессанса. Далматинский берег и Ионические острова уже издавна составляли в художественно-историческом отношении провинции Италии. Далмация уже гордилась такими художниками, как Лучиано Лаурана, Франческо Лаурана и Джованни Трау (Далмата). Если в XV в. византийское искусство, оставляя в стороне единичные проявления, утратило всякое влияние на западное искусство, то теперь, наоборот, искусство запада решительно проникло в древние области священного востока. Данный процесс интересен тем, что из смешения западных и восточных художественных направлений возникли новые особенности в национальном искусстве. Это и произошло на Руси, которая поразительно рано воспользовалась ранним итальянским Ренессансом для образования собственного стиля.

Византийское искусство осталось неизменным только на *горе Афон*. Мимо замкнутого уединения афонских монастырей дух веков прошел почти бесследно. Церковь монастыря Дионисиата XVI столетия была в 1547 г. заново отстроена и расписана, следуя старым канонам; церковь Дохиарского монастыря увенчана прекрасным куполом и расширена тоже без изменения основной формы. К XVI в. восходят пре-

красные фрески монастырских церквей в Лавре, Кутлумуше, Ксенофе, Дионисиате и Дохиаре. Они также разрабатывают одну и ту же основную тему с различными изменениями, но их стиль все же — лишь тень древнего византийского стиля. Тем не менее художественные произведения, созданные в афонских монастырях, являются интереснейшим, хотя и побледневшим отголоском византийского искусства.

2. Русское искусство Возрождения (1462—1598 гг.)

При великом князе московском Иване III (1440—1505) русский народ в 1480 г. окончательно освободился от татаро-монгольского ига, вместе с русским государством поднялось зародившееся и возрожденное национальное искусство. В эпоху удельных княжеств русское искусство было в основном византийским; во время татаро-монгольского ига оно спаяло многочисленные азиатские элементы с византийскими, но преобразовало их по-своему. *Архитектура* является в это время почти исключительно носителем русской художественной мысли. Прежде всего Иван III заложил Успенский собор в Московском Кремле, но тот обвалился незадолго до окончания. Тогда самодержец обратился к Италии. Архитектор Аристотель Фьораванти (род. в 1414 г.) из Болоньи появился в Москве и за четыре года (1475—1479) вместе с русскими мастерами заново отстроил собор, который в своих главных формах является повторением древнерусского Дмитровского собора во Владимире. Пять покоящихся на башнеобразных барабанах сердцевидных куполов, на которых сияют золотые кресты, новы для русского искусства; только в отдельных частях, например на наружных пилястрах, находятся у оснований и на капителях итальянские профили, а на наружной восточной стороне над апсидами — даже чисто ионические пилястры, от улиткообразных капителей которых поднимаются полуциркульные арки верхнего деления фасада.

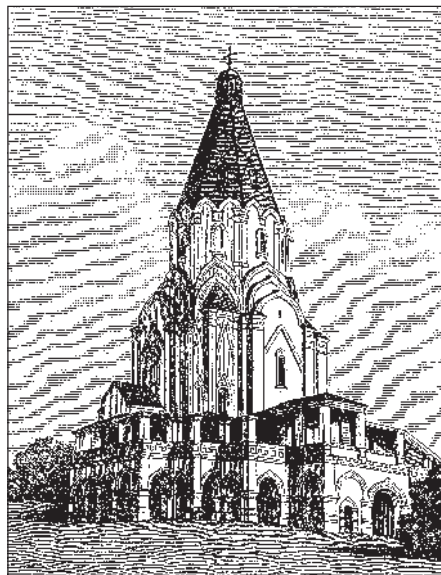
Строителем Благовещенского собора (1484—1489), расположенного на самом высоком месте Московского Кремля, называли миланского архитектора Пьетро Антонио Солари, умершего в 1493 г. в России, а художником, закончившим постройку, считают его земляка и последователя Алевизо Фрязина Нового. Верхние тимпаны фасада заключены здесь уже не в полуциркульные арки, а снова обрамлены килевидными; портал его — богатейшая страница североитальянского Ренессанса с пилястрами; девять золотых куполов, снабженных крестами с цепями, издали производят сказочный эффект. Светской постройкой Ивана III

был дворец Грановитая палата (Facettenpalast). Около 1487 г. итальянец Марк Фрязин взялся за начатую уже постройку, а закончил ее в 1491 г. Пьетро Антонио Солари. На наружных стенах дворца мы видим те итальянские грани-фацеты, которые, состоя из кристаллически обтесанных камней, представляют род утонченной рустики; внутри же он состоит из одного зала, четыре мощных свода которого поддерживаются одним столбом посредине.

