Всеобщая история искусств том третий

Академия художеств СССР

Институт теории и истории изобразительных искусств

Всеобщая история искусств в шести томах том третий

Редакционная коллегия

Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В.Доброк/Юнский, Ю.Д.Колпинский,

В.Ф.Левинсон-Лессинг; А.А.Сидоров,

А.Н.Тихомиров, А.Д.Чегодаев

Государственное издательство "Искусство"

Москва 1962

ВИИ том 3

Искусство Эпохи Возрождения

Под общей редакцией Ю.Д.Колпинского и Е.И.Ротенберга

Редакторы Р. Б. Климов и И. И. Никонов а

Оформление художников И. Ф. Рерберга и Е. А. Ганушкина

Художественные редакторы А. А. Сидорова и Д. В. Белоус

Корректоры Н. Г. Антокольская и Н. Я. Корнеева

Сдано в набор 30/IX 1961 г. Подп. в печ.

8/V 1962 г. Формат бумаги 84 X 108 1/16 .

Печ. л. 67,75 (усл. 111,11)- Уч.-изд. л. 95,58.

Тираж 66 500 экз. А 06307. «Искусство»,

Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Изд. № 20127. 3»к. тип. 1495

Управление полиграфической промышленности Ленсовнархоза.

Типография № 3 имени Ивана Федорова

Ленинград, Звенигородская ул., д. 11

От редакционной коллегии.

Третий том «Всеобщей истории искусств» целиком посвящен искусству эпохи Возрождения.

Авторами глав третьего тома являются:

Введение — Ю. Д. Колпинский.

Искусство Италии

Введение — Е. И. Ротенберг.

Искусство Проторенессанса и 14 века — Н. А. Белоусова.

Искусство 15 века Архитектура — В. Е. Быков. Изобразительное искусство — Н. А. Белоусова.

Искусство 16 века Введение — Е. И. Ротенберг. Архитектура — В. Ф. Маркузон. Изобразительное искусство Средней Италии в период Высокого Возрождения — Е. И. Ротенберг.

Искусство маньеризма — И.А.Смирнова.

Изобразительное искусство Венеции и прилегающих областей — Ю. Д. Колпинский.

Прикладное искусство—Н. С. Степанян.

Искусство Нидерландов

Архитектура—Е. И. Ротенберг.

Изобразительное искусство — Р. Б. Климов.

Искусство Германии — Н. М. Чегодаева.

Искусство Франции

Архитектура — А. И. Венедиктов.

Изобразительное искусство — М. Т. Кузьмина.

Искусство Испании — Т. П. Каптерева.

Искусство Португалии — Т. П. Каптерева.

Искусство Англии

Архитектура—А. И. Венедиктов.

Изобразительное искусство — М. А. Орлова.

Искусство Далмации — Л. С. Алешина.

Искусство Венгрии — А. Н. Тихомиров.

Искусство Чехословакии — Л. С. Алешина.

Искусство Польши — М. Т. Кузьмина

В отдельных разделах тома использованы авторские материалы В. Ф. Маркузона (по архитектуре Италии 15 в.), Е. И. Ротенберга (по изобразительному искусству Италии 15 в.), В. М. Полевого (но искусству Польши — раздел о Вите Ствоше).

В редактировании отдельных глав принимали участие А. Д. Чегодаев и Н. В. Яворская. В подготовке текстов к печати участвовала Л. С. Алешина.

Подбор иллюстративного материала выполнен Е. И. Ротенбергом, Т. П. Каптеревой и Л. С. Алешиной. Макет альбома иллюстраций составлен Р. Б. Климовым при участии редакторов тома, список иллюстраций — Т. П. Каптеревой. В подготовке карт принимала участие Л. С. Алешина. Указатель составлен М. Б. Аптекарь; материалы для библиографии представлены авторами глав.

Рисунки в тексте и карты выполнены художником В. А. Лапиным; подготовка иллюстративного материала для репродуцирования осуществлена фотографами Е. А. Никитиным и Н. А. Крацкиным.

За помощь в работе при подготовке настоящей книги—-консультации, рецензирование, предоставление фотоматериала и т. д.—редколлегия приносит благодарность: Государственному ЭрмитажУ) Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, Институту теории и истории искусств Академии наук Чехословакии, Национальному музею в Варшаве, Национальной галлерее в Будапеште, Государственному издательству «Э- А. Зееман» (Лейпциг), Государственному издательству художественной литературы и искусства (Прага).

За помощь в работе над третьим томом редколлегия приносит благодарность профессору А. Г. Габричевскому, директору Академии художеств в Венеции профессору Джузеппе Делогу, профессору Стефану Козакевичу (Польша), ректору Академии художеств Чехословакии Иржи Коталику, члену-корреспонденту Академии наук СССР В. Н. Лазареву, кандидату искусствоведения К. М. Малицкой, кандидату искусствоведения А. Н. Немилову.

Третий том 'Всеобщей истории искусств' целиком посвящен искусству эпохи Возрождения. Рассмотрено искусство Италии, Нидерландов, Германии, Франции, Испании, Португалии, Англии, Далмации, Венгрии, Чехословакии, Польши.

* От редакционной коллегии.
* Введение
* Искусство Италии
    o Введение
    o Искусство Проторенессанса и 14 века
    o Искусство 15 века
        + Архитектура
        + Изобразительное искусство
    o Искусство 16 века
    o Введение
        + Архитектура
        + Изобразительное искусство Средней Италии в период Высокого Возрождения
        + Искусство маньеризма
        + Изобразительное искусство Венеции и прилегающих областей
    o Прикладное искусство
* Искусство Нидерландов
    o Архитектура
    o Изобразительное искусство 15 века
    o Изобразительное искусство 16 века
* Искусство Германии
    o Искусство 15 века
    o Искусство 16 века
* Искусство Франции.
    o Искусство 15 века
    o Искусство 16 века
* Искусство Испании

* Искусство Португалии
* Искусство Англии
* Искусство Далмации
* Искусство Венгрии
* Искусство Чехословакии
* Искусство Польши
* Библиография
    o Общие работы
    o Искусство Италии
        + Общие работы
        + Искусство проторенессанса и 14 века.
        + Искусство 15 века.
        + Искусство 16 века.
    o Искусство Нидерландов.
    o Искусство Германии
    o Искусство Франции.
    o Искусство Испании
    o Искусство Англии
    o Искусство Далмации.
    o Искусство Венгрии.
    o Искусство Чехословакии.
    o Искусство Польши.
* Карты
    o Карта. Италия (северная и центральная).
    o Карта. Нидерланды
    o Карта. Германия.

- Карта. Франция
- Карта. Испания и Португалия
- Карта. Далмация и Венгрия
- Карта. Польша и Чехословакия.

Введение

Ю. Колпинский

Возрождение полагает начало новому этапу в истории мировой культуры. Этап этот, как отмечал Ф. Энгельс, был величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством (*См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр.346*) . По значению, которое имело Возрождение для развития культуры и искусства, с ним может быть сопоставлена в прошлом только эпоха расцвета античной цивилизации. В эпоху Возрождения зародилась современная наука, в особенности естествознание. Достаточно напомнить о гениальных научных догадках Леонардо да Винчи, об основании Фрэнсисом БЭКОНОМ опытного метода исследования, об астрономических теориях Коперника, о первых успехах математики, о географических открытиях Колумба и Магеллана.

Особое значение имело Возрождение для развития искусства, утверждения принципов реализма и гуманизма в литературе, театре и изобразительном искусстве.

Художественная культура Возрождения представляет для человечества неповторимую и непреходящую ценность. На ее основе возникла и развилась передовая художественная культура нового времени. Более того, реалистическое искусство Возрождения открывает собой, по существу, первый этап в истории искусства нового времени. Основные принципы реализма, сама система реалистического языка изобразительного искусства нового времени сложилась в искусстве Возрождения, в особенности в его живописи. Огромное значение имело искусство Возрождения для всего дальнейшего развития зодчества и ваяния. То же относится и в значительной мере к театру и литературе.

Расцвет культуры и искусства Возрождения имел всемирно-историческое значение. Однако это вовсе не значит, что культура всех народов мира при переходе от феодализма к буржуазному обществу проходила через период Возрождения как через обязательный этап своего развития. Для того чтобы в недрах позднего феодального общества впервые возникла и победила последовательно антифеодальная, реалистическая и гуманистическая художественная культура ренессансного типа, сложилось передовое светское мировоззрение, возникло представление о свободе и достоинстве человеческой личности, необходимо было сочетание определенных исторических условий, которые оказались возможными в определенной части земного шара, а именно в Западной и отчасти Центральной Европе.

Экономика и культура средневековой Европы на первых этапах развития феодализма отставала от рано расцветших могучих культур Востока (Арабский Восток, Китай, Индия, Средняя Азия). В дальнейшем, однако, именно в Европе впервые созрели предпосылки к переходу от феодализма к капитализму, то есть к новой, более высокой общественно-

исторической формации. Эти новые общественные отношения сложились еще в недрах европейского феодального общества в торго-во-ремесленных городах — городских коммунах.

Именно тот факт, что в некоторых экономически наиболее развитых областях средневековой Европы города приобрели политическую самостоятельность, облегчил зарождение в них раннекапиталистических отношений. На этой основе и возникла открыто враждебная старой феодальной культуре новая культура, названная культурой Возрождения (Ринашименто — на итальянском, Ренессанс — на французском языке). Таким образом, первая антифеодальная в истории человечества культура возникла в ставших на путь капиталистического развития независимых городах-государствах, спорадически вкрапленных в массив Европейского континента, который находился в целом еще на стадии феодализма.

В дальнейшем переход к первоначальному накоплению, бурная и мучительная перестройка всей экономики и социального строя Западной Европы вызвали формирование буржуазных наций, образование первых национальных государств. В этих условиях культура Западной Европы перешла к следующему этапу своего развития, к периоду зрелого и позднего Возрождения. Этот период представляет собой в целом более высокую ступень развития раннего капитализма в рамках разлагающегося феодализма. Однако сложение культуры и этого периода основывалось на освоении и дальнейшем развитии тех идеологических, научных и художественных завоеваний, которые были достигнуты в городской культуре предшествующего этапа Возрождения. Сам термин «Возрождение» появился уже в 16 в., в частности у Вазари, автора знаменитых жизнеописаний итальянских художников. Вазари рассматривал свою эпоху как время возрождения искусства, наступившего после многовекового господства искусства средневековья, которое ренессансные теоретики считали временем полного упадка. В 18 столетии, в век Просвещения, термин Возрождение был подхвачен Вольтером, высоко оценившим вклад этой эпохи в борьбу против средневековой догматики. В 19 в. этот термин был распространен историками на всю итальянскую культуру 15—16 вв., а впоследствии на культуру других стран Европы, прошедших через данный этап историко-культурного развития.

В течение 19 — начала 20 в. исторической и искусствоведческой наукой, как Западноевропейской, так и русской, было много сделано по углубленному изучению литературы, искусства и культуры этой замечательной эпохи. Однако лишь марксистская историческая наука и искусствознание сумели последовательно раскрыть подлинные исторические закономерности, определившие характер культуры Возрождения и ее прогрессивное революционное значение в развитии принципов реализма и гуманизма.

В эпоху империализма, и особенно в последние десятилетия, в буржуазной науке получили распространение откровенно реакционные теории, пытающиеся отрицать принципиальную противоположность Возрождения эпохе средневековья, свести на нет светский антифеодальный характер его искусства и культуры. В иных случаях реалистическое искусство Возрождения трактуется буржуазной наукой как упадочное, натуралистическое, «материалистическое» и т. д.

Этому стремлению реакционных ученых очернить традиции реализма и гуманизма Возрождения современная передовая наука, и в первую очередь советское искусствознание, противопоставляет последовательную защиту и изучение замечательного вклада Возрождения в культуру человечества, всемерно подчеркивая его поистине огромную прогрессивную, революционную роль.

Большое значение в формировании культуры Возрождения имело обращение к великому реалистическому наследию античности, не полностью утраченному в средневековой Европе.

С особой полнотой и последовательностью культура и искусство Возрождения осуществились в Италии, чья земля была насыщена величавыми останками античной архитектуры и искусства. Однако решающее значение, определившее исключительную роль Италии в формировании культуры и искусства Возрождения, имело то обстоятельство, что именно в Италии наиболее последовательно развились экономика и культура средневековых городов-государств и уже в 12 —15 вв. совершился переход от средневековой торговли и ремесел к раннекапиталистиче-ским отношениям.

Широкое и своеобразное развитие получили культура и искусство Возрождения и на северо-западе Европы, особенно в передовых для того времени нидерландских городах 15 в., а также в ряде районов Германии (прирейнские и южногерманские города). Позже, в период первоначального накопления и формирования национальных государств, большую роль сыграли культура и искусство Франции (конец 15 в. и особенно 16 в.) и Англии (конец 16 — начало 17 в.).

Если искусство Возрождения в своей последовательной форме развилось только в некоторых странах Европы, то тенденции развития в сторону гуманизма и реализма, по существу аналогичные принципам искусства Возрождения, получили очень широкое распространение в большинстве европейских стран. В Чехии в десятилетия, предшествующие гуситским войнам, и в эпоху гуситских войн складывался самобытный вариант переходной, ренессансной по своему типу культуры. В 16 в. в культуре Чехии получило развитие искусство позднего Возрождения. Своими особыми путями шла эволюция искусства Возрождения в Польше. Важным вкладом в культуру позднего Ренессанса явились искусство и литература Испании. В 15 в. ренессансная культура проникла и в Венгрию. Однако ее развитие было прервано после разгрома страны турками.

Замечательные культуры народов Азии в своей исторической эволюции не знали Возрождения. Застойность феодальных отношений, характерная для этих стран в эпоху позднего средневековья, чрезвычайно замедлила их экономическое, политическое и духовное развитие. Если в течение 5 —14 вв. культура народов Индии, Средней Азии, Китая и отчасти Японии в ряде существенных отношений опережала культуру народов Европы, то начиная с эпохи Возрождения ведущая роль в развитии науки и искусства перешла на несколько веков к культуре народов Европы. Это было обусловлено тем, что вследствие неравномерности исторического развития в Европе раньше, чем где-либо, стали созревать предпосылки для перехода от феодализма к более высокой фазе общественного развития — к капитализму. Именно этот временный социально-исторический фактор, а не мифическое «превосходство» белой расы, как пытались утверждать буржуазные реакционные идеологи и апологеты колониальной экспансии, обусловил важный вклад Европы начиная с эпохи Возрождения в мировую художественную культуру. Пример замечательных древних и средневековых культур Востока, а в наше время бурный расцвет национальной культуры народов Азии и Африки, ставших на путь социализма или освободившихся от колониального ига, достаточно убедительно разоблачают всю лживость этих реакционных теорий.

Великие завоевания культуры Возрождения если не непосредственно, то косвенно способствовали развитию и победе передовой антифеодальной культуры всех народов мира. Все народы, преодолевающие феодальный этап своего развития в борьбе за

создание новой национальной демократической культуры, новаторски развивающей самобытные реалистические и гуманистические завоевания, раньше или позже обращались в одних случаях непосредственно к наследию Возрождения, в других — к опыту современной им передовой светской, демократической идеологии и реалистической культуры нового времени, которые, в свою очередь, выросли на основе дальнейшего развития, углубления и творческой переработки достижений Возрождения.

Так, например, в ходе исторического развития Руси культура русского народа на рубеже 17 —18 вв. стала перед задачей решительного преодоления уже изживших себя условных и религиозных форм древнерусского искусства и обратилась к сознательно реалистическому отображению новой действительности.

Этот процесс был в значительной мере облегчен и ускорен возможностью учета опыта западноевропейского реалистического искусства 17 в., опиравшегося, в свою очередь, на художественные завоевания эпохи Возрождения.

* * *

Каковы же исторические движущие силы эпохи Возрождения, в чем идейное и художественное своеобразие этой эпохи, каковы основные хронологические этапы ее развития?

В средневековых городах-государствах, в ремесленных цехах и купеческих гильдиях складывались не только первые зачатки новых производственных отношений, но и делались первые робкие шаги по формированию нового отношения к жизни. В трудовых низах средневекового города, в порабощенной массе крестьян жила стихийная ненависть к угнетателям, мечта о справедливой жизни для всех.

Эти силы, в конечном счете, и нанесли первый сокрушительный удар феодальным отношениям, расчистили дорогу буржуазному обществу.

Однако первое время, в 12—14 вв., антифеодальные тенденции в культуре развивались в форме чисто сословного самосознания средневекового бюргерства, утверждавшего свои интересы и свое сословное достоинство в рамках существующего средневекового общества и его культуры. Несмотря на нарастание моментов непосредственно реалистического изображения действительности, искусство средневековых городов в целом сохраняло религиозный и условно-символический характер. Правда, в средневековой литературе очень рано зародились такие полные наивного реализма жанры, как, например, «фаблио»—своеобразные сказки-новеллы, противостоящие господствующей культуре и литературе феодальной эпохи. Но они носили еще непосредственно фольклорный характер и не могли претендовать на ведущее положение в культуре и искусстве. Прогрессивные для того времени идеологические устремления выступали в форме религиозных ересей, в которых стремление к преодолению аскетизма и догматизма средневековой идеологии существовало в завуалированной и искаженной форме.

Религиозное по форме, а отчасти и по содержанию искусство европейского средневековья в свое время сыграло определенную прогрессивную роль в истории мировой культуры. Его завоевания нам уже известны. Однако по мере роста общественного самосознания основных общественных группировок в городах, ставших на путь буржуазно-капиталистического развития, вся система средневекового искусства, носившая в целом условный характер и неразрывно связанная с общим церковно-религиозным укладом

духовной культуры, становилась тормозом в дальнейшем развитии реализма. Речь шла уже не о развитии отдельных реалистических ценностей в рамках условной системы средневекового искусства, а о создании программно осознанной, последовательно реалистической художественной системы, о разработке последовательно реалистического языка. Этот переход явился органической частью общего переворота мировоззрения, переворога во всей культуре этой эпохи. На смену средневековой культуре шла новая, светская, свободная от церковной догматики и схоластики гуманистическая культура. Назревала необходимость перестройки, более того, разрушения старой художественной системы. С того момента, когда светское начало вытесняет религиозное, сохраняя от него лишь внешние сюжетные мотивы, когда интерес к реальной жизни, к ее основным проявлениям одерживает победу над религиозными представлениями, когда сознательно личное творческое начало берет верх над безличными сословными традициями и предрассудками, тогда наступает эпоха Возрождения. Ее достижения — это достижения гуманистической культуры и реалистического искусства, которые утверждают красоту и достоинство человека, познающего красоту мира, осознавшего силу творческих возможностей своего разума и воли.

Как уже указывалось выше, обращение к наследию античности, особенно в Италии, значительно ускорило развитие искусства Возрождения и в известной мере определило ряд его особенностей, в том числе и значительное количество произведений, написанных на сюжеты античной мифологии и истории. Однако искусство на заре капиталистической эры отнюдь не представляло собой возрождения культуры античного рабовладельческого общества. Пафосом его явилось радостное и страстное стремление к познанию реального мира во всем его чувственном обаянии. Развернутое изображение той среды (природной или бытовой), на фоне и в тесной взаимосвязи с которой живет и действует человек, имело для творчества художников Возрождения несоизмеримо большее значение, чем для их античных предшественников. Образ человека с самого начала Возрождения отличался большей индивидуализацией и психологической конкретностью, чем в искусстве античной классики. Обращение к античному реализму и его творческое переосмысление были вызваны внутренними потребностями общественного развития своего времени и им подчинены. В Италии с ее обилием памятников древности Это обращение к античности было особенно облегчено и получило широкое развитие. Большое значение имела и тесная связь средневековой Италии с Византией. Культура Византии сохранила, пусть в искаженном виде, многие античные литературные и философские традиции. Процесс освоения и переработки античного наследия был ускорен переселением в Италию греческих ученых из захваченной турками в 1453 г. Византии. «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 345—346.*). При посредстве итальянских гуманистов, поэтов, художников эти знания стали достоянием всей европейской культуры эпохи Возрождения.

* * *

Хотя победа светского начала в культуре соответствовала интересам молодой, полной сил буржуАзии ренессансных городов, было бы неверно сводить все значение искусства Возрождения только к выражению идеологии ренессансной буржуАзии. Идейное и жизненное содержание творчества таких титанов Ренессанса, как Джотто, ван Эйк, Мазаччо, Донателло, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Гужон, было несравненно шире и глубже. Гуманистическая направленность искусства

Возрождения, его героический оптимизм, гордая вера в человека, широкая народность его образов объективно выражали интересы не только одной буржуАзии, но и отражали прогрессивные стороны развития всего общества в целом.

Искусство Возрождения возникло в условиях переходного времени от феодализма к капитализму. По мере дальнейшего утверждения капиталистических отношений в Европе культура Возрождения неизбежно должна была распасться. Ее расцвет был связан с тем периодом, когда устои феодального общественного уклада жизни и мироощущения были (по крайней мере в городах) основательно расшатаны, а буржуазно-капиталистические отношения еще не сложились во всей их торгашеской прозаичности, со всей их подлой «моралью» и бездушным лицемерием. В частности, еще не успели сколько-нибудь заметно проявиться пагубные для всестороннего развития личности последствия буржуазного разделения труда, односторонней буржуазной профессионализации. На первом этапе развития Возрождения личный труд ремесленника, особенно в области производства предметов домашнего обихода, еще не был полностью вытеснен, уничтожен мануфактурой, лишь делавшей свои первые шаги. В свою очередь, предприимчивый купец или банкир не превратился еще в безличный придаток к своему капиталу. Личная сметка, смелость, мужественная находчивость не утратили еще своего значения. Поэтому ценность человеческой личности определялась не только и не столько «ценой» его капитала, но и ее действительными качествами. Более того, активное участие в той или иной степени каждого горожанина в общественной жизни, а также распад старых феодальных устоев права и морали, неустойчивость, подвижность новых, еще лишь складывающихся отношений, напряженная борьба классов и сословий, столкновение личных интересов создавали особо благоприятные обстоятельства для расцвета личности деятельной, полной энергии, неразрывно связанной со всеми сторонами современной ей общественной жизни. Не случайно на смену критериям церковной морали, на смену двойственному и далекому от жизни идеалу человека средневековья — или аскету-монаху, или воину — рыцарю «без страха и упрека» с его кодексом феодальной рабской верности сюзерену — приходит новый идеал человеческой ценности. Это идеал яркой, сильной личности, стремящейся к счастью на земле, охваченной страстным стремлением развить и утвердить творческие способности своей активной натуры. Правда, исторические условия эпохи Возрождения способствовали утверждению в среде господствовавших классов известного морального индифферентизма или прямой аморальности, и эти моменты оказывали свое уродующее влияние. Однако эти же причины общего и культурного развития одновременно способствовали и осознанию передовыми идеологами эпохи меры красоты и богатства человеческих характеров. «Люди, основавшие современное господство буржуАзии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346.*). Всесторонняя яркость характеров людей Возрождения, нашедшая свое отражение и в искусстве, в значительной мере объясняется именно тем, что «герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (*Там же, стр. 347*).

Передовые люди, особенно начального этапа развития Возрождения, не смогли в это переходное время уловить действительные пороки и социальные уродства грядущего капитализма и вообще в большинстве своем не стремились к конкретному анализу социальных противоречий. Но, несмотря на некоторую наивность и отчасти утопичность представлений о жизни и человеке, они гениально угадывали действительные возможности развития, заложенные в человеке, верили в его подлинное раскрепощение от рабской зависимости перед силами природы и стихийно-противоречиво развивающегося

общества. Их эстетические идеалы с точки зрения всемирно-исторической не были заблуждением.

В эпоху Возрождения искусство играло исключительную роль в культуре и определяло в значительной мере лицо эпохи. Отдельные цехи и корпорации, соревнуясь друг с другом, украшали храмы и площади прекрасными художественными произведениями искусства. Представители богатых патрицианских родов как из личного честолюбия и политического расчета, так и из стремления к полноте наслаждения своими богатствами воздвигали великолепные дворцы, строили дорогие общественные сооружения, устраивали для сограждан пышные праздничные зрелища и шествия. Необычайно большую роль, особенно в 14—15 вв., играли заказы и самого города.

Живописцы, ваятели, зодчие, движимые духом благородного соревнования, стремились в своих произведениях достичь наибольшего совершенства. Особенно искусство 15 в. носило открыто общественный характер и было непосредственно обращено к широкой массе горожан. Фрески, картины, статуи и рельефы украшали соборы, городские ратуши, площади, дворцы.

Поэтому в ряде отношений культура Возрождения, особенно в Италии 15 в... в известной мере напоминала культуру классической Греции. Правда, скульптура и особенно зодчество опирались главным образом на опыт древнеримской, а не собственно греческой художественной традиции. Однако дух героического гуманизма, возвышенной гражданственности, тесной связи художественной культуры с духовными интересами граждан города, их гордый патриотизм, стремление украсить, возвысить в образах искусства свой родной город, сближал культуру независимой ренессансной городской коммуны с культурой свободного античного полиса. II все же ряд особенностей решительно отличал искусство Возрождения от искусства греческого» связанного с более ранним историческим этапом развития общества — с рабовладением.

Во-первых, греческому искусству классического периода, то есть связанному с расцветом полиса, не было свойственно острое чувство индивидуальности, личной неповторимости образа человека, столь характерное для искусства Возрождения. Искусство Возрождения впервые в истории реализма нашло путь к созданию образа, в котором сочеталось яркое раскрытие индивидуального своеобразия личности с выявлением наиболее социально типических и характерных качеств человека. Основы портрета нового времени были заложены именно в то время. Правда, античное искусство также создало ряд шедевров реалистического портрета. Но античный реалистический портрет расцвел в условиях кризиса и распада культуры классической поры. Реалистический портрет Возрождения неразрывно, связан с периодом его наивысшего расцвета (портреты ван Эйка, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Дюрера, Тициана, скульптурный портрет итальянских мастеров. 15 в.). Портрет Возрождения пронизан пафосом утверждения личности, сознанием того, что разнообразие и яркость индивидуальностей есть необходимая черта нормально развивающегося общества. Утверждение свободы личности, разнообразия ее дарований в известной мере являлось неизбежным следствием борьбы с феодальной иерархией, неравенством и сословными перегородками средневековья, расчищало дорогу новым общественным отношениям.

В искусстве Возрождения, заложившем основу художественной культуры будущего капиталистического общества, иначе, чем в античной Греции, решался и вопрос об отражении быта, «труда и дней» граждан коммуны. В классическом рабовладельческом полисе сфера обычных повседневных интересов, условия быта и жизни считались недостойными большого искусства и в очень слабой степени, получали свое отражение

лишь в вазописи и отчасти в мелкой пластике. Для людей свободного города-государства раннего Ренессанса борьба с аскетизмом и мистикой средневековой этики, утверждение красоты и достоинства посюсторонней— земной жизни предопределяли радостное отражение всего богатства и разнообразия жизни, быта своего времени. Поэтому, хотя главным героем изображения был прекрасный образ совершенного человека, фон композиций часто заполнялся изображением взятых из жизни эпизодов, развертывающихся в реалистически изображенных интерьерах или на улицах и площадях родного города.

Характерной чертой искусства Возрождения явился небывалый до этого расцвет реалистической живописи. В средние века были созданы связанные с храмовой архитектурой замечательные монументальные ансамбли, полные возвышенной одухотворенности и торжественного величия. Но именно в эпоху Возрождения, живопись впервые раскрывает заложенные в ней возможности широкого охвата жизни, изображения деятельности человека и окружающей его жизненной среды. Характерное для эпохи увлечение наукой способствовало овладению анатомией человека, разработке реалистической перспективы, первым успехам в деле передачи воздушной среды, мастерству построения ракурсов, то есть необходимой сумме профессиональных знаний, которые позволили живописцам реалистически правдиво изображать человека и окружающую его действительность. В период позднего Возрождения к этому прибавилась разработка системы приемов, придающих непосредственную эмоциональную выразительность мазку, самой фактурной поверхности картины, и овладение передачей эффектов освещения, постижение начал световоздушной перспективы. Связь с наукой в эту эпоху имела своеобразный и очень органический характер. Она не сводилась лишь к использованию возможностей математики, экспериментальной анатомии, естественных наук в целом для совершенствования мастерства живописцев, ваятелей, зодчих. Пафос разума, вера в его. безграничные силы, стремление к осознанию мира в его живой образной целостности равно пронизывали и художественное и научное творчество эпохи, определяли их тесное переплетение. Поэтому гениальный художник Леонардо да Винчи был и великим ученым, а работы лучших ученых и мыслителей эпохи были не только проникнуты духом своеобразной поэзии и образности, как, например, у Фрэнсиса Бэкона, но часто сокровеннейшая суть взглядов этих ученых на общество выражалась в формах художественной литературы («Утопия» Томаса Мора).

По существу, впервые в истории искусства реалистически развернуто показывается среда, та жизненная обстановка, в которой существуют, действуют, борются люди. При этом человек остается в центре внимания художника, и он решительно господствует над окружающими и как бы обрамляющими его условиями жизни.

Решая новые по своему характеру задачи, живопись соответственно развивала и совершенствовала свои технические средства. Широкое развитие в монументальной живописи получила (особенно в Италии) фреска (Джотто, Мазаччо, Рафаэль, Микеланджело). Почти полностью исчезла мозаика, дающая возможность достижения исключительно сильных и богатых цветовых и световых эффектов, но менее, чем фреска, приспособленная для реалистической передачи объемов и их размещения в пространственной среде, для изображения сложных ракурсов. Техника темперы, особенно в искусстве раннего Возрождения, достигает своего наивысшего совершенства. Большое значение начинает приобретать с 15 в. масляная живопись. В 16 в. она становится господствующей техникой. В ее развитии особую роль сыграли нидерландские мастера раннего Возрождения, начиная с Яна ван Эйка.

Дальнейшее развитие станковой живописи, стремление к максимально жизненной передаче связи фигуры с окружающей воздушной средой, интерес к пластически выразительной лепке формы, а также пробудившийся в 20—30-х гг. 16 в. интерес к эмоционально заостренному мазку вызвали дальнейшее обогащение техники масляной живописи. Величайшим мастером этой техники был Тициан, сыгравший исключительно важную роль в последующем развитии живописи.

Стремление к широкому художественному охвату действительности и известное расширение круга «потребителей» искусства привело, особенно в северных странах Европы, к расцвету гравюры. Совершенствуется гравюра на дереве, достигает особо высокого развития резцовая гравюра на металле, зарождается и достигает своих первых успехов офорт. В таких странах, как Германия и особенно Нидерланды, широкие народные движения, небывалый размах политической борьбы вызывают потребность в искусстве, быстро и гибко откликающемся на запросы времени, активно и непосредственно участвующем в идеологической и политической борьбе. Этой формой искусства становится в первую очередь гравюра, которая заняла значительное место в творчестве таких выдающихся художников, как Дюрер, Гольбейн и Брейгель.

Большое значение для расцвета гравюры имел переход от рукописной к печатной книге. Открытие и широкое распространение книгопечатания имели огромное прогрессивное значение в деле демократизации науки и культуры, расширения и повышения идеологической воспитательной роли литературы. Гравюра являлась в то время единственной техникой, обеспечивавшей возможность совершенного художественного оформления и иллюстрирования печатной книги. И действительно, именно в эпоху Возрождения складывается современное искусство иллюстрирования и оформления книги. Ряд издателей в Италии, Нидерландах, Германии создают неповторимые по своему высокому мастерству художественные издания, как эльзевиры, альдины (их названия происходят от имен известных типографов-издателей того времени).

В скульптуре, особенно в статуях, посвященных мифологическим, библейским, а также и реальным современным деятелям, утверждаются в героизированной и монументальной форме типичные черты и качества человека того времени, раскрываются страстная сила и энергия его характера. Развивается скульптурный портрет. Широкое распространение получает перспективный многофигурный рельеф. В нем художник сочетал пластическую наглядность скульптуры и свойственную живописи глубину перспективно построенного пространства, стремился изобразить сложные события с участием большого количества людей.

Однако в отношении круга сюжетов изобразительное искусство Возрождения, за исключением индивидуального и группового портрета (пейзаж и историческая картина хотя и зарождались в это время, но не получили широкого развития), в основном продолжает обращаться к традиционным мотивам, почерпнутым из христианских мифов и сказаний, широко дополняя их сюжетами из античной мифологии. Значительная часть произведений, написанных на религиозные темы, предназначалась для церквей и соборов, имела культовое назначение. Но по своему содержанию эти произведения носили подчеркнуто реалистический характер и по существу своему были посвящены утверждению земной красоты человека.

Вместе с тем складываются в качестве полноценных самостоятельных жанров и чисто светские роды живописи и ваяния, достигает, как уже упоминалось, высокого уровня индивидуальный и зарождается групповой портрет. В период позднего Возрождения начинают формироваться как самостоятельные жанры пейзаж и натюрморт.

Новый характер в эпоху Возрождения приобретает и прикладное искусство. Суть того нового, что принес Ренессанс в развитие прикладного искусства, состояла не только в широком применении античных мотивов декора и заимствованных у древности новых форм и пропорций самих предметов (сосуды, ювелирные изделия, отчасти мебель), хотя и это имело само по себе большое значение. По сравнению со средневековьем произошло и решительное обмирщение прикладного искусства. Резко повысился удельный вес произведений прикладного искусства и архитектурного декора, украшающих интерьеры дворцов патрицианской городской знати, ратуш, жилищ зажиточных горожан. Вместе с тем если в период развитого средневековья наиболее совершенные стилистические решения достигались при создании произведений, связанных с церковным культом, а найденные формы влияли на всю область прикладных искусств, то в эпоху Возрождения, особенно Высокого и отчасти позднего, эта зависимость носила скорее обратный характер. Возрождение было периодом необычайно высокого развития прикладного искусства, создающего вместе с архитектурой, живописью и скульптурой единый стиль эпохи.

Вместе с тем, в отличие от средневековья и начальных этапов Возрождения, где все виды искусства еще тесно связаны с художественным ремеслом, происходит постепенное выделение живописца и скульптора из среды ремесленников. К началу Высокого Возрождения мастер живописи или ваяния — это артист, яркая одаренная творческая личность, полностью отделившаяся от остальной массы ремесленников. В случае успеха он богач, занимающий видное место в общественной жизни своего времени. Кажущаяся личная свобода творчества имела свои определенные преимущества, но она таила в себе и опасность неустроенности личной судьбы, несла в себе элементы конкуренции и личного соперничества, подготовила тот отрыв художника от жизни народа, который стал столь типичным для эпохи развитого капитализма. Новое положение художника в обществе таило в себе и опасность разрыва между «высоким» и «ремесленным» искусством. Но эта опасность сказалась пагубно на прикладных искусствах лишь значительно позднее. В период же Возрождения эта взаимосвязь не была полностью нарушена, — стоит лишь вспомнить замечательные ювелирные изделия ваятеля позднего Возрождения Челлини, деятельность француза Паллиси, соединившего в своем лице крупного ученого-гуманиста и замечательного мастера майолики. Поэтому не случайно, что в эпоху Возрождения не только расцветали почти все известные и раньше виды прикладного искусства, но и поднялись на новую ступень своего технического и художественного мастерства такие его отрасли, как ювелирное дело, художественное стекло, роспись по фаянсу и т. д. Жизнерадостность и звучность красок, изящное благородство форм, точное чувство возможностей материала, совершенная техника, глубокое чувство единства стиля характерны для прикладных искусств Возрождения.

В архитектуре идеалы жизнеутверждающего гуманизма, стремление к гармонически ясной красоте форм сказались с не меньшей силой, чем в других видах искусства, и вызвали решительный переворот в развитии зодчества.

Во-первых, широкое развитие получили сооружения светского назначения. Гражданская архитектура — ратуши, лоджии, рыночные фонтаны, дома призрения и т. д.— обогащается новыми принципами. Этот род архитектуры зародился еще в недрах средневековой городской коммуны и служил общественным нуждам и потребностям города. В эпоху Возрождения, особенно в ранний его период, гражданская архитектура получает особо широкое распространение и приобретает подчеркнуто монументальный и светский характер. Вместе с тем наряду с архитектурой, обслуживающей общественные потребности города, складывается совершенно новый по сравнению со средними веками вид архитектуры, жилище богатого бюргера превращается в монументальный

пронизанный духом праздничной жизнерадостности дворец — палаццо. Дворцы Возрождения, особенно в Италии, наряду с ратушами и храмами в значительной мере определяли архитектурный облик ренессансного города.

Если к северу от Альп (Нидерланды, Германия) новый тип архитектуры ренессансного города на первых этапах создавался в основном путем переработки готической архитектуры в духе большей гармоничности и повышенной праздничности форм, то в Италии разрыв со средневековой архитектурой носил более открытый и последовательный характер. Особое значение имело при этом обращение к античной ордерной системе, разумность, логичность построения архитектурного сооружения, выявление тектонической логики здания. Не меньшее значение имела и гуманистическая основа ордерной системы, соотносимость ее масштабов и пропорций с масштабами и пропорциями человеческого тела.

Отсюда и столь характерное для Возрождения широкое обращение к праздничнo-торжественным архитектурным сооружениям, на фоне которых выступает воплощенный в монументальных скульптурных и живописных произведениях образ человека, господствующего над миром или активно борющегося в нем за достижение своих целей. Отсюда и земной, светский характер, свойственный большинству церковных сооружений, создаваемых в Италии на протяжении 15—16 вв.

Как уже отмечалось, обращение к античным мотивам было характерно не только для архитекторы. Глубоко примечательно, что и тогда, когда художники Возрождения решали задачу создания героических образов путем переосмысления старых христианских мифов и сказаний, они часто ссылались, иногда несколько наивно, на авторитет древних. Так, великий художник немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер, высказав предположение, что ряд древних трактатов об искусстве не дошел до его времени, потому что «эти благородные книги при появлении церкви были искажены и уничтожены из ненависти к языческим идолам», замечает далее, обращаясь к отцам церкви: «Не убивайте со зла благородного искусства, которое было найдено и накоплено с великим трудом и старанием. Ведь искусство велико, трудно и благородно, и мы можем обратить его во славу божью. Ибо, как они дали своему идолу Аполлону пропорции прекраснейшей человеческой фигуры, так мы хотим теми же мерами воспользоваться для господа нашего Христа, прекраснейщего во всем мире». Далее Дюрер утверждает свое право на воплощение образа Марии в облике прекраснейшей женщины Венеры и Самсона в облике Геракла(*А. Дюрер, Книга о живописи. Дневники, письма, трактаты, т. П, Л.—М., 1957,стр. 20.*).

По существу, это означало не что иное, как решительное изменение всего действительного содержания старых христианских сюжетов и мотивов в изобразительном искусстве. Красота естественных человеческих чувств, поэзия реальной жизни решительно вытесняли мистическую преображенность и торжественную отчужденность образов средневековья.

* * *

Формирование искусства Возрождения в борьбе с пережитками средневекового искусства, рост, расцвет художественной культуры Возрождения, а затем кризис в поздний период его существования протекали по-разному в отдельных странах в зависимости от конкретных исторических условий.