Третья большая церковь Московского Кремля — Архангельский (св. Михаила) собор — произведение Алевизо Фрязина Нового. Возведен в 1505—1508 гг. Интерьер этой церкви также представляет чистый русско-византийский стиль. Снаружи своими двумя этажами, расчлененными пилястрами, капителями, подражающими коринфским, и верхними полуциркульными арками с раковинами под фронтонами Архангельский собор вопреки своим пяти сердцевидным куполам производит впечатление постройки раннего итальянского Возрождения. Теремный дворец, построенный из кирпича тем же архитектором (1499—1508), представляет чисто итальянский язык форм лишь с легким русским акцентом.

Особый тип самобытного русского искусства выступает в возникшей в 1582 г., а теперь реставрированной церкви Успения Божией Матери в селе Коломенском, близ Москвы (рис. 470), которая вся точно предназначена для того, чтобы нести среднюю мощную восьмиуголь-

Рис. 470.
Церковь
Успения
Божией
Матери в селе
Коломенском.
По Новицкому



ную пирамиду. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы, или храм Василия Блаженного (рис. 471), в южной части Красной площади, перед Московским Кремлем, построена в 1555—1560 гг., при Иване Грозном. Она представляет до некоторой степени конечный результат всех стремлений национального русского зодчества, слившегося на древней византийской основе со множеством восточных форм, а затем обросшего мотивами итальянского Ренессанса. Интерьер церкви не имеет единства пространства. Одиннадцать приделов, распределенных между двумя этажами, соединены посредством длинных, низких лестниц и переходов. Каждый из приделов расположен под одним из куполов, со сводов которых глядят изображения святых. Все странно, и все интересно. Снаружи эту церковь, повторяя выражение одного из историков искусства, можно, пожалуй, сравнить с грядой



Рис. 471.
Храм Василия
Блаженного
в Москве.
С фотогра-
фии

«отливающих всеми цветами радуги гигантских грибов», блестящих всевозможными формами и красками. Только Индия произвела подобное фантастическое искусство¹.

Очень интересны некоторые сохранившиеся русские деревянные церкви. Вместо каменных сводов здесь выступают двускатные крыши, образующие килевидной формы фронтоны. Церковь Владимирской

¹ Автор придерживается старых взглядов на архитектуру храма Василия Блаженного и совершенно не знаком с русским деревянным зодчеством.

Божией Матери в селе Белая Слуда Сольвычегодского района Вологодской области со своими крытыми галереями в нижнем этаже и шатровой башней в качестве главной части здания выделяется почти как прямой прототип богатой каменной церкви в селе Коломенском.

Великолепны своими орнаментами русские рукописи. Орнаменты, состоящие из фигур животных и людей, в XV в. почти забываются. Заставки и буквицы становятся проще и яснее и состоят часто лишь из плетений тонких линий, а единственным украшением длинных и тонких букв являются изящные завитки цветочных усиков. В XVI в. распространились два вида орнамента. Один вид — это геометрические разноцветные ленточные узоры на светлом фоне, чисто русские, хотя во многих отношениях обусловленные образцами, взятыми у исламского искусства; другой — в своих заставках и поверхностях, покрытых орнаментами, обнаруживает прежде всего западноевропейское разделение на поля, причем прямоугольники, круги и полукруги на золотом, синем или красном фоне заполнены цветами или листовыми побегами, к которым часто присоединяются фантастические индийские или персидские плетения и листья. Для первого из этих стилей характерны, например, Евангелия XVI столетия, в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга (из собрания Погодина); для второго рода характерны некоторые апостолы библиотеки Чудова монастыря в Москве и Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Если образчики первого рода в своей совокупности напоминают вышивки, то вторые напоминают часто ковры, обшитые бахромой, наподобие кружева.