В Италии, где Ренессанс получил наиболее полное и последовательное развитие, его эволюция проходила через следующие этапы: так называемый Проторенессанс («предвозрождение»), то есть подготовительный период, когда обозначаются первые признаки, предвещающие наступление художественного переворота, а затем собственно Возрождение, в котором следует различать раннее, Высокое и позднее Возрождение.

Характерной чертой Проторенессанса (последняя треть 13—начало 14 в.) является то, что в искусстве его крупнейших представителей — живописца Джотто, скульпторов Пикколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио — прогрессивно реалистические и гуманистические тенденции выступают в значительной мере еще в религиозных формах.

На севере период, в известной мере аналогичный Проторенессансу, выявлен не так четко и развивается, в отличие от Италии, опираясь на прогрессивные направления поздней готики. В Нидерландах он наступает к концу 14 в. и завершается к 10-и годам 15 столетия в творчестве братьев Лимбургов и скульптора Клауса Слютера. В Германии и Франции эти переходные тенденции не привели к четко выделенному из прогрессивных течений искусства поздней готики новому художественному этапу. В Чехии, которая наряду с Италией и Нидерландами была тогда одной из самых экономически развитых областей Европы, во второй половине 14 в. возникло в недрах готического искусства реалистическое и гуманистическое художественное направление, подготовляющее появление искусства Возрождения (в частности, творчество Теодориха и Мастера Тржебоньского алтаря). Кризис, вызванный гуситской революцией и ее поражением, прервал эту самобытную линию в развитии чешского искусства.

Искусство Возрождения в основном развивалось в соответствии с двумя ступенями в зарождении, а затем и начальном периоде развития капитализма в Европе, на которые ссылался в «Капитале» Маркс: «...первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в XIV и XV столетиях, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию. Там, где она наступает, уже давно уничтожено крепостное право и поблекла блестящая страница средневековья — вольные города»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр.728*).

Культура раннего Возрождения в своей исторически неповторимой форме именно и могла возникнуть только в условиях полной или почти полной политической самостоятельности таких городов-государств. Наиболее последовательно и полно этот этап раскрылся в искусстве Италии и Нидерландов. В Италии он охватывает собой весь 15 век примерно до 80—90-х гг.; в Нидерландах — время первых десятилетий 15 в. и до начала 16 в.; в Германии — почти всю вторую половину 15 века.

Расцвет искусства раннего Возрождения в Италии и Германии завершается так называемым Высоким Возрождением (90-е гг. 15 в.— начало 16 в.). Искусство Высокого Возрождения, завершая искусство в 15 в. и доводя до высшего выражения его прогрессивные тенденции, однако, представляло собой особую, качественно своеобразную ступень развития Возрождения в целом, с его стремлением к гармонической ясности и монументальной героике образа человека. Высокое Возрождение дало миру таких титанов, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Браманте, Микелан-джело, Джорджоне, Тициан, Дюрер, Гольбейн.

В других странах, например в Нидерландах и Франции, период Высокого Возрождения был выражен значительно менее четко. В некоторых из них он и вовсе отсутствует.

К 30—40-м гг. 16 в. культура Возрождения переходит к завершающему этапу своего развития. В обстановке сложения национальных государств и изживания политической самостоятельности городов она в большинстве стран приобретает характер общенациональной культуры.

Особенности искусства периода позднего Возрождения, захватывающего последние две трети 16 в., а в Англии и начало 17 в., обусловлены тем, что оно сложилось в период первоначального накопления капитала, развития мануфактур, глубокого кризиса и распада старых патриархальных феодальных форм хозяйства, захватившего отчасти и сельские районы каждой страны, бурной колониальной Экспансии и роста антифеодальных движений народных масс. Это движение в Нидерландах переросло в первую успешную буржуазную революцию. В этот период идеологическая борьба сил реакции и прогресса приобретает особо широкий и острый характер.

В области социальной и идейной борьбы это было, с одной стороны, время нарастания и расширения как антифеодального движения буржуАзии городов и даже части дворянства, так и могучего революционного подъема народных масс. Выражающая эти процессы идеологическая борьба протекала часто в религиозной оболочке возникших еще в первые десятилетия 16 в. реформаторских антикатолических движений от умеренного лютеранства до воинствующего кальвинизма или плебейски уравнительного анабаптизма. С другой стороны, период позднего Возрождения падает на время консолидации и перестройки сил феодальной реакции, в первую очередь католической церкви — так называемой контрреформации, с которой тесно связано создание иезуитского ордена.

Искусство позднего Возрождения развивалось в разных странах Европы весьма неравномерно и в глубоко своеобразных формах. Италия оказалась в связи с Великими географическими открытиями в стороне от основных центров дальнейшего экономического и политического развития Европы. Передовым силам в Италии не удалось добиться создания единого национального государства, и страна стала объектом борьбы и грабежа между соперничавшими державами — Францией и Испанией. Отсюда трагический характер, который приобретает в это время позднее творчество Микеланджело, Тициана и искусство Тинторетто. Из больших мастеров-реалистов позднего итальянского Возрождения лишь Веронезе, за исключением последних лет жизни, остается внешне чуждым трагическим проблемам Эпохи. В целом художественный вклад прогрессивных итальянских мастеров позднего Возрождения в мировую культуру был очень значителен. Одновременно в Италии этого периода раньше, чем где бы то ни было, сложилось враждебное реализму художественное течение, выражающее идеологические интересы феодальной реакции,— так называемый маньеризм.

Германия после кратковременного расцвета искусства, подобного по своему характеру Высокому Возрождению в Италии, вступает в полосу длительного и тяжелого упадка, вызванного крушением ранней буржузной революции и политической раздробленностью страны.

В Нидерландах, переживающих период революционного подъема, во Франции, вступившей в период консолидации национального государства, в Англии, где в рамках укрепляющегося абсолютизма происходил бурный подъем экономики и культуры, период позднего Возрождения при всей характерной для него остроте социальных, этических и эстетических контрастов был временем подъема культуры и искусства и дал человечеству Гужона и Брейгеля, Рабле и Шекспира.

Очень значительной в период позднего Возрождения была роль проникнутой острейшими противоречиями культуры Испании, ставшей в 16 в. на короткое время одной из самых могучих держав Европы.

Однако испанская монархия поставила, в отличие от абсолютизма во Франции и Англии, своей целью не укрепление национального государства, а создание космополитической мировой империи. Эта задача в условиях наступившего периода консолидации буржуазных наций носила реакционно-утопический характер. II клерикально-католическая империя, на краткий период объединившая под своим скипетром Испанию, Нидерланды, Германию, значительную часть Италии, распалась, истощив и обескровив к концу 16 века саму Испанию.

В эпоху позднего Возрождения впервые в истории искусства борьба реализма и враждебных ему течений, борьба прогресса и реакции выступает в достаточно открытой и последовательной форме. С одной стороны, в творчестве позднего Тициана, Мйкеланджело, Гужона, Рабле, Брейгеля, Шекспира, Сервантеса реализм поднимается еще на одну ступень в своем стремлении овладеть богатством жизни, правдиво, с гуманистических позиций выразить ее противоречия, овладеть новыми сторонами жизни мира — изображением людских масс, столкновений и конфликтов характеров, передачей ощущения сложной «многоголосой» динамики жизни. С другой стороны, творчество итальянских маньеристов, нидерландских романистов, наконец, страстное и полное трагических противоречий искусство испанского художника Эль Греко приобретают более или менее последовательно антигуманистический характер. Противоречия и конфликты жизни в их искусстве трактуются в мистически искаженном, субъективистски произвольном плане.

В целом позднее Возрождение представляет собой качественно новый и важный этап в развитии искусства Возрождения. Утеряв гармоническую жизнерадостность раннего и Высокого Возрождения, искусство позднего Возрождения глубже проникает в сложный внутренний мир человека, шире раскрывает его связи с окружающим миром. Искусство позднего Возрождения завершает собой всю великую эпоху Ренессанса, отличаясь неповторимым идейно-художественным своеобразием, и вместе с тем подготавливает переход к следующей эпохе в развитии художественной культуры человечества.

Искусство Италии

Введение

Е. Ротенберг

В историю художественной культуры эпохи Возрождения Италия внесла вклад исключительной важности. Сами масштабы величайшего расцвета, которым был ознаменован итальянский Ренессанс, кажутся особенно поразительными по контрасту с небольшими территориальными размерами тех городских республик, где зародилась и пережила свой высокий подъем культура этой эпохи. Искусство в Эти столетия заняло в общественной жизни небывалое до того положение. Художественное созидание, казалось, стало неутолимой потребностью людей ренессансной эпохи, выражением их неиссякаемой энергии. В передовых центрах Италии страстное увлечение искусством захватило самые широкие слои общества — от правящих кругов до простых людей.

Возведение общественных построек, установка монументов, украшение главных сооружений города были делом государственной важности и предметом внимания высших должностных лиц. Появление выдающихся художественных произведений превращалось в крупное общественное событие. О всеобщем преклонении перед выдающимися мастерами может свидетельствовать тот факт, что величайшие гении эпохи — Леонардо, Рафаэль, Микеланджело — получили у современников наименование divino — божественных.

По своей продуктивности эпоха Возрождения, охватывающая в Италии около трех столетий, вполне сопоставима с целым тысячелетием, на протяжении которого развивалось искусство средневековья. Вызывают изумление уже сами физические масштабы всего того, что было создано мастерами итальянского Возрождения,— величественные муниципальные сооружения и огромные соборы, великолепные патрицианские дворцы и виллы, произведения скульптуры во всех ее видах, бесчисленные памятники живописи — фресковые циклы, монументальные алтарные композиции и станковые картины. Рисунок и гравюра, рукописная миниатюра и только что возникшая печатная графика, декоративное и прикладное искусство во всех его формах — не было, в сущности, ни одной области художественной жизни, которая не переживала бы бурного подъема. Но, быть может, еще поразительнее необычайно высокий художественный уровень искусства итальянского Возрождения, его подлинно мировое значение как одной из вершин человеческой культуры.

Карта стр.24

Культура Возрождения не была достоянием одной лишь Италии: сфера ее распространения охватила многие из стран Европы. При этом в той или иной стране отдельные этапы эволюции ренессансного искусства находили свое преимущественное

выражение. Но в Италии новая культура не только зародилась раньше, чем в других странах,— сам путь ее развития отличался исключительной в своем роде последовательностью всех этапов — от Проторенессанса до позднего Возрождения, причем в каждом из этих этапов итальянское искусство дало высокие результаты, превосходящие в большинстве случаев достижения художественных школ других стран (*В искусствознании по традиции широко применяются итальянские наименования тех столетий, на которые падает зарождение и развитие ренессансного искусства Италии (каждое из названных столетий представляет определенную веху этой эволюции). Так, 13 век именуется дученто, 14-й — треченто, 15-й — кватроченто, 16-й — чинквеченто.*). Благодаря этому ренессансная художественная культура достигла в Италии особой полноты выражения, выступая, так сказать, в своей наиболее цельной и классически законченной форме.

Объяснение этого факта связано с теми специфическими условиями, в которых протекало историческое развитие ренессансной Италии. Социальная база, содействовавшая зарождению новой культуры, определилась здесь чрезвычайно рано. Уже в 12—13 вв., когда Византия и арабы в результате крестовых походов были оттеснены от традиционных торговых путей в районе Средиземного моря, североитальянские города, и прежде всего Венеция, Пиза и Генуя, захватили в свои руки всю посредническую торговлю между Западной Европой и Востоком. В эти же столетия переживало свой подъем ремесленное производство в таких центрах, как Мила», Флоренция, Сиена и Болонья. Накопленные богатства в крупных масштабах вкладывались в промышленность, в торговлю, в банковское дело. Политическую власть в городах захватило пополанское сословие, то есть ремесленники и купцы, объединенные в цехи. Опираясь на свою растущую экономическую и политическую мощь, они начали борьбу с местными феодалами, добиваясь полного лишения их политических прав. Усиление итальянских городов позволило им успешно отражать натиск со стороны других государств, в первую очередь германских императоров.

К этому времени города других стран Европы тоже вступили на путь отстаивания своих коммунальных прав от притязаний могущественных феодалов. II все же богатые итальянские города отличались в этом отношении от городских центров по ту сторону Альп одной решающей особенностью. В исключительно благоприятствующих условиях политической независимости и свободы от феодальных установлений в городах Италии зародились формы нового, капиталистического уклада. Наиболее наглядно самые ранние формы капиталистического производства проявились в суконной промышленности итальянских городов, в первую очередь Флоренции, где уже применялись формы рассеянной и централизованной мануфактуры, а так называемые старшие цехи, представлявшие собой союзы предпринимателей, установили систему жестокой эксплуатации наемных рабочих. Свидетельством того, насколько Италия опередила другие страны на пути экономического и социального развития, может служить тот факт, что уже в 14 в. Италия знала не только антифеодальные движения крестьян, развертывавшиеся в отдельных областях страны (например, восстание фра Дольчино 1307 г.), или выступления городского плебса (движение под руководством Кола ди Риенци в Риме в 1347— 1354 гг.), но и восстания угнетенных рабочих против предпринимателей в самых передовых промышленных центрах (восстание чомпи во Флоренции в 1374г.). В той же Италии раньше, чем где-либо, началось формирование ранней буржуазии — того нового общественного сословия, которое представляли собой пополанские круги. Важно подчеркнуть, что эта ранняя буржуазия несла в себе признаки коренного отличия от средневекового бюргерства. Сущность данного отличия связана прежде всего с экономическими факторами, поскольку именно в Италии возникают ранне-капиталистические формы производства. Но не менее важен тот факт, что в передовых

центрах итальянская буржуазия 14 в. обладала всей полнотой политической власти, распространив ее на прилежащие к городам земельные владения. Такой полноты власти не знало бюргерство в других странах Европы, политические права которого обычно не выходили за пределы муниципальных привилегий. Именно единство экономической и политической власти придавало пополанскому сословию Италии те особые черты, которые отличали его как от средневекового бюргерства, так и от буржуАзии послеренессансной эпохи в абсолютистских государствах 17 столетия.

Крушение феодальной сословной системы и возникновение новых социальных отношений повлекло за собой коренные сдвиги в мировоззрении и культуре. Революционный характер общественного переворота, составлявшего существо Эпохи Возрождения, проявился в передовых городских республиках Италии с исключительной яркостью.

В плане социальном и идеологическом эпоха Возрождения в Италии представляла собой сложный и противоречивый процесс разрушения старого и становления нового, когда реакционные и прогрессивные элементы находились в состоянии самой острой борьбы, а правовые установления, общественный порядок, обычаи, так же как и сами мировоззренческие основы, еще не приобрели освященной временем и государственно-церковным авторитетом незыблемости. Поэтому такие качества людей того времени, как личная энергия и инициатива, смелость и упорство в достижении поставленной цели, обрели для себя в Италии чрезвычайно благоприятную почву и могли раскрыться здесь с наибольшей полнотой. Недаром именно в Италии сам тип человека эпохи Возрождения сложился в своей наибольшей яркости и законченности.

Тот факт, что Италия дала единственный в своем роде пример длительной и необычайно плодотворной во всех своих этапах эволюции ренессансного искусства, связан прежде всего с тем, что реальное влияние прогрессивных общественных кругов в экономической и политической сфере сохранялось здесь вплоть до первых десятилетий 16 в. Это влияние было действенным и в период, когда во многих центрах страны начал (с 14 в.) осуществляться переход от коммунального строя к так называемым тираниям. Усиление централизованной власти путем передачи ее в руки одного правителя (происходившего из феодальных либо богатейших купеческих фамилий) было следствием обострения классовой борьбы между правящими буржуазными кругами и массой городских низов. Но сама экономическая и социальная структура итальянских городов по-прежнему во многом базировалась на прежних завоеваниях, и недаром за превышением власти со стороны тех правителей, которые пытались установить режим открытой личной диктатуры, следовали активные выступления широких слоев городского населения, нередко приводившие к изгнанию тиранов. Те или иные изменения форм политической власти, происходившие на протяжении рассматриваемого периода, не могли уничтожить самого духа свободных городов, который в передовых центрах Италии сохранялся вплоть до трагического финала эпохи Возрождения.

Такое положение отличало ренессансную Италию от других европейских стран, где новые общественные силы выступили на смену старому правопорядку позже и сама хронологическая протяженность эпохи Возрождения оказалась поэтому соответственно меньшей. А так как новый общественный класс не смог занять в этих странах таких сильных позиций, как в Италии, то реыессансный переворот выразился в них в менее решительных формах и сами сдвиги в художественной культуре не имели столь ярко выраженного революционного характера.

Однако, идя впереди других стран по пути социального и культурного прогресса, Италия оказалась позади них в другом важном историческом вопросе: политическое единство страны, превращение ее в сильное и централизованное государство было для нее неосуществимым. В этом таились корни исторической трагедии Италии. С того времени как соседствовавшие с ней крупные монархии, и прежде всего Франция, а также Священная Римская империя, включавшая в свой состав германские государства и Испанию, стали могущественными державами, Италия, разделенная на множество враждующих между собой областей, оказалась беззащитной перед натиском иноземных армий. Предпринятый французами в 1494 г. поход в Италию открыл собой период завоевательных войн, завершившийся в середине 16 в. захватом испанцами почти всей территории страны и утратой ею независимости на несколько столетий. Призывы к объединению Италии со стороны лучших умов страны и отдельные практические попытки в этом направлении не смогли преодолеть традиционного сепаратизма итальянских государств.

Корни этого сепаратизма следует искать не только в эгоистической политике отдельных правителей, в особенности римских пап, этих злейших врагов единства Италии, но прежде всего в самой основе экономического и социального строя, установившегося в эпоху Возрождения в передовых областях и центрах страны. Распространение нового экономического и общественного уклада в рамках единого общеитальянского государства оказалось в то время неосуществимым не только потому, что формы коммунального строя городских республик не могли быть перенесены на управление целой страной, но также из-за экономических факторов: создание единой экономической системы в масштабе всей Италии на тогдашнем уровне производительных сил было невозможно. Характерное для Италии широкое развитие ранней буржуАзии, обладавшей полнотой политических прав, могло происходить только в пределах небольших городских республик. Иными словами, раздробленность страны была одной из неизбежных предпосылок расцвета столь мощной ренессансной культуры, как культура Италии, ибо подобный расцвет был возможен лишь в условиях отдельных самостоятельных городов-государств. Как показал ход исторических событий, в централизованных монархиях ренессансное искусство не получило столь ярко выраженного революционного характера, как в Италии. Этот вывод находит свое подтверждение в том, что если в политическом отношении Италия оказалась с течением времени в зависимости от таких сильных абсолютистских держав, как Франция и Испания, то в плане культурно-художественном — даже в период утраты Италией ее самостоятельности — зависимость носила обратный характер.

Таким образом, в самих предпосылках величайшего подъема культуры итальянского Возрождения были заложены причины ожидавшего ее крушения. Это, разумеется, вовсе не означает, что призывы к объединению страны, особенно усилившиеся в период жестокого политического кризиса Италии в первые десятилетия 16 в., не носили прогрессивного характера. Призывы эти не только соответствовали чаяниям широких слоев населения, общественные завоевания и независимость которых оказались под угрозой, — они были также отражением реального процесса нарастающей культурной консолидации различных областей Италии. Разобщенные на заре эпохи Возрождения из-за неравномерности их культурного развития, многие области страны к 16 столетию были уже связаны глубоким духовным единством. То, что оставалось невозможным в сфере государственно-политической, было осуществлено в сфере идеологической и художественной. Республиканская Флоренция и папский Рим были враждующими государствами, но крупнейшие флорентийские мастера работали и во Флоренции и в Риме, и художественное содержание их римских работ находилось на уровне самых прогрессивных идеалов свободолюбивой Флорентийской республики.