Если старорусская орнаментика поражает наш глаз множеством искусных деталей, то архитектурные и живописные произведения Руси — церкви с куполами, фрески на золотых фонах — производят неизгладимое впечатление, когда их рассматриваешь с известного расстояния, при котором они сливаются в одно целое. Взгляд, например с Колокольни Ивана Великого — из центра грандиозного ансамбля Московского Кремля — на широко раскинувшуюся Москву с ее сотнями горящих золотом или яркими красками куполов и маковок охватывает не только своеобразие и красоту всего, что создало русское искусство, но и все самое фантастическое, что произвела христианская архитектура.

3. Искусство итальянского раннего Ренессанса на островах Родос и Кипр, в Турции и Венгрии

Впервые западноевропейское искусство потянулось к берегам и островам восточной части Средиземного моря по следам крестоносцев, душой которых были французы. Поэтому неудивительно, что здесь обосновалась французская готика. Вторично западноевропейское искусство двинулось на восток вслед за торговыми колониями, руководителями которых были итальянцы, и во главе всех венецианцы, поэтому искусство итальянского Возрождения распространилось в местах торгового и государственного преобладания Венеции.

Махмуду II в 1480 г. не удалось подчинить себе *остров Родос*. В течение всего XV в. остров оставался во владении ордена иоаннитов, которые культивировали здесь свое искусство, конечно средневекового характера. Готическими стрельчатыми арками снабжены те здания 1482, 1492 и 1495 гг. на улице Рыцарей, в которых видят прежние подворья различных народов Европы; окна зданий современного европейского квартала, теперь называемых «Суд» и «Адмиралтейство», обрамлены в позднеготическом прямоугольном стиле с богатой отделкой. Готическими являются также церкви города, например церковь св. Марка. Но родосская поздняя готика скорее испанского, чем французского характера, что довольно понятно при сношениях Барселоны с восточной частью Средиземного моря; она проще, солиднее и менее изящна. Итальянский Ренессанс появляется довольно поздно и изолированно на портале мечети Солимана, судя по всему, привезенном по частям из Италии в готовом виде.

Разностороннее и сложнее были сношения королевства острова Кипр, который в продолжение большей части XV в. платил дань египетским султанам. Его последняя королева, венецианка Катарина Корнаро, в 1489 г. сложила с себя корону в пользу Венецианской республики, под могущественным покровительством которой остров снова процветал целое столетие. Готические церкви кипрских городов, с которыми мы уже ознакомились, в XV столетии лишь кое-где получили пристройки и переделки, в которых французская поздняя готика смешивается с испанской, чтобы тотчас после наступления венецианского господства воспринять формы итальянского Ренессанса. Из византийских и исламских элементов, французской и итальянской готики, а также итальянского Ренессанса часто возникают отдельные здания в удивительном, неоднородном смешанном

стиле, который в особенности выступает, например, в Никосии и в наружном виде греческой часовни Ставро-ту-миссирику, внутри выдержанной в чисто византийском стиле.

Более или менее чистый стиль итальянского Возрождения появляется впервые в жилых домах, подворьях и т. д., как, например, в возведенной в 1467—1473 гг. части монастыря августинцев в Никосии, с ее накрытыми фронтонами, прямоугольными окнами, или как в больших полуциркульных окнах монастыря Айя-Напа, обрамленных пилястрами в стиле Ренессанса и венежным карнизом. Башнеобразный портал королевского дворца в Никосии еще в XV столетии был украшен большим готическим окном в богатом «пламенеющем» стиле. Однако дворец в Фамагусте, как показывают его развалины, получил в XVI столетии фасад в стиле чистого Ренессанса.

Скульптура кипрских церквей также иногда обнаруживает переход к стилю итальянского Ренессанса, как, например, статуя св. Николая над входной дверью церкви в Никосии.

Фрески, сохранившиеся на Кипре, принадлежат к смешанному стилю, соединяющему джоттовско-итальянские черты с поздневизантийскими: например, в росписи сводов («Воскрешение Лазаря», «Вход Господен в Иерусалим» и т. д.) часовни Страстей Господних в Пирге, в округе Ларнака.

В XV в. центрами искусства Возрождения стали главные города Турции и Венгрии.