Исключительно плодотворному развитию в Италии искусства Возрождения содействовали не только социальные, но и историко-художественные факторы. Итальянское ренессансное искусство обязано своим происхождением не какому-либо одному, а нескольким источникам. В период, предшествующий эпохе Возрождения, Италия явилась пунктом скрещения нескольких средневековых культур. В отличие от других стран здесь равно значительное выражение нашли обе основные линии средневекового искусства Европы — византийская и романо-готи-ческая, осложненные в отдельных областях Италии воздействием искусства Востока. И та и другая линия внесли свою долю в становление ренессансного искусства. От византийской живописи итальянский Проторенессанс воспринял идеально прекрасный строй образов и формы монументальных живописных циклов; готическая образная система способствовала проникновению в искусство 14 столетия Эмоциальной взволнованности и более конкретного восприятия действительности. Но еще более важным было то, что Италия явилась хранительницей художественного наследия античного мира. В той или иной форме античная традиция находила свое преломление уже в средневековом итальянском искусстве, например в скульптуре времени Гогенштауфенов, но только в эпоху Возрождения, начиная с 15 в., античное искусство открылось глазам художников в своем истинном свете как эстетически совершенное выражение закономерностей самой действительности. Совокупность названных факторов создала в Италии наиболее благоприятную почву для зарождения и подъема ренессансного искусства.

Одним из показателей высочайшего уровня развития итальянского ренессансного искусства было характерное для него широкое развитие научно-теоретической мысли. Раннее появление в Италии теоретических сочинений уже само по себе явилось свидетельством того важного факта, что представители передового итальянского искусства осознали сущность совершившегося в культуре переворота. Эта осознанность творческой деятельности в очень большой мере стимулировала художественный прогресс, ибо она позволила итальянским мастерам продвигаться вперед не ощупью, а целеустремленно ставя и разрешая определенные задачи.

Интерес художников к научным проблемам был в ту пору тем более естественным, что в своем объективном познании мира они опирались не только на Эмоциональное его восприятие, но и на рациональное осмысление лежащих в его основе закономерностей. Характерная для Ренессанса слитность научного и художественного познания явилась причиной того, что многие из художников были одновременно выдающимися учеными. В наиболее яркой форме эта особенность выражена в личности Леонардо да Винчи, но в той или иной степени она была свойственна очень многим деятелям итальянской художественной культуры.

Теоретическая мысль в ренессансной Италии развивалась в двух основных руслах. С одной стороны — это проблема эстетического идеала, в решении которой художники опирались на идеи итальянских гуманистов о высоком предназначении человека, об этических нормах, о месте, которое он занимает в природе и обществе. С другой стороны — это практические вопросы воплощения данного художественного идеала средствами нового, ренессансного искусства. Знания мастеров Возрождения в области анатомии, теории перспективы и учения о пропорциях, явившиеся результатом научного постижения мира, содействовали выработке тех средств изобразительного языка, с помощью которых эти мастера получили возможность объективного отражения в искусстве реальной действительности. В теоретических работах, посвященных различным видам искусства, рассматривались самые разнообразные вопросы художественной практики. Достаточно назвать в качестве примеров разработку вопросов математической перспективы и применения ее в живописи, выполненную Брунеллески, Альберти и Пьеро делла

Франческа, всеобъемлющий по своему характеру свод художественных знаний и теоретических выводов, который составляют бесчисленные заметки Леонардо да Винчи, сочинения и высказывания о скульптуре Гиберти, Микеланджело и Челлини, архитектурные трактаты Альберти, Аверлино, Франческо ди Джорджо Мартини, Палладио, Винь-олы. Наконец, в лице Джордже Вазари культура итальянского Возрождения выдвинула первого историка искусства, предпринявшего в своих жизнеописаниях итальянских художников попытку осмысления искусства своей эпохи в историческом плане. Содержательность и широта охвата этих работ подтверждаются тем, что идеи и выводы итальянских теоретиков сохраняли свое практическое значение на протяжении многих столетий после их возникновения.

В еще большей мере это относится к самим творческим достижениям мастеров итальянского Возрождения, внесших важнейший вклад во все виды пластических искусств, зачастую предопределив при этом пути их развития в последующие эпохи.

В архитектуре ренессансной Италии были созданы основные типы применявшихся с тех пор в европейском зодчестве сооружений общественного и жилого характера и выработаны те средства архитектурного языка, которые стали основой архитектурного мышления в течение длительного исторического периода. Господство в итальянском зодчестве светского начала выразилось не только в преобладании в нем общественных и частных построек светского назначения, но также и в том, что в самом образном содержании культовых сооружений были устранены спиритуалистические элементы-— они уступили место новым, гуманистическим идеалам. В светской архитектуре ведущее место занял тип жилого городского дома-дворца (палаццо) — первоначально жилища представителя богатых купеческих или предпринимательских фамилий, а в 16 в. — резиденции вельможи или правителя государства. Приобретая с течением времени черты здания не только частного, но и общественного, ренессансный палаццо послужил также прототипом общественных сооружений в последующие столетия. В церковном зодчестве Италии особое внимание уделялось образу центрического купольного сооружения. Образ этот отвечал господствовавшему в эпоху Возрождения представлению о совершенной архитектурной форме, которая выражала идею ренессансной личности, находящейся в гармоническом равновесии с окружающим миром. Наиболее зрелые решения этой задачи были даны Браманте и Микеланджело в проектах собора св. Петра в Риме.

Что касается самого языка архитектуры, то решающим здесь явилось возрождение и развитие на новой основе античной ордерной системы. Для зодчих ренессансной Италии ордер был архитектурной системой, призванной наглядно выразить тектоническую структуру здания. Свойственная ордеру соразмерность человеку рассматривалась как одна из основ гуманистического идейного содержания архитектурного образа. Итальянские зодчие расширили в сравнении с античными мастерами композиционные возможности ордера, сумев найти органическое сочетание его со стеной, аркой и сводом. Весь объем здания мыслится ими как бы пронизанным ордерной структурой, чем достигается глубокое образное единство сооружения с окружающей его природной средой, так как сами классические ордеры несут в себе отражение определенных природных закономерностей.

В градостроительстве перед зодчими ренессансной Италии возникали большие трудности, особенно в ранний период, поскольку большинство городов имело плотную капитальную застройку уже в средние века. Однако передовые теоретики и практики архитектуры раннего Возрождения ставили перед собой крупные градостроительные проблемы, рассматривая их как насущные задачи завтрашнего дня. Если их смелые общеградостроительные замыслы не были в ту пору осуществимы в полном объеме и

остались поэтому достоянием архитектурных трактатов, то отдельные важные задачи, в частности проблема создания городского центра — выработка принципов застройки главной площади города,— нашли в 16 в. свое блестящее решение, например в площади Сан Марко в Венеции и в Капитолийской площади в Риме.

В изобразительном искусстве ренессансная Италия дала наиболее яркий пример самоопределения отдельных видов искусства, прежде, иа протяжении средневековья, находившихся в подчиненной зависимости от архитектуры, а ныне обретших полноту образной самостоятельности. В плане идейном этот процесс означал освобождение скульптуры и живописи от сковывавших их религиозно-спиритуалистических догм средневековья и обращение к образам, насыщенным новым, гуманистическим содержанием. Параллельно с этим происходило зарождение и формирование новых видов и жанров изобразительного искусства, в которых нашло свое выражение новое идейное содержание. Скульптура, например, после тысячелетнего перерыва вновь обрела наконец основу своей образной выразительности, обратившись к свободно стоящей статуе и группе. Расширилась и сфера образного охвата скульптуры. Наряду с традиционными образами, связанными с христианским культом и античной мифологией, в которых нашли свое отражение общие представления о человеке, объектом ее оказалась также конкретная человеческая индивидуальность, что проявилось в создании монументальных памятников правителям и кондотьерам, а также в широком распространении скульптурного портрета в формах портретного бюста. Коренное преобразование переживает и столь развитый в эпоху средневековья вид скульптуры, как рельеф, образные возможности которого благодаря применению приемов живописно-перспективного изображения пространства расширяются за счет более полного всестороннего показа окружающей человека жизненной среды.

Что касается живописи, то здесь наряду с невиданным расцветом монументальной фресковой композиции нужно особенно подчеркнуть факт возникновения станковой картины, чем было положено начало новому этапу в эволюции изобразительного искусства. Из живописных жанров наряду с композициями на библейскую и мифологическую тематику, занявшими в ренессансной живописи Италии главенствующее положение, следует выделить портрет, переживший в эту эпоху свой первый расцвет. Были совершены также первые важные шаги в таких новых жанрах, как историческая живопись в собственном смысле слова и пейзаж.

Сыграв решающую роль в процессе эмансипации отдельных видов изобразительного искусства, итальянское Возрождение в то же время сохранило и развило одно из самых ценных качеств средневековой художественной культуры — принцип синтеза различных видов искусства, их объединения в общий образный ансамбль. Этому способствовало присущее итальянским мастерам повышенное чувство художественной организации, проявляющееся у них и в общем замысле какого-либо сложного архитектурно-художественного комплекса, и в каждой детали входящего в этот комплекс отдельного произведения. При этом, в отличие от средневекового понимания синтеза, где скульптура и живопись оказываются в подчинении у архитектуры, принципы ренессансного синтеза основаны на своеобразном равноправии каждого из видов искусства, благодаря чему специфические качества скульптуры и живописи в рамках общего художественного ансамбля обретают повышенную эффективность эстетического воздействия. Здесь важно подчеркнуть, что признаки сопричастности большой образной системе несут в себе не только произведения, непосредственно по своему назначению входящие в какой-либо художественный комплекс, но и отдельно взятые самостоятельные памятники скульптуры и живописи. Будь то колоссальный «Давид» Микеланджело или миниатюрная «Мадонна Коннестабиле» Рафаэля — каждое из Этих произведений потенциально содержит в себе

качества, которые позволяют рассматривать его как возможную часть некоего общего художественного ансамбля.

Этому специфически итальянскому монументально-синтетическому складу ренессансного искусства содействовал сам характер художественных образов скульптуры и живописи. В Италии, в отличие от других европейских стран, очень рано сложился эстетический идеал человека эпохи Возрождения, восходящий к учению гуманистов об uomo universale, о совершенном человеке, в котором гармонически сочетаются телесная красота и сила духа. В качестве ведущей черты этого образа выдвигается понятие virtu (доблесть), которое имеет очень широкое значение и выражает действенное начало в человеке, целенаправленность его воли, способность к осуществлению своих высоких замыслов вопреки всем преградам. Это специфическое качество ренессансного образного идеала выражено не у всех итальянских художников в такой открытой форме, как, например, у Мазаччо, Андреа дель Кастаньо, Мантеньи и Микаланджело — мастеров, в творчестве которых преобладают образы героического характера. Но оно всегда присутствует и в образах гармонического склада, например у Рафаэля и Джорджоне, ибо гармония ренессансных образов далека от расслабленного покоя — за ней всегда ощущаются внутренняя активность героя и сознание им своей моральной силы.

На протяжении 15 и 16 столетий этот эстетический идеал не оставался неизменным: в зависимости от отдельных этапов эволюции ренессансного искусства в нем обрисовывались различные его стороны. В образах раннего Возрождения, например, сильнее выражены черты непоколебимой внутренней цельности. Сложнее и богаче духовный мир героев Высокого Ренессанса, дающий наиболее яркий пример гармонического мироощущения, свойственного искусству этого периода. В последующие десятилетия, с нарастанием неразрешимых общественных противоречий, в образах итальянских мастеров усиливается внутреннее напряжение, появляется ощущение диссонанса, трагического конфликта. Но на всем протяжении ренессансной эпохи итальянские скульпторы и живописцы сохраняют приверженность к собирательному образу, к обобщенному художественному языку. Именно благодаря стремлению к самому общему выражению художественных идеалов итальянским мастерам удалось в большей мере, нежели мастерам других стран, создать образы столь широкого звучания. В этом коренится своеобразная универсальность их образного языка, оказавшегося своего рода нормой и образцом искусства Возрождения вообще.

Огромная роль для итальянского искусства глубоко разработанных гуманистических представлений проявилась уже в том безусловно доминирующем положении, которое нашел в нем человеческий образ- Одним из показателей этого было характерное для итальянцев преклонение перед прекрасным человеческим телом, которое рассматривалось гуманистами и художниками как вместилище прекрасной души. Окружающая человека бытовая и природная среда в большинстве случаев не стала для итальянских мастеров объектом столь же пристального внимания. Этот ярко выраженный антропоцентризм, умение раскрыть свои представления о мире в первую очередь через образ человека, сообщает героям мастеров итальянского Ренессанса такую всеобъемлющую глубину содержания. Путь от общего к индивидуальному, от целого к частному свойствен итальянцам не только в монументальных образах, где сами их идеальные качества являются необходимой формой художественного обобщения, но и в таком жанре, как портрет. И в своих портретных работах итальянский живописец исходит из определенного типа человеческой личности, в соотношении с которым он воспринимает каждую конкретную модель. В соответствии с этим в итальянском ренессансном портрете, в отличие от портретных образов в искусстве других стран, типизирующие начало преобладает над индивидуализирующими тенденциями.

Но господство в итальянском искусстве определенного идеала отнюдь не означало нивелировки и чрезмерного единообразия художественных решений. Единство идейных и образных предпосылок не только не исключало многообразия творческих дарований каждого из огромного числа работавших в эту эпоху мастеров, но, напротив, еще ярче оттеняло их индивидуальные особенности. Даже в пределах одной, притом самой короткой фазы ренессансного искусства — тех трех десятилетий, на которые падает Высокое Возрождение, мы без труда улавливаем отличия в восприятии человеческого образа у крупнейших мастеров Этого периода. Так, персонажи Леонардо выделяются своей глубокой одухотворенностью и интеллектуальным богатством; в искусстве Рафаэля доминирует ощущение гармонической ясности; титанические образы Микеланджело дают самое яркое выражение героической действенности человека этой эпохи. Если обратиться к венецианским живописцам, то образы Джорджоне привлекают своим тончайшим лиризмом, тогда как у Тициана сильнее выражены чувственное полнокровие и многообразие эмоциональных движений. Это же относится к изобразительному языку итальянских живописцев: если у флорентийско-римских мастеров доминируют линейно-пластические средства выразительности, то у венецианцев решающее значение имеет колористическое начало.

Отдельные стороны ренессансного образного восприятия получали в искусстве итальянского Возрождения различное преломление в зависимости от различных Этапов его эволюции и от традиций, сложившихся в отдельных территориальных художественных школах. Поскольку экономическое и культурное развитие итальянских государств не было равномерным, соответственно был различным и вклад их в искусство Возрождения на протяжении отдельных его периодов. Из многих художественных центров страны должны быть выделены три — Флоренция, Рим и Венеция, искусство которых в определенной исторической последовательности представляло на протяжении трех столетий магистральную линию итальянского Ренессанса.

Историческая роль Флоренции в формировании культуры эпохи Возрождения особенно значительна. Флоренция шла в авангарде нового искусства начиная со времени Проторенессанса вплоть до Высокого Возрождения. Столица Тосканы оказалась как бы фокусом экономической, политической и культурной жизни Италии с 13 до начала 16 в., и события ее истории, утратив свой чисто локальный характер, приобрели общеитальянское значение. Это же полностью относится к флорентийскому искусству указанных столетий. Флоренция была родиной или местом творческой деятельности многих крупнейших мастеров от Джотто до Микеланджело.

С конца 15 — начала 16 в. в качестве ведущего центра художественной жизни страны наряду с Флоренцией выдвигается Рим. Используя свое особое положение столицы католического мира, Рим становится одним из сильнейших государств Италии, претендуя на главенствующую роль среди них. Соответственно с этим складывается художественная политика римских пап, которые в целяд усиления авторитета римского понтификата привлекают к своему двору крупнейших зодчих, скульпторов и живописцев. Возвышение Рима как главного художественного центра страны совпало с началом периода Высокого Возрождения; свое ведущее положение Рим сохранял в течение первых трех десятилетий 16 века. Созданные в эти годы лучшие произведения Браманте, Рафаэля, Микеланджело и многих других работавших в Риме мастеров знаменовали собой зенит эпохи Возрождения. Но с утратой итальянскими государствами политической независимости, в период кризиса ренессансной культуры папский Рим превратился в оплот идеологической реакции, облекшейся в форму контрреформации. С 40-х гг., когда контрреформация открыла широкое наступление на завоевания культуры Возрождения, хранительницей и

продолжательницей прогрессивных ренессансных идеалов оказывается третий крупнейший художественный центр—Венеция.

Венеция была последней из сильных итальянских республик, отстоявшей свою независимость и сохранившей немалую долю своих огромных богатств. Оставаясь вплоть до конца 16 в. крупным очагом ренессансной культуры, она явилась оплотом надежд порабощенной Италии. Именно Венеции было суждено дать наиболее плодотворное раскрытие образных качеств итальянского позднего Возрождения. Творчество Тициана в последний период его деятельности, а также крупнейших представителей второго поколения венецианских живописцев 16 в. — Веронезе и Тинторетто явилось не только выражением реалистических принципом ренессансного искусства на новом историческом этапе — оно проложило путь тем наиболее исторически перспективным элементам ренессансного реализма, которые были продолжены и развиты в новую великую художественную эпоху — в живописи 17 столетия.

Уже для своего времени искусство итальянского Возрождения имело исключительно широкое общеевропейское значение. Опередив остальные страны Европы на пути эволюции ренессансного искусства в плане хронологическом. Италия оказалась впереди них также в решении многих выдвинутых эпохой важнейших художественных задач. Поэтому для всех других национальных ренессансных культур обращение к творчеству итальянских мастеров влекло за собой резкий скачок в формировании нового, реалистического искусства. Уже в 16 столетии достижение определенного уровня художественной зрелости в странах Европы было невозможно без глубокого творческого освоения завоеваний итальянского искусства. Такие великие живописцы, как Дюрер и Гольбейн в Германии, Эль Греко в Испании, такие крупнейшие зодчие, как нидерландец Корнелис Флорис, испанец Хуан де Эррера, англичанин Пниго Джонс, многим обязаны изучению искусства ренессансной Италии. Исключительной по своей обширности была сфера деятельности самих итальянских зодчих и живописцев, распространившаяся по всей Европе от Испании до Древней Руси. Но, быть может, еще более значительна роль итальянского Возрождения как фундамента культуры нового времени, как одного из самых высоких воплощений реалистического искусства и величайшей школы художественного мастерства.

Искусство Проторенессанса и 14 века

Я. Белоусова

Тринадцатое (его вторая половина) и четырнадцатое столетия сыграли очень большую роль в развитии итальянского искусства. Именно в этот переходный период был подготовлен будущий подъем ренессансного искусства, появились первые ростки гуманизма, зародилось влечение к искусству древнего мира, возник интерес к человеку как сознательной и мыслящей личности.

В развитии раннего итальянского искусства большая роль принадлежала итальянским городам, тесно связанным с укреплением цехов, с ростом влияния ремесленных и купеческих кругов. Они, по существу, и были главной силой, вступавшей в борьбу с феодальной знатью. Ярче всего эти процессы выявились во Флоренции; в других городах социальные сдвиги происходили в менее решительных формах. Так было в Сиене, в

искусстве которой были сильнее выражены элементы средневекового мировосприятия, и в других центрах. Церковь, несмотря на отдельные отступления от своих позиций, все же продолжала оказывать большое влияние на культуру дученто (то есть 13 в.), религия по-прежнему оставалась существенной частью мировоззрения. Однако новые идеи, подобно свежему роднику, все же пробивались из-под пластов средневекового мировоззрения.