Завоеватель Константинополя Махмуд II (1451—1481) захотел окружить себя представителями европейской науки и искусства. Запретом Корана изображать живых существ он пренебрег. Около 1479 г. он призвал в Константинополь многих итальянских скульпторов и художников, которые прежде всего должны были передать потомству его собственные черты. В числе этих художников находились ученик Витторе Пизано Маттео де'Пасти, ученик Донателло Беллано и Джентиле Беллини; из его работ сохранилась не только медаль с изображением султана, но также его портрет масляными красками (рис. 472), в собрании Лейярда в Венеции, и изображение приема венецианского посольства Высокой Портой, в Лувре. Лучшая медаль с изображением султана принадлежит, однако, неизвестному мастеру Constantius (1481). Сын и наследник Махмуда Баязет II, видимо, вернулся к воззрению составителей Корана, считавших портретную живопись грехом. Старания Махмуда II ввести в Константинополь итальянское искусство Возрождения не дали прочных результатов.

Уже в XIV в. (1308—1386) под властью королей неаполитанской ветви Анжуйского дома Венгрии пришлось поддерживать близкие отношения с Италией, которые продолжались при короле Сигизмунде (1386—1437). Флорентиец Манетто Амманатини (1384—1450) 40 лет строил в Венгрии церкви и дворцы. Мы знаем, что флорентийский живописец Мазолино да Паникале еще в 1427 г. жил в Венгрии. Но время расцвета венгерско-итальянского раннего Ренессанса началось при короле Матьяше Корвине (1459—1490), вторая жена которого Беатриче была дочерью короля неаполитанского. Главным образом для украшения своих книг Корвин наряду с другими призвал в Офен и флорентийских мастеров. Агтаванте Агтаванти, король миниатюристов, выполнил свои лучшие миниатюры именно для рукописей библиотеки венгерского короля. В 1467 г. в Офене находился Аристотель Фьораванти, который позже переселился в Москву. Но главными архитекторами, строившими замки в Офене, Вышеграде, Штульвейссенбурге, Коморне и т. д., были флорентийцы Кименти ди Леонардо и Баччо Челлини. Скульптор Бенедетто да Майяно выполнил мраморные рельефы короля и его супруги, в Берлинском музее. Верроккьо во Флоренции сделал для Корвина мраморный фонтан. Джованни Далмата также некоторое время работал при венгерском дворе в качестве архитектора и скульптора. Напрасно старался Корвин привлечь в Венгрию Филиппино Липпи, который ограничился тем, что написал для него во Флоренции портрет. Эрколе Роберти, уроженец Феррары, по-видимому, тоже работал при венгерском дворе. От всего этого великолепия раннего Возрождения, впрочем, почти ничего не осталось. Спасены были только произведения живописи и скульптуры. Сохранились 8 медалей с портретами короля или королевы. В 40 различных библиотеках Европы находятся 125 рукописей из библиотеки Матьяша Корвина, из которых не менее 206 украшены портретами короля и его жены-итальянки. Предпочтение, которое оказывал венгерский двор итальянскому искусству, означало победу Ренессанса; эта победа была только прелюдией того победоносного шествия его через всю Европу, которое началось в XVI в.



Рис. 472.
Джентиле
Беллини.
Портрет
Махмуда II.
С фотографии
Алиари



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство христианских народов за полторы тысячи лет воодушевленного труда завоевало себе достойное место в мировой истории искусства. В некоторых отношениях, по крайней мере в Италии, оно достигло той степени развития, которую занимало эллинистически-языческое искусство в то время, когда от него отделилось христианское. Конечно, пути художественно-исторического развития так же мало повторяются, как и всемирно-исторические, но поучительно сравнить новые достижения с прежними. В общем лишь идеальное искусство времени расцвета XVI столетия походит на идеальное искусство века Перикла (см. т. 1, рис. 356), а реализм и маньеризм XVII и XVIII вв. — на греческое искусство александрийской эпохи; однако кое-что говорит в пользу того, что век Фидия воскрес уже в идеальном искусстве готической эпохи, а обновленный век Александра и Аппеллеса — в реалистическом искусстве XV в. Расцвет идеального искусства в христианском мире, в соответствии с сущностью христианства, был, однако, значительно более отвлеченным и бестелесным, чем в языческом мире; реалистическое искусство XV в. представляется, во всяком случае, более юным, зачаточным, наивным и примитивным, чем реалистическое искусство времени Диадочов (см. т. 1, кн. 3, III). Именно то обстоятельство, что реалистическое искусство XV в. стоит на пороге нового подъема, отличает его от эпохи, следовавшей за расцветом греческого искусства, и приближает его к эпохе строгого реализма времени до Фидия.

По своему содержанию искусство христианских народов вплоть до конца этого периода было в существенных чертах религиозным. Конечно, во все времена не было недостатка в великолепных светских постройках, которые часто украшались также светскими изображениями, взятыми из истории, поэзии, науки. Однако именно церкви превосходили своим великолепием замечательные постройки древности; только скульптура готических соборов стала рядом с античной пластикой храмов; только церковная стенная, станковая и книжная живопись позднего средневековья достигает той духовной сосредоточенности, нежности и глубины, которой греческое искусство вовсе не знало, так как служило существенно отличной, веселой, светской и чувственной религии.

Не подлежит никакому сомнению, что область сюжетов изобразительных искусств начала расширяться именно в XV в. Прежде всего портретная живопись так энергично встала рядом с картинами религиозного содержания, что во многих отношениях заполнила, даже почти вытеснила последние; возвращение пластических искусств христианских народов к классической древности ясно сказалось в том, что снова вернулись к сюжетам из греческой мифологии. Но в доступное для масс искусство больших фресок эти языческие сюжеты пока еще робко отваживались проникать; оставляя в

стороне миниатюры и гравюры, они ограничивались главным образом станковой живописью, предназначавшейся для жилищ гуманистов и знатоков. Бытовая картина из народной жизни, ландшафт, архитектурный пейзаж, живопись с натуры, как бы энергично они ни выступали на заднем плане, ни разу еще не достигали такой самостоятельности, как в послеалександрийском искусстве древнего мира.

В отношении художественного мастерства в стиле и технике около 1500 г. было снова достигнуто почти все, чем обладала и что знала греко-римская древность. Ближайшим образом это относится к итальянской архитектуре, которая, совершенно отбросив северосредневековые формы, круто повернула к эллинистически-римскому стилю; при этом, одушевленная порывом к самостоятельному творчеству, она остановилась на пороге расцвета Возрождения, которое выпало на долю XVI в. Архитектура Италии XVI в. стала образцом для всех христианских народов вплоть до XIX столетия и далее.

Изобразительные искусства, несмотря на отдельные попытки возрождения античной древности от своего средневекового прошлого, стали неудержимо прогрессировать. Великие скульпторы конца XV столетия снова сравнивались со всеми своими языческими предшественниками, если только не превзошли их. Они не встали рядом с ними только в чувстве красоты округленных форм в фигурах и группах. Рельефы с более совершенным углублением плоскости, которые, впрочем, не были часты, примыкали, по-видимому, к началам того же рельефа в позднеантичную эпоху, с тем чтобы быстро превзойти его в ясной передаче пространства. Однако в отношении стильного соответствия форм скульптура даже в расцвете XV столетия еще не могла соответствовать классическим образцам греков и римлян.

Живопись в конце XV в. в некоторых отношениях опередила свою старшую греко-римскую сестру, но не смогла превзойти ее во всем. В умении связывать свои пластически писанные человеческие фигуры с перспективно углубленными, взятыми из окружающего мира архитектурными или пейзажными планами и в умении украшать картины множеством живописных деталей, то есть в умении заполнять плоскость, она опередила всю античную живопись. Но в умении придать картине живописное единство мягкостью светотени, легким и широким письмом, так чтобы отдельные мазки сливались в одно целое только в глазах и душе зрителя, новая живопись, если судить по античным портретам, вроде портретов, писавшихся на крышках эллинистическо-египетских мумий, и по античным пейзажам, вроде морских видов с Одиссеем в Риме (см. т. 1, рис. 486), оставалась еще далеко позади античной. Картины в целом, не считая некоторых лучших произведений фламандской школы, были рассчитаны на живописный эффект меньше, чем на архитектурный и пластический.

То, что искусство христианских народов, начав с символически-декоративных схем, постепенно завоевало для себя чистое наслаждение всем внешним и внутренним миром живого человека, было художественно-историческим событием величайшего значения. То, что в это время только входило в жизнь, согревая ее, в первой трети XVI в. стало ее прекрасным содержанием.