Для художественной культуры дученто характерен тот факт, что темпы развития архитектуры, живописи и скульптуры не совпадали. Ранее всего — с 1200-х гг. — искусство Проторенессанса проявилось в скульптуре, основоположником которой выступил Никколо Пизано. С 1290-х гг. начинается подъем проторенессансной живописи, сначала в творчестве Каваллини, а затем Джотто. Но если у мастеров изобразительного искусства, при всех их индивидуальных отличиях, внутренняя общность и черты нового, заложенные в их произведениях, выражены чрезвычайно ярко, то в зодчестве рассматриваемого периода эти качества не получили столь очевидного воплощения, хотя и здесь можно проследить весьма важные сдвиги(см. т. II, кн. 1-я, стр. 420-421).

Архитектура Проторенессанса не обладала большой степенью стилевого единства. Расцвет тосканского инкрустационного стиля, в котором столь ярко выступила античная подоснова, был уже позади. С середины 13 в. в культовом зодчестве начинают укореняться формы готики, в гражданском — продолжают сохраняться и развиваться элементы романской архитектуры, но в эти формы вливается в значительной мере новое содержание, порожденное именно протореяессансным этапам развития художественной культуры. Даже в классических образцах итальянской готики — фасаде Сиенского собора, сооруженного по проекту Джованни Пизано (1284—ок. 1377), и в соборе в Орвьето (начат в 1285 — 1290-х гг.) — слабо выражен столь характерный для этого стиля взлет ввысь, а спиритуализация архитектурных форм уступила место декоративному богатству и почти ювелирной тонкости в отделке. В самой же Флоренции возникли сооружения, овеянные новым духом. Уже в такой ранней постройке, как церковь Санта Тринита (начата в 1258 г., закончена не позднее 1290-х гг.), создателем которой был, очевидно, Никколо Пизано, явственно выражены телесность архитектурных масс, простота и ясная логика членений, нейтрализующие звучание собственно готических форм.

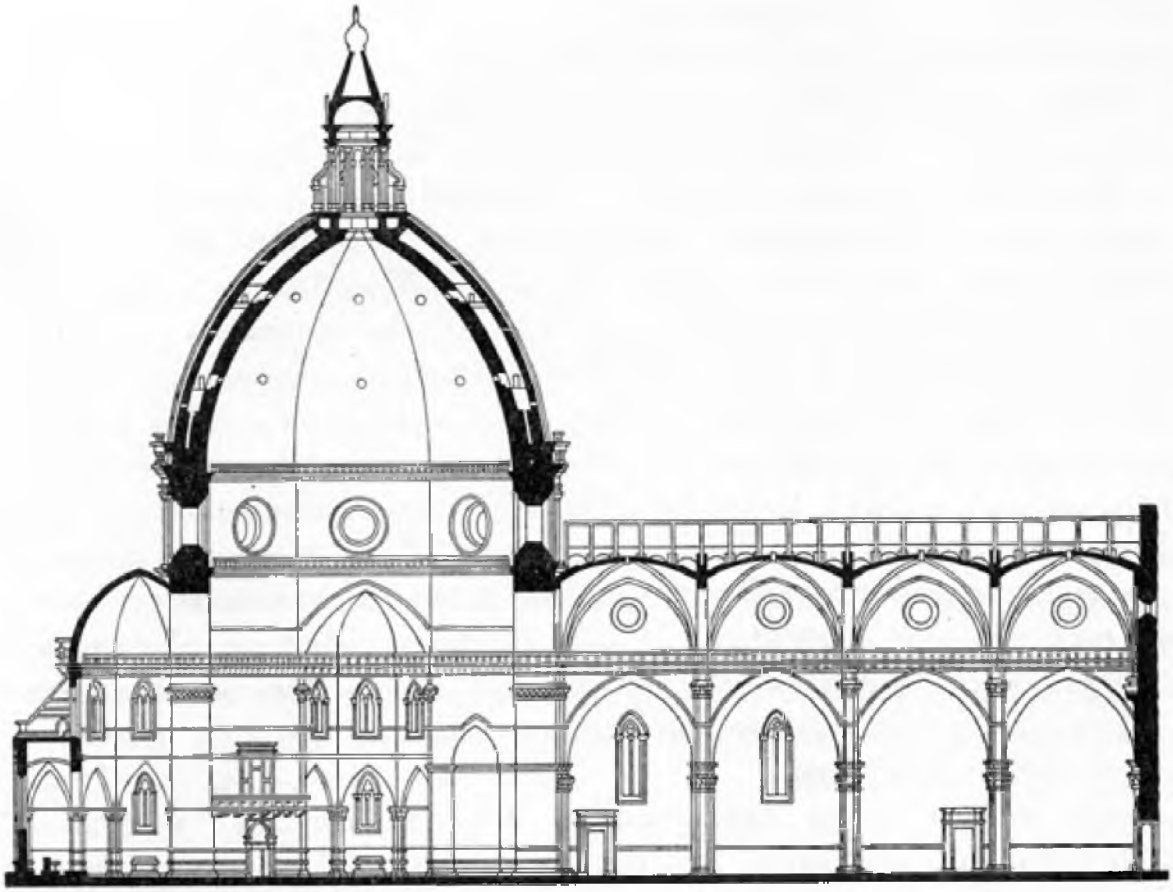


рис.стр.37 Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1296-1436 гг. Архитекторы А рнольфо ди Камбио, Андреа Пиэано, Франческе Таленти,Филипп о Брунеллески (купол). Западный фасад 19 в. Продольный разрез.

илл.2 Флоренция. Соборная площадь.

В конце 13 в. началось возведение главного храмового сооружения Флоренции— собора Санта Мария дель Фьоре. Первый проект его был создан крупнейшим итальянским зодчим этого времени Арнольфо ди Камбио (ок. 1240—ок. 1310); в 13 в. работу продолжали Джотто (начавший строить колокольню), Андреа Пизано и Франческо Таленти. рто сооружение, призванное возвеличить мощь и славу Флоренции и соперничавшее своими колоссальными масштабами (длина собора свыше 153 м) с величайшими готическими храмами заальпийской Европы, отличается, однако, от последних трезвой простотой своего интерьера, пространственная необъятность которого усиливается благодаря небольшому числу опорных столбов и широчайшим пролетам

арок. В наружной отделке собора применена восходящая к инкрустационному стилю облицовка разноцветными мраморами (западный фасад не был завершен и целиком отделан заново уже в 19 в.).

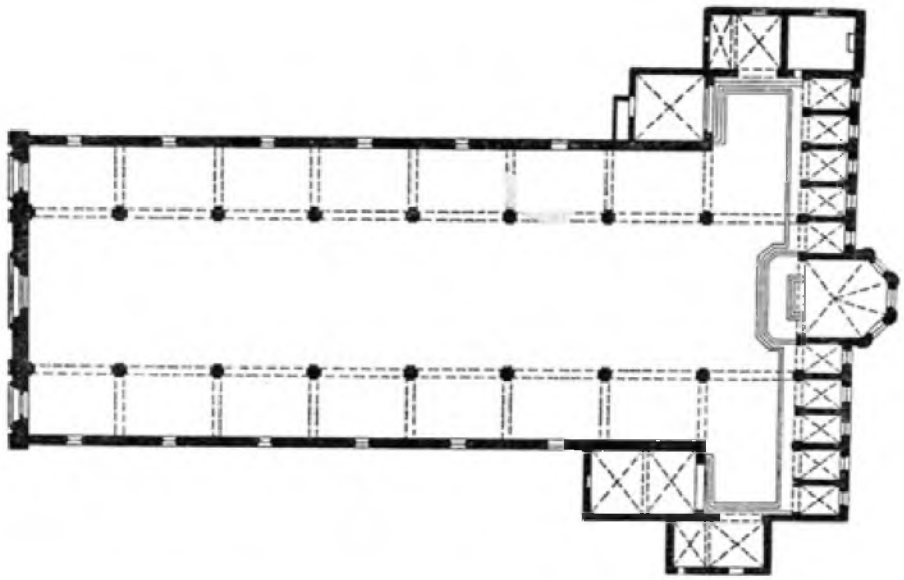
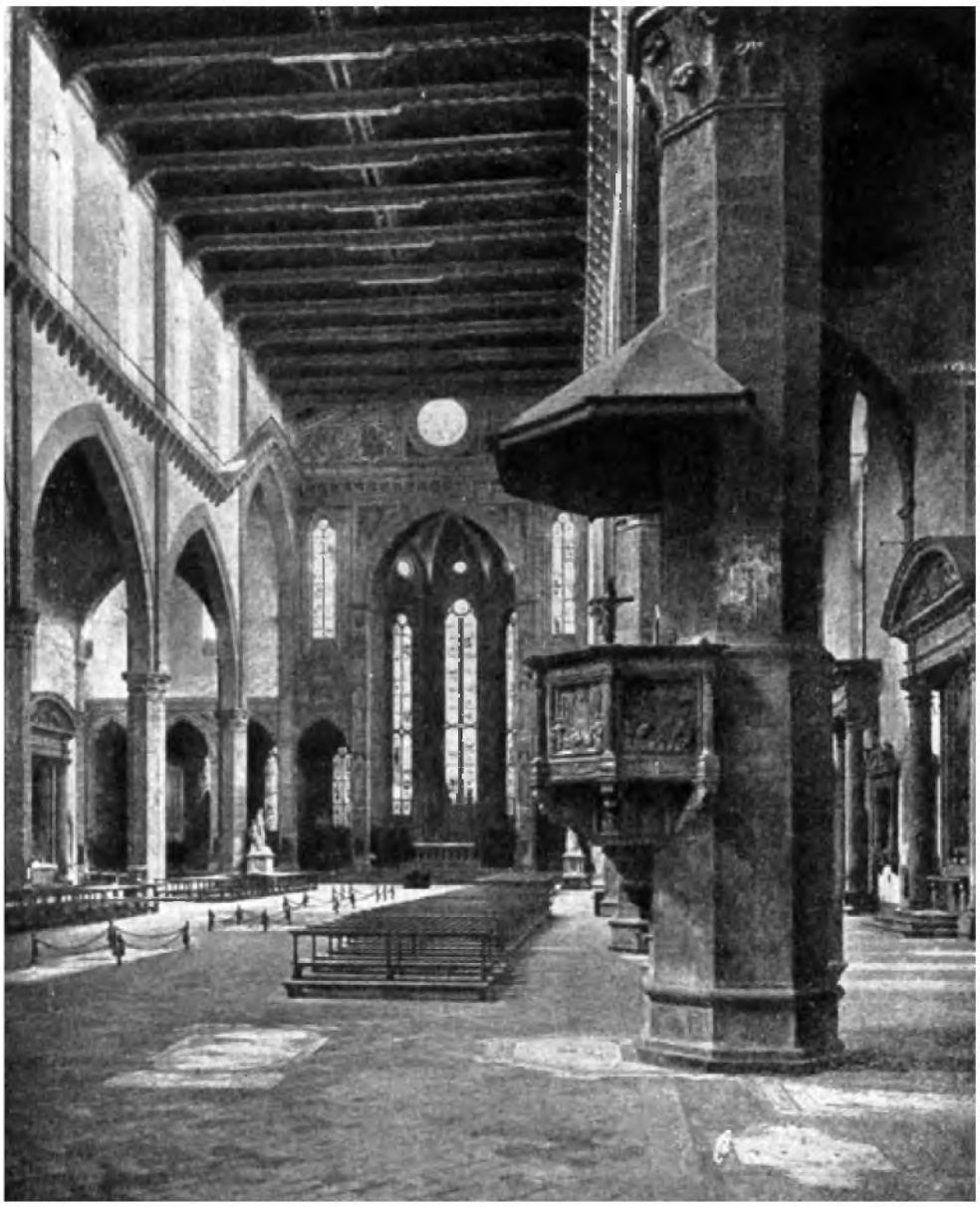


рис.стр.38. Церковь Санта Кроче во Флоренции. Начата в 1295 г. Приписывается Арнольфо ди Камбио. План.



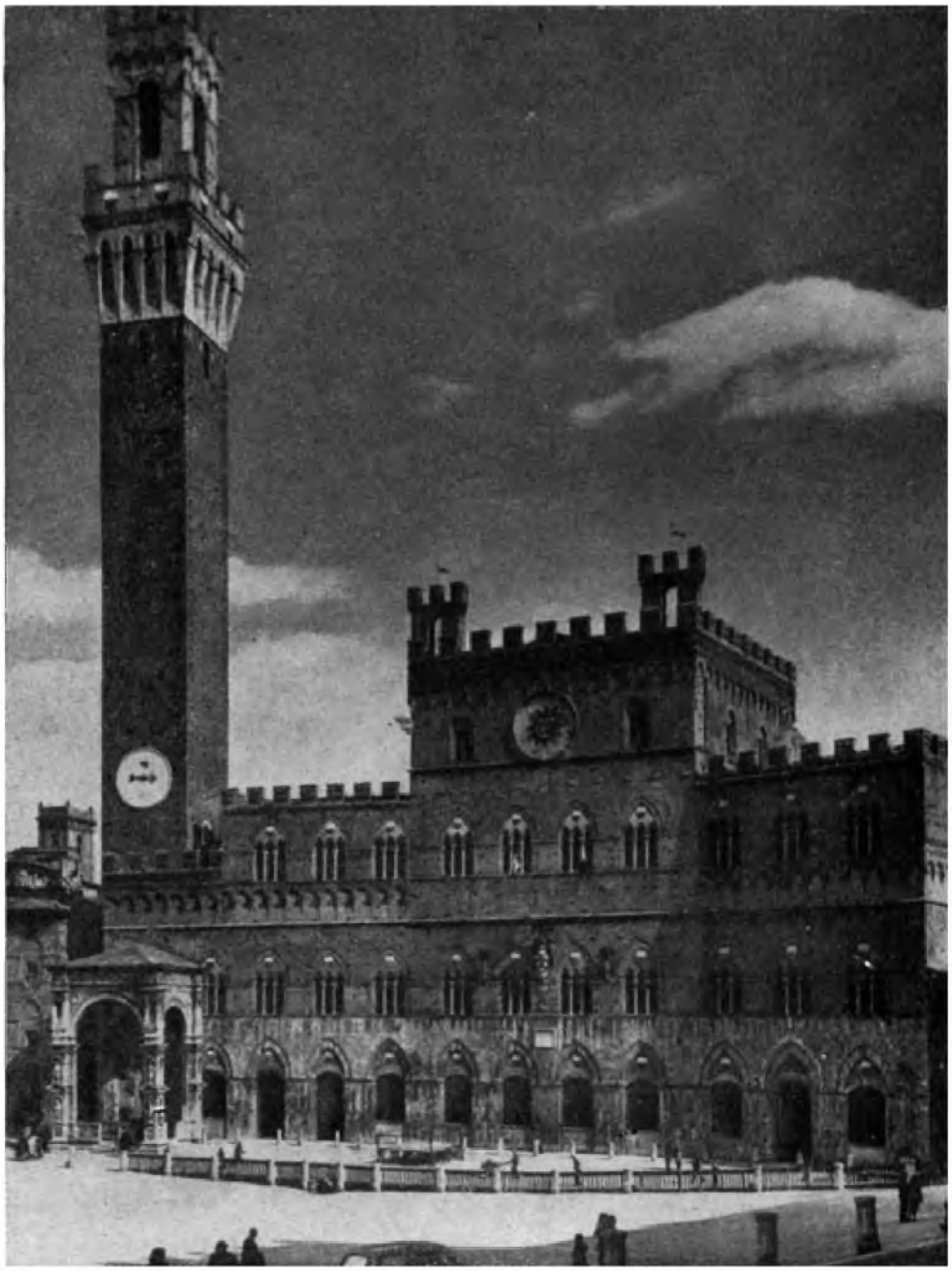
илл.3а Церковь Санта Кроче во Флоренции. Начата в 1295 г. Приписывается Арнольг фо ди Камбио. Внутренний вид.

Особенно же ярко новые веяния выразались в другом монументальном флорентийском храме — церкви Санта Кроче (начата в 1295 г.), приписываемой тому же Арнольфо ди Камбио . Конструктивное нововведение — замена обычных каменных сводов плоским деревянным перекрытием на горизонтальных стропилах — позволило сделать опорные столбы более тонкими и расширить пролеты между ними. Боковые нефы благодаря этому как бы сливаются с центральным, образуя единое пространство великолепно освещенного интерьера. В ясности и своеобразном рационализме архитектурного языка этого сооружения словно угадывается предвестие стройной легкости просторных интерьеров Брунеллески.

Чрезвычайно важен вклад зодчих Проторенессанса в гражданскую архитектуру. В этот период сохраняются традиционные еще со времен средневековья типы светских построек—ратуши и другие сооружения для муниципальных служб, лоджии, приюты, госпитали, жилые дома представителей знати. Та высокая степень самосознания, которая отличала граждан городских коммун Италии, исключительно ярко отразилась в крупных масштабах и монументальном языке архитектуры зданий городского самоуправления. Не

случайно, что суровые величественные формы романского зодчества, которые в других странах применялись в светском строительстве с наибольшим художественным эффектом главным образом в феодальных замках, пожалуй, лишь в одной Италии раскрыли свои большие выразительные возможности в главнейших городских постройках. В Палаццо дель Подеста во Флоренции (впоследствии дворец Барджелло, ныне Национальный музей; 1234—1285, дальнейшее строительство до 1346 г.), пристроенном к более старой башне, наружный облик здания из-за слабой расчлененности массивного блока и общего крепостного характера архитектуры еще мало отличается от средневековых сооружений. Более выразительны его двор, окруженный аркадой на мощных столбах, и огромный зал второго этажа. Несравненно большей силой воздействия обладает отличающийся поистине гиперболизированной монументальностью флорентийский Палаццо делла Синьория (впоследствии Палаццо Веккьо), построенный в 1298—1314 гг. по проекту Арнольфо ди Камбио. Его колоссальный облицованный огромными каменными квадрами и увенчанный зубцами массив объединен в неразрывное целое с высящейся над ним стройной высокой башней. Как никакая другая постройка, это сооружение выражает мощь Флорентийской республики, символом которой она была многие годы. В более свободном по композиции и изысканном по формам здании городского управления Сиены — Палаццо Пубблико (1298—1309, башня — 1338—1349) меньше суровой монументальности и заметнее готические элементы.

илл.1 Флоренция. Вид с улицы Уффици на Палаццо Веккьо и купол собора Санта Мария дель Фьоре.



илл.3б Палаццо Пубблико в Сиене. 1298-1309 гг. Башня 1338-1349 гг. Общий вид.

В зодчестве 13 века, особенно культовом, связь с готикой становится все более сильной; в светской архитектуре, однако, сохраняются и развиваются некоторые тенденции проторенессансного этапа. Из флорентийских построек заслуживает внимания здание Хлебного рынка, начатое в 1337 г. Франческо Таленти и превращенное впоследствии в известную церковь флорентийских цехов Ор-Сан-Микеле. Среди многих характерных для итальянских городов лоджий выделяется колоссальная Лоджия деи Ланци во Флоренции (1376—1382; строители Бенчи ди Чьоне и Симоне Таленти), служившая для гражданских церемоний и торжественных приемов. Ее спокойные архитектурные формы, в особенности гармоничные очертания трех огромных полуциркульных арок, свидетельствуют о приближающемся освобождении флорентийского зодчества от господства готики.

Итальянская скульптура Проторенессанса тесно связана с именами Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано. Хотя пути их художественного развития были не совсем сходны между собой и творчество младшего Пизано характеризовалось

чертами, отличными от стиля его отца Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио,—все они внесли в скульптуру так много нового, что можно говорить не только о ниспровержении старых канонов, но и о рождении новой эпохи в итальянской пластике.

Начальный период своей деятельности Никколо Пизано (1220/25—1278/84) провел на юге Италии, при дворе императора Фридриха II Гогенштауфена. Именно там он соприкоснулся с римской традицией, которой подражали придворные апулийские мастера. Самое раннее из известных нам произведений Никколо, исполненное им уже в Пизе, где он основал свою школу, относится к 1200 г. и свидетельствует о знакомстве мастера с образцами позднеримского античного рельефа. Кафедра пизанского баптистерия — памятник огромного значения в развитии итальянской скульптуры. Церковные кафедры, с которых выступали странствующие монахи-проповедники, были распространены в 13 в. и служили основным местом для применения рельефных композиций. Возвышаясь на семи колонках, кафедра Никколо Пизано представляла собой целое архитектурное сооружение и была обозрима со всех сторон, благодаря чему скульптурные изображения, украшавшие ее базу и высокую шестиугольную балюстраду, могли без труда рассматриваться молящимися. В тимпанах арок помещены изображения пророков и евангелистов, а над капителями поставлены статуи добродетелей. На балюстраде были исполнены мраморные рельефы с изображением евангельских сцен: «Рождество» вместе с «Благовещением», «Поклонение волхвов», «Принесение во храм», «Распятие» и «Страшный суд».

илл.5а Никколо Пизано. Поклонение волхвов. Рельеф кафедры баптистерия в Пизе. Мрамор. 1260 г. См. илл.5б

илл.5б Никколо Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. Мрамор. 1260 г.

Со стороны содержания пизанская кафедра не представляла собой принципиального шага вперед. Различные символические и аллегорические изображения, выражающие отвлеченные понятия и образы средневекового христианства, встречались до того в итальянской скульптуре повсеместно. Новым является иной подход Пизано к трактовке старой религиозной темы, выраженной богатым и разнообразным в своих пластических приемах художественным языком. Реалистический и наглядный, он превратил религиозные абстракции в материальные конкретные образы, дающие непосредственное ощущение действительности и обладающие большой изобразительной силой. Именно в этом был разрыв Никколо Пизано со средневековой художественной традицией, и на данном пути его развития решающее значение имело знакомство с позднеримской пластикой античных саркофагов. В рельефе «Поклонение волхвов» величественная фигура мадонны похожа на римскую богиню Юнону. Спокойные и величавые фигуры выступают на передний план; занимая господствующее положение в рельефе, они отличаются подлинной монументальностью. Их позы, типы лиц, тяжелые драпировки и ломающиеся складки их одежд, наконец, сама обработка мрамора резцом и буравчиком также указывают на изучение позднеримского рельефа. Компоновка сцен, деление рельефа на композиционные поля, внесение элементов светотени, характер линейного контура способствуют его живописному построению. Отдельные аллегорические фигуры над капителями, как, например, «Сила», напоминают античные изображения Геракла.

илл.4 Сиена. Вид части города, прилегающей к собору.

Но не во всех рельефах выдерживается эта монументальная манера. В «Принесении во храм» преобладает тонкий линейный ритм композиции; на заднем плане даны архитектурные изображения. В «Страшном суде» заметны измельчание форм, некоторая утрированная подвижность фигур, нервная напряженность, связанные с элементами французской готики. Но последняя не играет сколько-нибудь решающей роли в создании этого памятника. В мощном искусстве Никколо Пизано античность впервые заговорила с такой жизненностью и силой, что именно кафедра пизанского баптистерия позволяет говорить о зарождении новой художественной эпохи. Переосмыслив традиционные религиозные образы, мастер освободил их от спиритуализма средневековых представлений и в центр внимания поставил человека, полного достоинства и силы.

Именно эти черты творчества Никколо сделали его идейным предшественником Джотто и других передовых мастеров Проторенессанса.

Но для 13 в. реформы Никколо Пизано, хотя и сыгравшие свою роль в дальнейшем, были преждевременны и не смогли породить длительной традиции. Новые качества его искусства не были восприняты его учениками (за исключением Арнольфо ди Камбио), да и он сам в известной мере отошел от них в последующих произведениях. В рельефах кафедры Сиенского собора (1205—1268), исполненной им совместно с Арнольфо ди Камбио, Джованни Пизано и другими, Никколо Пизано обратился к готической традиции. Рельефы «Страшный суд», «Избиение младенцев» и «Распятие» полны динамизма и экспрессии, приведших к перегруженности композиции, угловатости контура, нервному ритму и излишней дробности. Эти черты очень сильно проявились в скульптуре сына Никколо Пизано, Джованни, но почти миновали творчество замечательного архитектора и скульптора 13 в. Арнольфо ди Камбио.

Одна из центральных фигур римского и флорентийского искусства 13 в.. Арнольфо ди Камбио, так же как и художник римской школы Пьетро Каваллини, был наравне с Никколо Пизано подлинным создателем проторенессансного искусства и во многом идейным предшественником великого Джотто. Более известный как архитектор — первый создатель проекта фасада Флорентийского собора и строитель Палаццо Веккьо во Флоренции, Арнольфо ди Камбио был также и скульптором — учеником Никколо Пизано. Возможно, что он был знаком с образами греческой скульптуры 5 в. до н. э., так как, в отличие от своего учителя, опиравшегося на позднеримские традиции, Арнольфо, как ни один из современных ему мастеров, воспринял дух и художественную традицию греческого искусства. К лучшим произведениям мастера относятся декоративные фигуры для фонтана для городской площади в Перудже. Фонтан этот, над созданием которого кроме Арнольфо работали Никколо и Джованни Пизано и архитектор фра Бевеньято, состоял из двух многогранных по очертаниям, расположенных один над другим бассейнов, для украшения которых были изваяны двадцать четыре статуи и пятьдесят рельефов. Соотношения бассейнов, выдержанные в сложном ритме, составляют одно из главных достоинств этого произведения. Двадцать пять сторон нижнего бассейна украшены только рельефами, на двадцати трех ребрах верхнего бассейна укреплены только статуи. Из бронзовой вазы верхнего бассейна возникает бьющая струя, обтекающая его края и падающая через открытые львиные пасти в нижний. Принадлежащие Арнольфо фрагменты рельефов этого фонтана, хранящиеся в музее в Перудже, представляют собой полулежащие фигуры, данные в сложных поворотах и в поразительном для того времени богатстве движений. Складки одежд подчеркивают формы тела, переданные с чисто материальной ощутимостью и жизненностью.

Из работ римского периода следует выделить надгробие кардинала Гийома де Брей в церкви Сан Доменико в Орвьето, созданное Арнольфо совместно с учениками и являющееся одним из прототипов многочисленных настенных гробниц итальянского Возрождения. Исполненное в монументально-декоративной манере, оно отличается большим реализмом в изображении фигуры умершего и двух дьяконов, отдергивающих занавеси. Эти статуи принадлежат самому Арнольфо.

илл.6 Арнольфо ди Камбио. Благовещение. Мрамор. Ок. 1290-1295 гг. Лондон, музей Виктории и Альберта.

Время с 1284 г. до самой смерти скульптор проводит во Флоренции, где работает как один из крупнейших мастеров дученто, чье искусство задерживает на известное время волну готической реакции, проявившейся уже в полной мере в творчестве Джованни Пизано и других мастеров 13—14 вв. Во Флоренции Арнольфо выполнил (по-видимому, для церкви Санта Кроче) рельеф «Благовещение» и предназначенную для правого портала Флорентийского собора замечательную скульптурную группу «Оплакивание Иоанном Марии» (Берлин).

Джованни Пизано (ок. 1245—ок. 1320), старший современник Джотто, работал во многих городах. По-видимому, около 1270—1277 гг. он посетил Францию, где изучал готическую архитектуру и скульптуру. Сохраняя живой интерес к человеку и его внутреннему миру, крепко связанный с тенденциями проторенессансной культуры, пройдя к тому же школу своего отца, Джованни Пизано стал, однако, страстным приверженцем готического искусства, восприняв не столько его внешние формы, сколько внутреннюю спиритуализацию образа. Это проявилось и в сильном движении его фигур, и в угловатости скульптурных контуров, и в нервной аффектированности лиц, и, главное, в выражении субъективного индивидуального чувства, которым проникнуты его мадонны и святые, находящиеся в музеях и церквах Пизы, Прато и Надуй.

илл.7 Арнольфо ди Камбио. Оплакивание Иоанном Марии. Скульптурная группа для фасада собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мрамор. Ок. 1300 г. Берлин.

Первые его работы — статуи пророков и сивилл кафедры Сиенского собора, где даны новые пропорции фигур, вытянутых по вертикали и обретших готический изгиб. Если же сравнить между собой несколько статуй мадонн Джованни Пизано, то влияние на него готического искусства и гипотеза о посещении им Франции станут более чем вероятными.

Исполненная около 1276 г. статуя мадонны, находящаяся в Кампо Санто в Низе, является одной из его самых ранних. Несмотря на то, что эта полуфигурная статуя трактована еще довольно плоско и складки одежды расположены в схематичной готической манере, в ней очень тонко передана внутренняя психологическая связь матери с младенцем, сидящим на

ее руке. Это выражено не только в их взглядах, обращенных друг к другу, но и в линии плавно изгибающегося по направлению к младенцу шарфа богоматери, который служит композиционным звеном между ними, и в ритмическом повторе мягко изогнутой руки мадонны, которой она касается ног ребенка.

Статуя мадонны, находящаяся в Капелле дель Арена в Падуе, исполнена около 1305 г., в тот же год, когда Джотто расписывал стены этой капеллы фресками, но по своим формам она отличается от вышеупомянутой. Мадонна изображена уже в типичном готическом изгибе, который подчеркивает вертикальные складки ее одежды; фигура ребенка слишком мала по сравнению с ее фигурой, но сохранено то же чувство внутренней связи матери с ребенком, что и раньше. Этот субъективизм и выражение внутреннего индивидуального чувства, а также нарастание других готических тенденций все более и более усиливаются в произведениях Джованни Пизано и особенно ярко проявляются в рельефах кафедры церкви Сант Андреа в Пистойе, насыщенных страстным и порывистым движением.

Кафедра Джованни Пизано, так же как и кафедра в Пизе его отца Никколо Пизано, возвышается на семи колоннах, и балюстраду ее украшают пять рельефов: «Рождество», «Поклонение волхвов», «Избиение младенцев», «Распятие» и «Страшный суд». Сцены отделены друг от друга изображенными почти в круглом рельефе фигурами святых и помещенных над капителями сивилл, переданными в сложных контрапостных поворотах. Из них одна особенно обращает на себя внимание полусогнутой фигурой, словно придавленной какой-то реальной тяжестью, и напряженным, тревожным, чисто «человеческим» выражением лица. Драматические образы сивилл Джованни Пизано словно предвещают образы сивилл Микеланджело.

илл.8а Джованни Пизано. Рождество. Рельеф кафедры церкви Сант Андреа в Пистойе. Мрамор. 1301 г.

Среди рельефов кафедры «Избиение младенцев» выделяется как наиболее сложная многофигурная композиция, построенная на живописных светотеневых контрастах, охваченная напряженным движением и страстью. Основанная на смелой Энергичной пластике высокого рельефа, эта сцена почти «кричит»—с такой экспрессией и неистовством изваян хаос переплетенных между собой фигур и упавших тел, как бы стремящихся в "бурной динамике разорвать архитектурное обрамление и, подобно волне, выплеснуться наружу. Мощные и классически спокойные пластические формы Никколо Пизано сменились у его сына нервным прерывистым ритмом, резкими контрастами. Различие стиля обоих мастеров особенно заметно при сравнении упомянутой выше статуи Силы работы Никколо Пизано, напоминающей античного Геракла, и созданной Джованни Пизано статуи Геркулеса с его кафедры в Сиенском соборе, которая вызывает скорее представление об образе изможденного постом и молитвами Иоанна Крестителя.

Драматическое и субъективное искусство Джованни Пизано завершило собой развитие проторенессансной скульптуры, но его роль в этом процессе носила двойственный характер. Усилив, с одной стороны, спиритуалистическое начало, ставя акцент на остро выраженном индивидуальном чувстве и эмоциональности, Джованни Пизано, казалось бы, раздвинул границы искусства Проторенессанса, обогатив его новыми образами и

возможностями, научив итальянцев новым пространственным исканиям. Но готические черты во многих отношениях препятствовали укоренению в итальянской скульптуре реалистических принципов, задержав в какой-то мере ее дальнейшее прогрессивное развитие почти вплоть до начала 15 века.

Если для 13 в. ведущим видом изобразительного искусства в Италии была скульптура, то в 14 столетии она уступила свое место живописи во главе с Джотто, одним из крупнейших реформаторов в истории европейского искусства.

* * *

Живопись 13 и 14 вв. развивалась в отдельных местных школах, из которых наибольшее значение имели художественные школы Флоренции и Сиены.

Среди многочисленных флорентийских мастеров дученто был особенно известен Чимабуэ — создатель ряда монументальных произведений. Религиозная живопись Чимабуэ в силу своей консервативности и приемов, связанных с византийскими мозаичистами, не могла, однако, служить образцом для новаторской в идейном и художественном смысле флорентийской живописи, которая начала развиваться в одно время с ней, но расцвела лишь в начале 14 столетия. Однако монументальные, хотя и плоскостные религиозные образы Чимабуэ, особенно его большая икона «Мадонна на троне со святыми и ангелами» (Флоренция, Уффици), все же представляют большой интерес с точки зрения развития флорентийского искусства(см. т. II, кн. 1-я).

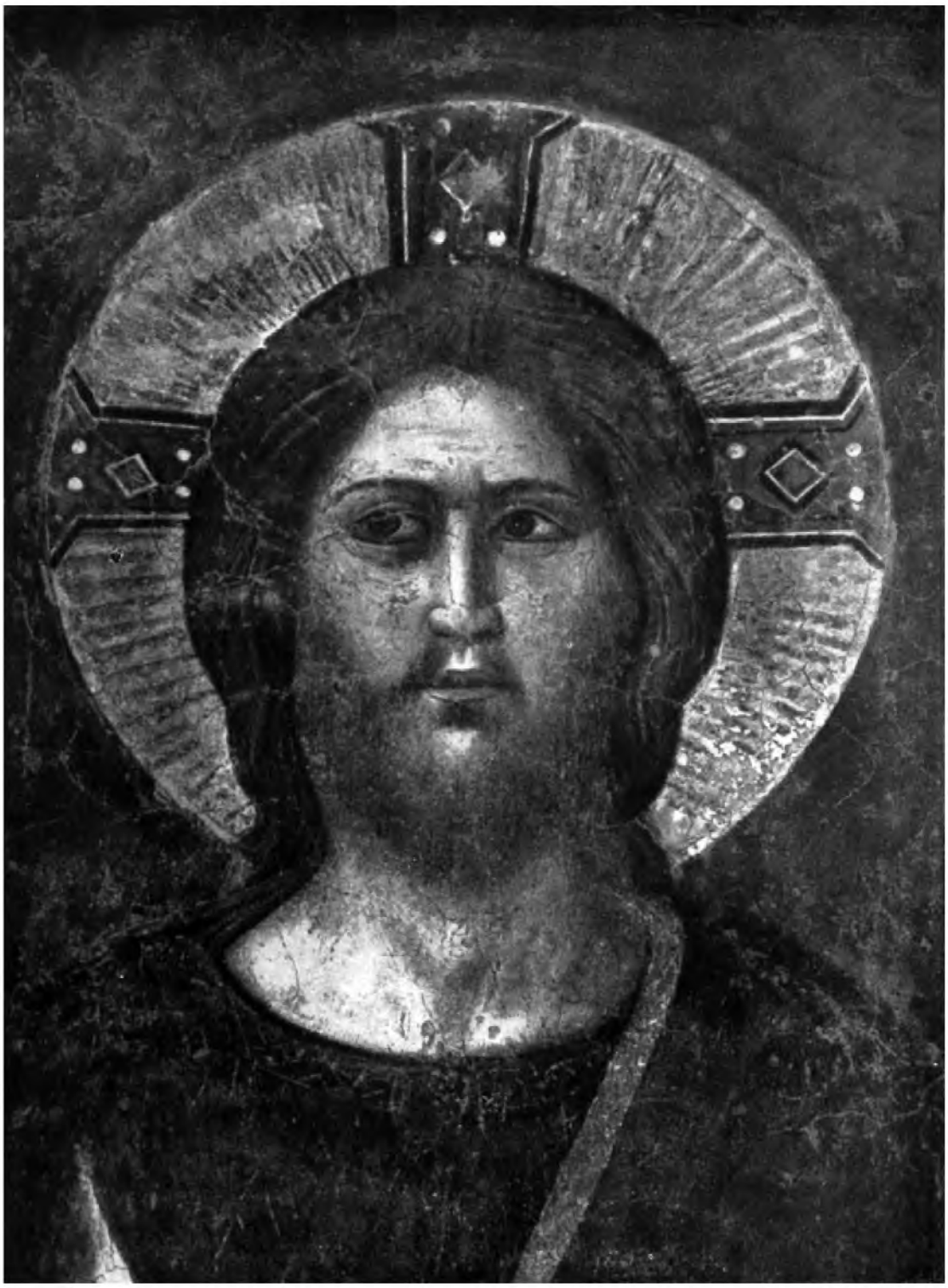
Различие в интерпретации религиозного образа, который для раннего итальянского искусства остается в центре внимания как художников, так и скульпторов, станет ясным при сопоставлении между собой некоторых памятников живописи дученто и треченто, среди которых выделяются произведения выдающегося мастера сиенской школы Дуччо ди Буонинсенья и особенно его младшего и великого современника Джотто, того «Джотто, флорентийца», который «после долгого изучения» природы «превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия», как сказал о нем Леонардо да Винчи. Действительно, значение Джотто было огромным не только для итальянской живописи 14 в., но и для всего искусства Возрождения в целом. Но прежде чем остановиться на творчестве Джотто — центральной фигуры проторенессансной живописи, надо уяснить себе, кто же был его предшественником на этом пути и кто мог быть его учителем.

Старая историческая традиция приписывала эту роль Чимабуэ, но, разумеется, не его консервативное искусство могло вскормить такого новатора в живописи, каким был Джотто. -И хотя византийская традиция была очень живуча в Италии, она не была прогрессивной в той мере, в какой это было необходимо, чтобы вывести искусство Проторенессанса на новый путь, независимый от средневековых канонов, и дать ему свободу в поисках новых решений.

Та роль, которая в скульптуре принадлежит Пикколо Пизано, в проторенессансной живописи выпала на долю Пьетро Каваллини, римского живописца и мозаичиста (ок. 1260—ок. 1330). Он-то и был идейным предшественником и, по всей вероятности, учителем Джотто. Преимуществом Каваллини было то, что в противоположность большинству мастеров дученто он жил в Риме — наиболее античном городе Италии, и ему, младшему современнику Арнольфо ди Камбио, удалось, так же как и последнему, сломать византийские традиции и смело обратиться к античному наследию. Работая дважды вместе с ним в конце 13 в. в римских церквах, Каваллини, по-видимому, мог

близко изучить античные памятники, руководствуясь указаниями и принципами Арнольфо ди Камбио как скульптора и архитектора. В римских церквах находились, кроме того, раннехристианские фресковые и мозаичные циклы 4—5 вв., безвестные творцы которых многое заимствовали из позднеантичных произведений подобного же рода. Не удивительно поэтому, что, полностью отойдя от условной византинизирующей живописной манеры в духе Чимабуэ и других мастеров, Каваллини придал своим религиозным образам более земной, осязательный характер. Не удивительно поэтому также, что он применил в своих композициях невиданную до того в итальянской живописи светотеневую моделировку и средства передачи пространства. В церкви Санта Мария ин Тра-стевере в Риме в 1291 г. Каваллини исполнил в мозаике шесть сцен из жизни богоматери.

В этом произведении Каваллини выступил уже как законченный мастер. В сценах «Рождение Марии» и «Успение Марии» архитектура заднего плана напоминает античные строения, фигуры пластически ощутимы, более убедительно, чем у его предшественников, расположены в пространстве. Использование мозаичной техники с ее условностью и ограниченными возможностями не помешало Каваллини создать чисто живописные образы, навеянные позднеантичными росписями и памятниками древнеримского зодчества. Так, например, в «Благовещении» трон мадонны напоминает по своей архитектуре римскую триумфальную арку, а фигура ангела с мощно распростертыми крыльями словно предвосхищает собой образы искусства раннего Возрождения.



илл.9 Каваллини. Христос. Фрагмент фрески «Страшный суд» в церкви Санта Чечилия ин Трастевере в Риме. Ок. 1293 г.

Во фресках «Страшный суд», сохранившихся лишь фрагментарно, написанных ок. 1293 г. в церкви Санта Чечилия ин Трастевере в Риме, Каваллини пошел еще дальше. Они выделяются своим новым подходом к форме, основанным не на линейном принципе, а на чрезвычайно сильной светотеневой моделировке, которая, по словам Гиберти, придавала форме «величайший рельеф». Эта живописная лепка особенно чувствуется в благородном лике Христа и в фигурах апостолов, одеяния которых переданы в красивых фиолетово-розовых, оливково-зеленых, небесно-голубых тонах. Однако образам Каваллини еще не свойственна та степень жизненности и одухотворенности, которая отличает образы Джотто; у Каваллини больше отвлеченности и холодности, что отражает стиль римской

живописи того времени. До начала 14 в. ей принадлежала ведущая роль, так что у Каваллини было много учеников и последователей, но самым выдающимся из них был Джотто, который воспринял у него и светотеневую моделировку, и понимание пространства, и величавый эпический язык римской живописи. Все это помогло ему полностью преодолеть византийские традиции и создать свой благородный стиль, положивший начало новому этапу в развитии европейской живописи.

В искусстве Джотто был заключен мир новых открытий, новых потому, что им впервые и в полной мере утверждалась ценность реальной человеческой жизни, которая отразилась в живых и наглядно трактованных человеческих образах, противостоящих по своему характеру религиозно-абстрактным символическим образам средневековья.

Действенная и живая сила джоттовского искусства сохранилась и до наших дней. Рожденное в трудной и сложной борьбе с феодальным мировоззрением и принципами средневековой художественной культуры, оно заключало в себе ряд новых и смелых реформ, несмотря на то, что, подобно Данте, Джотто не выходил из круга традиционных, освященных веками религиозно-библейских тем. По существу, именно этим художником были заложены основы для последующего развития реалистического искусства. Огромное значение Джотто осознавалось не только его современниками, но и великими итальянскими мастерами 15 и 16 столетий.

Каковы же были эти реформы? Решающим моментом в его творчестве было новое, объективное отношение к действительности, не подчиненное религиозно-абстрактным представлениям. Искусство Джотто отличалось огромной изобразительной силой и драматической выразительностью своих образов. Воздействие его на зрителя было тем сильнее, чем естественнее и реалистичнее были художественные приемы Джотто, поставившего перед собой задачу изображения реального трехмерного пространства, построенного на перспективно-линейном основании. Не обладая знанием научной перспективы, примитивными, казалось бы, средствами Джотто достиг небывалого для искусства своего времени эффекта, одним из первых введя в живопись изображение интерьера. Одновременно с этим вторым завоеванием Джотто было создание пластической, округлой человеческой фигуры, причем каждая из изображенных им фигур обладала и чисто материальной весомостью и в силу этого глубокой жизненной, реалистической убедительностью.

Введение в живопись того времени пластического объема, начало чему положил Каваллини, также было важным фактором, открывавшим новые пути для художников.

Основная роль в творчестве Джотто принадлежит человеку. Создавая еще типический, а не индивидуальный его образ, он насыщает его высоким моральным содержанием. Все эти черты нашли яркое выражение в творениях Джотто, и особенно в его знаменитых фресках в Падуе, а также в более поздних работах флорентийского периода.

Джотто ди Бондоне (1266/76—1337) родился во Флоренции и переехал в Рим в конце 13 в., но из его работ этого периода известна лишь мозаика «Чудо на Генисаретском озере» («Навичелла») в соборе св. Петра 'в Риме. Около 1305 г. Джотто едет в Падую, где пишет свои наиболее прославленные фрески в Капелле дель Арена, принесшие ему славу и утвердившие за ним положение крупнейшего художника 14 столетия. Но основная пора его деятельности протекала во Флоренции, где он жил с 1307 г. Живой, общительный и активный, он пользовался здесь огромным уважением и почетом и с 1333 г. был назначен главным руководителем всех художественных работ от городского управления. Кроме Флоренции и Рима он работал в Неаполе, Болонье и Милане.

Городская культура Флоренции развивалась в атмосфере экономического процветания, роста городских ремесел и торговли, укрепивших значение и мощь крупных цехов. В ней на смену старому феодальному правопорядку пришли иные классовые отношения и на политическую арену выступили новые общественные силы и прежде всего ремесленники — пополаны. Антифеодальную идеологию этих кругов отразило искусство Джотто, в котором основная роль принадлежала образу простого, полного достоинства чистосердечного человека, наделенного высокими душевными качествами.

илл.10 Джотто. Мадонна со святыми и ангелами. Ок. 1310 г. Флоренция, Уффици.

Прежде чем перейти к знаменитому фресковому циклу Джотто, написанному им около 1305 г. в Капелле дель Арена в Падуе, надо остановиться на одном из его крайне

немногочисленных станковых произведений — большой иконе «Мадонна со святыми и ангелами» (Флоренция, Уффици). Хотя она исполнена около 1310 г., ряд иконографических мотивов сближает ее с иконами Чимабуэ и сиенского мастера Дуччо ди Буонинсенья. Но вместе с тем в ней последовательно проявляются черты, вносящие изменение в этот, казалось бы, установленный веками канон религиозного изображения.

Икона Джотто (дерево, 3,27 X 2,03) почти того же размера, как иконы Чимабуэ и Дуччо, что характерно для памятников подобного рода, относящихся к эпохе дученто, но все же она несколько меньше их, шире, приземистее и пространственнее в своем построении. Богоматерь изображена не строго в центре, а несколько смещена в сторону, что придает всей композиции большую ритмическую свободу. Уже этим Джотто внес изменение в традиционную для византийских икон строго симметричную схему расположения фигур. К трону, на котором восседает мадонна, изображенному в виде целого архитектурного сооружения, твердо стоящего на земле, ведут разноцветные ступени. Стрельчатая дуга арки охватывает фигуру богоматери, как бы замыкая ее в отдельное пространство, независимое от окружения ангелов и святых. Вместе с тем она придает ей весомость и объемность, так как контуры плаща мадонны ритмично повторяются в ясных очертаниях арки. Икона Джотто легко обозрима, и глаз зрителя не теряется в сложных линейных изгибах, уводящих его от реального и объемного восприятия формы, благодаря тому что тени подчеркивают каждую вогнутость, а свет создает выпуклость частей; поэтому мы ощущаем объемность человеческой фигуры независимо от того, задрапирована она или нет. В «Мадонне» Джотто все приобретает конструктивный смысл, потому что каждая линия выполняет определенное назначение, моделируя и очерчивая голову, торс, бедро, ногу, ступню, и ее направленность и напряжение всегда определяются движением фигуры. Поэтому так естественна и жизненна поза младенца, сидящего на ее коленях. Лицо Марии, несколько удлиненное, с узким, характерным для Джотто разрезом глаз. также передано не в отвлеченной византийской манере, а с большей правдивостью. На полной шее у места ее сгиба обозначены две складки, сквозь слегка раскрытые губы виднеется белая полоска зубов. Покорные и преданные взгляды ангелов тоже выражают определенный идейный замысел Джотто, который в застывшую и канонизированную схему внес, пусть еще в наивной и несовершенной форме, черты личных человеческих чувств. Фиолетово-серые и светло-зеленые хитоны ангелов, сливаясь с золотом фона и красными с голубым тонами одеяний Марии и младенца, создают праздничный и звучный аккорд, сильно отличающийся по своей мажорной тональности от более сдержанных пурпурно-фиолетовых и коричневых тонов иконы Чимабуэ. В этой радостной колористической гамме, в новом, более жизненном воплощении религиозных образов улавливаются признаки зарождающегося жизненно правдивого мироощущения, закладываются основы нового художественного мировоззрения.

Около 1305 г. Джотто создал свой фресковый цикл в Капелле дель Арена в Падуе. Эти росписи заняли центральное место не только в его творчестве, но и явились огромным вкладом в историю итальянского искусства. Капелла дель Арена, названная так потому, что на ее месте находилась когда-то арена римского цирка, принадлежала банкиру Энрико Скровеньи, который заказал Джотто расписать ее фресками. Небольшое здание, перекрытое внутри сводом, имело справа пять окон с широкими простенками; противоположная большая стена не имела проемов и архитектурных украшений, благодаря чему вся ее плоскость могла быть использована под росписи. Фрески были расположены в три ряда. Внизу на живописно имитированном цоколе из розовых с серым квадров размещены четырнадцать аллегорических фигур пороков и добродетелей. На входной стене расположена огромная роспись «Страшный суд», против нее — «Благовещение».

В расположении фресок, соответствовавшем направлению часовой стрелки, господствовали архитектурная расчлененность и спокойная пространственность. Ясное понимание стройной декоративной системы позволило Джотто создать величавый эпический цикл. Подобно иллюстрациям или медленно сменяющимся кадрам фильма, эти фрески как бы ведут спокойный рассказ, связывающий разнородные по сюжетам сцены в одно стройное целое. Светлый и холодноватый колорит этих росписей не оставляет, однако, впечатления пестроты: ярко-желтые, нежно-розовые, бледно-зеленые, фиолетовые, голубые тона являются для Джотто не самоцелью, а всецело подчиняются задачам выявления формы и поэтому помогают ее вещественному, материальному восприятию. Уделяя основное внимание в каждой сцене передаче человеческих чувств и переживаний, Джотто наделяет своих действующих лиц индивидуальными качествами, различными судьбами, что дает ему возможность создать сцены, наполненные глубоким драматическим содержанием. В старые средневековые сюжеты он вводит массу новых бытовых деталей, относясь к библейским легендам, как к реально существовавшим историческим событиям. Он настолько очеловечивает их и придает им такую жизненную наглядность, что одним этим уже предвосхищает идеи Возрождения, оказываясь к ним ближе, нежели любой из современных ему мастеров. В его искусстве появляется ряд новых черт, которых еще не было у Каваллини, хотя Джотто многим ему обязан в своем художественном развитии. Основная заслуга Джотто заключается в новой трактовке образа человека, который становится у него жизненным и реальным, наделенным более тонкой психикой, нежели в искусстве античности. Его фигуры массивны и несколько тяжеловесны, но осязательны и материальны. Не зная анатомии, не изучая детально строения человеческого тела, Джотто тем не менее придавал ему объемную трехмерную форму.

Не имея возможности разобрать все фрески этого цикла, мы останавливаемся на более выразительных сценах, где особенно ясно выступают как черты старой иконографии, так и новые художественные средства, выявляющие особенности образного строя живописи Джотто.

В «Явлении ангела св. Анне» на передний план выступает не религиозная символика, а новаторски трактованная жанровая сцена, где появляется трехмерное изображение интерьера в виде ящика со снятой передней стенкой, позволяющей видеть внутренность комнаты Анны с ее скромным ложем, полузадернутой занавесью и мелкими предметами быта. Объемно переданная коленопреклоненная фигура св. Анны, одетой в широкий хитон, обращена к ангелу, как бы с трудом влетающему к ней в узкое окошко. Рядом в пристройке помешена фигура занятой работой служанки, поза которой передана с большой наблюдательностью. Элемент религиозного чуда сменяется здесь повествовательно-жанровым началом, библейская легенда облекается в форму общепонятного наглядного рассказа.

илл.13 Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

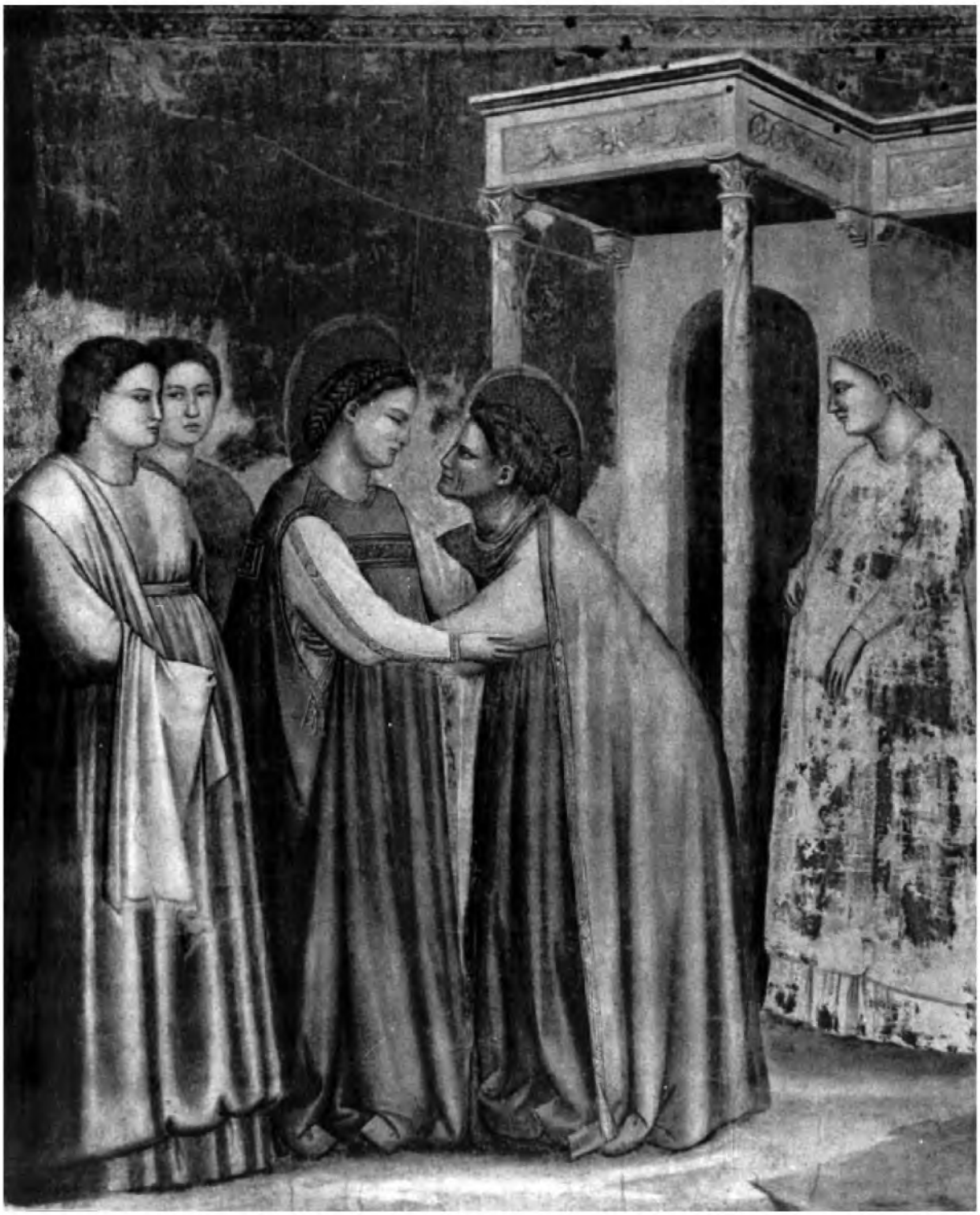
В «Возвращении Иоакима к пастухам» условно трактованный пейзажный фон, еще к тому же несоразмерный по масштабам с фигурами людей, напоминает по своему характеру фоны византийских икон. Тем реалистичнее изображена фигура медленно идущего Иоакима. Опущенная голова, остановившийся взгляд, сложенные на поясе руки, придерживающие плащ, падающий тяжелыми складками и пластично подчеркивающий фигуру, выражают его раздумье и печаль. Впечатление от медленности и удрученности его движений усиливается тем, что он помещен у края фрески, а не в ее центре. Навстречу ему движутся пастухи, сочувственно переглядывающиеся друг с другом, причем один из них обращен спиной к зрителю. Иоакима отделяет от пастухов пространственная пауза, но связующим звеном между ними служит маленькая собачка, ласково бросающаяся к

Иоакиму. Объемно и вещественно переданные фигуры сознательно даны господствующими над условным еще пространством пейзажа, так как именно на них переносится центр тяжести.

Реалистический элемент возрастает еще сильнее во фреске «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот». Вводя в композицию архитектуру — стену, расположенную по диагонали и прорезанную широкой аркой, под сводом которой встречается Анна с Поакимом,— Джотто придает этой сцене особую пространственность и монументальность. Величественны и вместе с тем глубоко естественны фигуры обнимающихся Иоакима и Анны, изображенных художником с чувством глубокой жизненной правды и человеческой теплоты. Поток движения человеческих фигур, как бы выливаясь из глубины арки, замедляется посредине, где особенно выделяются темная и светлая женские фигуры. Они являются формальным, но не смысловым центром композиции, так как последний помещен слева, что придает этой сцене особую естественность и реализм.

Из сцен, посвященных жизни Марии, особенно интересно «Отправление Марии в дом Иосифа». Медленно и торжественно, подобно шествиям на фризах Парфенона, движется свадебная процессия с музыкантами в дом, который дан условно в виде балкона с пальмовой ветвью. Изображая процессию параллельно плоскости стены, Джотто с огромной уверенностью и мастерством ставит свои фигуры твердо на почву и дает их пространственный объем. Мария выделена среди других не только своей белой одеждой с длинным шлейфом, но и двумя пространственными паузами, отделяющими ее от остальной толпы, в силу чего подчеркивается ее главное значение и смысл. В противоположность толпе на византийских иконах, где виднеются нимбы в большей степени, чем головы, здесь этого нет. Снова на передний план выступают не абстрактные и безжизненные образы, а человеческая личность, полная достоинства и внутреннего величия, которую с таким художественным тактом и простотой выявляет Джотто в каждой из своих фресок.

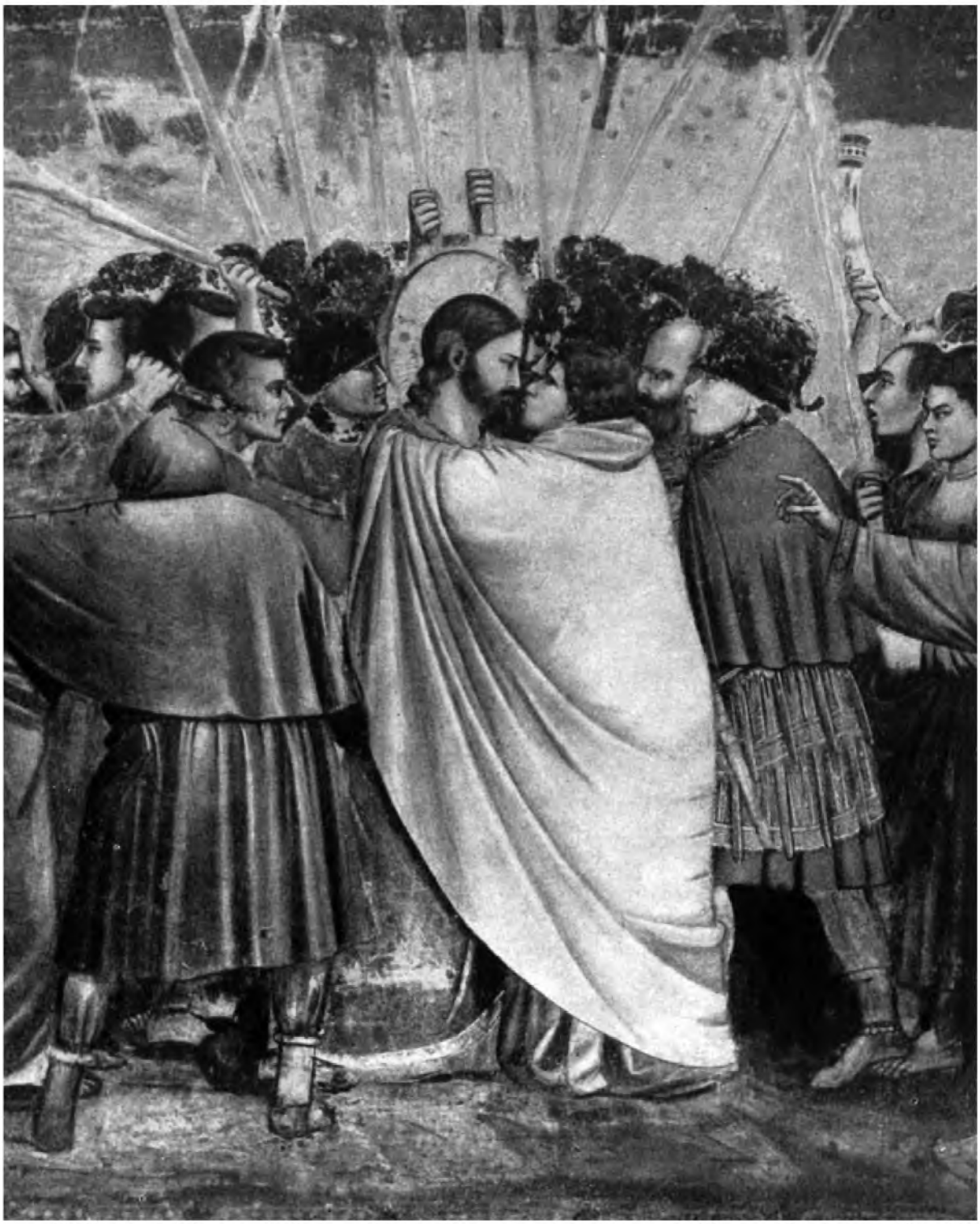
По мере развертывания и усложнения рассказа усложняются и живописные приемы художника. Так, если в «Отправлении Марии в дом Иосифа» движение происходило параллельно плоскости стены, то в «Рождестве Христовом» сцена ориентирована в глубину. Навес над ложем Марии и яслями дан в перспективном сокращении, фигура служанки, подающей младенца, срезана краем фрески, что придает сцене воображаемое пространство. Пастухи обращены спиной к зрителю, фигура сидящего Иосифа дана на переднем плане. Введением ряда жанровых моментов Джотто усиливает реализм религиозных сцен, которые трактуются им в повествовательном плане. В этом отношении чрезвычайно интересна «Тайная вечеря»—открытый со всех сторон интерьер с задней стенкой, перспектива которого дана посредством сокращающегося навеса. За большим столом размещены Христос и двенадцать апостолов. Художник помещает Христа не в центре, согласно традициям, а отодвигает в сторону, подчеркивая его отличие от учеников только золотым нимбом, в отличие от темных. В целях усиления пространственной убедительности Джотто изображает нимбы у апостолов, обращенных спиной к зрителю, не на затылках, а перед их лицами. В целом эта фреска еще несколько статична. Только Леонардо, спустя почти два столетия смело отступивший от традиций, сумел сделать из этой темы психологическую сцену, насыщенную драматическим напряжением. Но пути к этому были проложены Джотто, решительно выступившим против канонов средневекового искусства.



илл.14 Джотто. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

Гений Джотто проявляется не только в области решений новых формально художественных проблем. Наиболее значительными из падуанских фресок оказываются именно те, где Джотто дает драматическую концентрацию рассказа или одухотворяет его чисто лирическим началом, как во «Встрече Иоакима и Анны у Золотых ворот» или во «Встрече Марии и Елизаветы», где он стремится выявить душевное состояние своих героев. Этого он достигает главным образом жестами, которые создают выразительную характеристику каждого персонажа. Так, в сцене «Бичевание Христа» позы и жесты палачей, которые плотным кольцом из шести фигур окружили исполненного печали Христа, разнообразны и характерны. Джотто опускает на колени фигуру палача на

переднем плане, наклоняет к Христу вторую, дает в рост третью, четвертую и пятую фигуры, помещая их при этом то в профильном, то в трехчетвертном повороте, наконец, обращает спиной к зрителю шестого палача. Этим достигается как пространственное расположение группы и реальное ощущение ее трехмерного построения, так и чисто драматический эффект. Таким образом, ни одно из движений джоттовских персонажей не является случайным, во всем он исходит из идейного замысла сцены в целях раскрытия смысла происходящего события. Не менее выразительна группа справа — Пилат с фарисеями. С какой, например, реалистической наблюдательностью он передает натянувшуюся ткань плаща Пилата с ее разбегающимися мелкими складками. Неутомимые поиски художника в передаче пространства, пластики фигур, выразительности движения сделали искусство Джотто неоценимым вкладом в развитие итальянского Возрождения.



илл.16 Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Ок. 1305 г.

илл.17 Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. См.илл. 16.

Одна из центральных фресок падуанского цикла—«Поцелуй Иуды». Среди толпы жестикулирующих людей и леса вздымающихся кверху копий выделены две стоящие в центре фигуры — Христа и обнимающего его Иуды. Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приближенных друг к другу лицах: прекрасного в своем благородстве и ясности, почти античного профиля Христа и отталкивающего полуобезьяньего профиля Иуды. Волнистые падающие на плечи волосы спасителя обрамляют его высокий и чистый лоб; строгий и спокойный взгляд обращен на предателя. Безупречные формы носа, рта, подбородка и мощной шеи оттенены темной бородой. Как

яркий психологический контраст ему противопоставлен низкий с резко выступающими надбровными дугами лоб Иуды, его лицо с узкими, словно бегающими глазами и как бы срезанным подбородком. Выделяя эти два центральных персонажа — Христа и Иуду — на передний план, перенося весь акцент на их душевное состояние, Джотто достигает в этой сцене максимальной выразительности и драматической насыщенности действия. По своей образной глубине «Поцелуй Иуды» едва ли не лучшая фреска из всего цикла Капеллы дель Арена.

Джотто. Оплакивание Христа. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

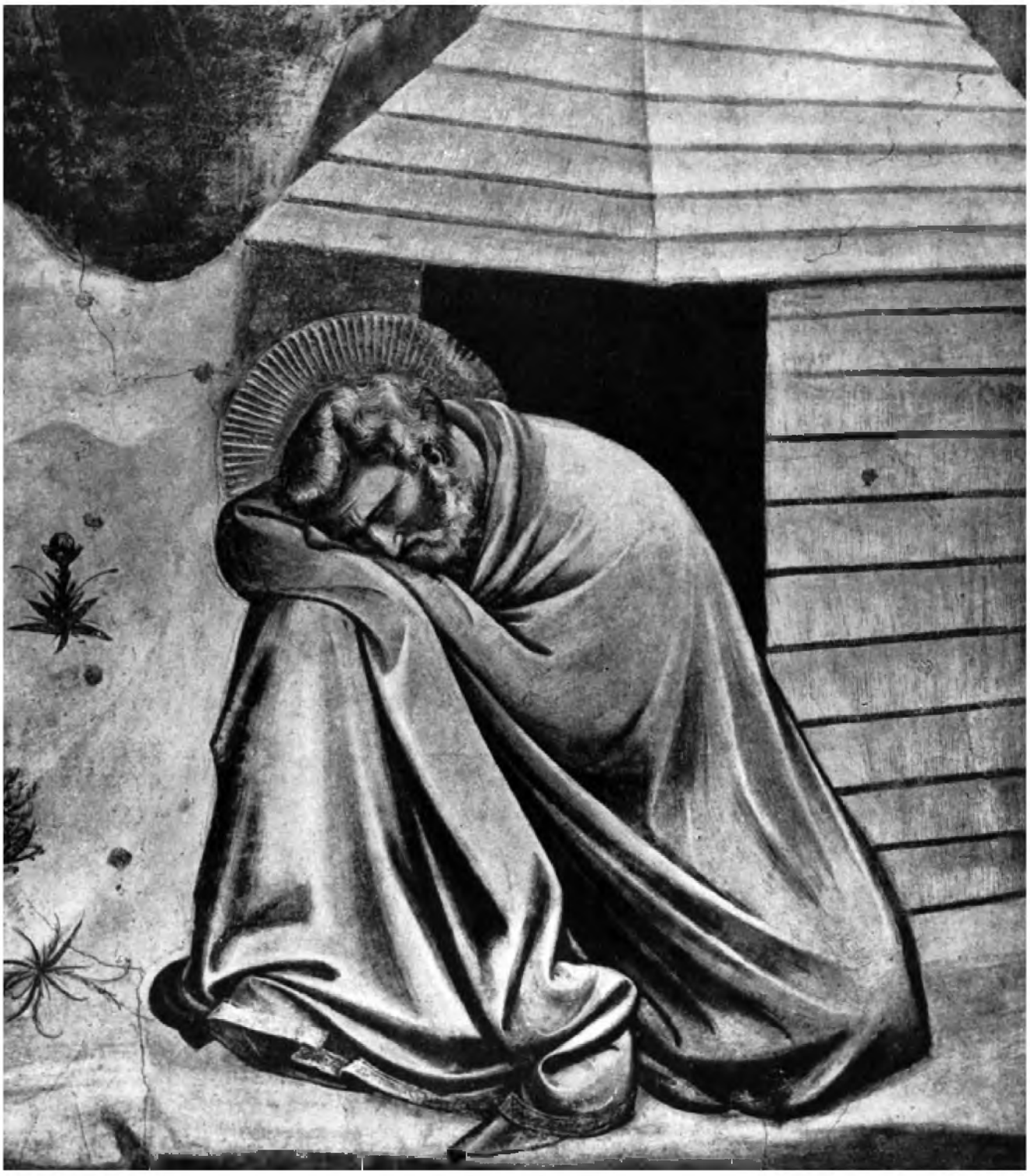
Илл.стр.48-49

Драматическим пафосом проникнута фреска «Оплакивание Христа» . Композиционным центром ее является тело Христа, покоящееся на коленях Марии, к которому обращены взоры всех его близких. С удивительной силой чувства их лица и жесты выражают глубокую скорбь. Лишенные описательных подробностей, их фигуры даны в широкой обобщенно-монументальной манере.

На внутренней части входной стены против алтарной арки дано традиционное изображение Страшного суда. Здесь Джотто больше, чем в какой-либо из своих фресок, был связан иконографическими традициями. Дав в центре в овальном большом медальоне изображение Христа, он окружил его с обеих сторон сонмами святых. По бокам от него восседают отцы церкви. В нижней части, разделенные большим крестом, расположены многочисленные группы праведников и грешников. Лучшая часть фрески — левая, с изображением праведников. В большой толпе, расположенной параллельными рядами, выделяются отдельные лица, трактованные Джотто с подкупающей правдивостью. Они полны искренности и чувства такого напряженного ожидания, как будто должно случиться важное и наглядное, реально ощутимое событие. Мало индивидуализированные, повторяющие друг друга, они тем не менее чрезвычайно характерны и конкретны. На переднем плане изображена целая сцена. Коленопреклоненный Энрико Скровеньи — заказчик фресок — преподносит модель капеллы трем фигурам добродетелей, похожим скорее на античные статуи, нежели на средневековые аллегорические образы . До сих пор у исследователей нет полной уверенности в том, изобразил ли здесь художник рядом с заказчиком самого себя или нет, так как достоверных портретов Джотто до нас не дошло.

илл.11а Джотто. Энрико Скровеньи приносит в дар капеллу. Фрагмент фрески «Страшный суд». Капелла дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

илл.11б Джотто. Бегство в Египет. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Ок. 1305 г.



илл.12 Джотто. Сон Иоакима. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Ок. 1305 г.

илл.15 Джотто. Мария Магдалина. Фрагмент фрески «Явление Христа Марии Магдалине». Капелла дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

Большой интерес представляют также аллегорические фигуры, написанные Джотто на цоколе капеллы. Преодолевая средневековый аллегоризм, он претворяет пороки и добродетели в живые человеческие характеры, причем они в какой-то мере перекликаются с некоторыми персонажами джоттовских фресок. Аллегория Надежды изображена легкой взлетающей ввысь фигурой, олицетворяющей светлое человеческое чувство. Это еще не та ясная персонификация отвлеченных понятий, которая встречается у художников зрелого Ренессанса, но это новое гуманистическое начало, проникающее в средневековый символический образ, которое красной нитью проходит через все творчество Джотто. Противоположное Надежде Отчаяние оценивается художником как отрицательное

качество, так как изображена повесившаяся на веревке женщина, к которой слетает маленькая фигурка дьявола. Гнев раздирает на себе одежды, Милосердие изображено в виде молодой девушки с кротким лицом, похожей на античную статуэтку. Правосудие — монументальная женская фигура, помещенная в открытом архитектурном портике, на голове у нее корона. По своему облику она напоминает величавую и монументальную «Мадонну со святыми и ангелами», описанную выше.

Дальнейшая деятельность Джотто протекала главным образом во Флоренции, где он работал (во второй половине 1310-х гг. и в 1320-х гг.) в церкви Санта Кроче. В поперечном корабле этой церкви построен был ряд небольших фамильных капелл, принадлежавших представителям крупных банкирских фамилий 14—15 вв. Среди капелл Медичи, Ринуччини, Кастеллани и других, расписанных различными художниками треченто, фрески двух капелл — Барди и Перуцци — принадлежали кисти Джотто. В первой из них он написал сцены из легенд о жизни Франциска, во второй — из жизни Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Эти росписи, принадлежащие к лучшим созданиям следующего этапа в искусстве Джотто, были, к сожалению, испорчены в 19 в. неумелой реставрацией.

Отойдя от сурового пафоса и драматизма падуанских фресок в сторону большого смягчения и повествовательности, Джотто увидел прежде всего в образе Франциска те черты человечности и демократизма, которые яснее всего звучали в его евангельских персонажах фресок Капеллы дель Арена. Роль Франциска Ассизского, основателя францисканского ордена в Италии, была очень заметна в культуре Проторенессанса и 13 века. Религиозные воззрения Франциска, проповеди которого призывали к устранению имущественного неравенства, к любовному отношению к природе, к человечному и неотвлеченному восприятию евангельских легенд, отличались наглядностью и образностью, что указывало на большие идеологические сдвиги, происходившие в недрах феодального мировоззрения.

Из фресок, посвященных эпизодам из жизни Франциска в капелле Барди, наиболее удачны «Проповедь Франциска» и «Смерть Франциска». Последняя представляет собой многофигурную сцену, помещенную в строгом архитектурном интерьере. В центре — ложе, где покоится тело Франциска, окруженное монахами, изображенными в различных позах. Искренне и человечно передана их скорбь, выраженная сдержанной жестикуляцией. Объемно и реально трактованы их фигуры в широких белых одеяниях, падающих широкими складками.

Из сцен капеллы Перуцци особенно интересно остановиться на одной из них — «Вознесении Иоанна Богослова». Как и в падуанских фресках, Джотто даже в темах чудес и видений, максимально конкретизируя действие, лишал] его религиозной отвлеченности. Среди легкой и как бы невесомой архитектуры, предвещающей творения Брунеллески, расположилась большая группа флорентийских граждан в костюмах и головных уборах того времени, которые с искренним удивлением взирают на отделившуюся от пола грузноватую фигуру Иоанна. Но самой удивительной является здесь фигура слева — человека, наклонившегося к темному отверстию гробницы на полу капеллы. Не обращая внимания на окружающих, он поглощен решением вопроса, откуда и как вылетел святой. Во всей фигуре, в естественном движении этого человека как бы сконцентрировано мировоззрение Эпохи, вступившей на путь эмпирической проверки отвлеченных и непонятных явлений. Не случайно именно эту фигуру скопировал Микеланджело в одном из своих ранних рисунков.

Спорным является вопрос об авторстве фресок верхней церкви Сан Франческо в Ассизи, изображающих эпизоды из жизни св. Франциска. Некоторые исследователи на основании сопоставления ассизских фресок с достоверными работами мастера доказывают, что они принадлежат не самому Джотто, а группе мастеров, связанных, вероятно, с римской школой, и выполнены между 1300—1304 гг. Некоторые сцены в этих росписях отличаются большой привлекательностью, например композиция «Св. Франциск, проповедующий птицам», где мягкая просветленность образа святого слита с общим лирическим настроением сцены.

В Палаццо дель Подеста во Флоренции на стене сохранился профильный портрет Данте, авторство которого приписывалось Джотто. Впоследствии это было подвергнуто сомнению, но в тонком профиле и гордом взгляде настолько удачно воплощен образ Данте, настолько естественной; представляется духовная близость между двумя великими гениями той эпохи, что иного автора этот портрет не нашел. Подновленный более поздней рукой, он выделяется среди других полустертых изображений, в значительной мере утраченных еще в 14 столетии.

Художественные реформы Джотто были глубоки и значительны, и его историческое значение было осознано не только в последующие века, но и его современниками. В пятой новелле шестого дня «Декамерона» Боккаччо называет Джотто «превосходным талантом», «светочем флорентийской славы», который «вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное», и следовал в своих изображениях природе. Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело — великие мастера раннего и Высокого Возрождения — обращались к искусству Джотто как к живительному и вечно свежему источнику глубоко этических, человечных образов.

Джотто был известен также как архитектор — создатель кампанилы (колокольни) Флорентийского собора. Состоящее из пяти ярусов, это стройное и легкое сооружение, украшенное рядом рельефов, над некоторыми из которых Джотто работал совместно с Андреа Пизано, является одним из лучших украшений архитектурного ансамбля Флоренции.

Итальянское искусство 14 в. (треченто) после смерти Джотто отмечено чертами компромисса. Завоевания Джотто, подобно новаторству Никколо Пизано, не сразу пробили себе дорогу и в полной мере были восприняты лишь с начала 15 столетия. Этот факт осознавали сами художники Возрождения, и Леонардо да Винчи написал об этом точными словами, ясно оценивая расстановку художественных сил: после Джотто «искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам... вплоть до тех пор, когда флорентиец Томмазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно» (*Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 85—86.*).

Действительно, за исключением сиенской школы, которая занимала видное место в живописи треченто, изобразительное искусство второй половины 14 в. было значительно менее самостоятельным и интересным, чем в начале столетия. Более того, оно отставало от других форм художественной культуры. Развитие светской поэзии и новеллистической литературы значительно его опередило. Если имена Данте и Джотто как величайших представителей предренессансной культуры можно поставить наравне друг с другом, то трудно назвать живописцев 1.4 в., сопоставимых по своему художественному значению с такими представителями итальянской поэзии и литературы, как Петрарка и Боккаччо.

Одухотворенная поэзия глубокого личного чувства, любовь к природе, страстный интерес к окружающему миру нашли свое совершенное выражение в сонетах Петрарки и, за исключением творчества Симоне Мартини, почти не получили никакого отклика в современной ему живописи. Свободомыслие, антицерковность и яркая жизненность реалистических новелл Боккаччо с их выхваченными из повседневной действительности острыми жанровыми типами также не имели соответственных аналогий в изобразительном искусстве 14 столетия. Усиление феодальной идеологии во второй половине 14 в., особенно после подавления восстания чомпи 1378 г., повлекло за собой оживление средневековых готизирующих тенденций, что нагляднее всего проявилось в Сиене. Ученики и последователи Джотто не сыграли значительной роли в развитии флорентийской школы 14 в. Из его последователей следует назвать Таддео Гадди с его фресками на евангельские сюжеты, в которых он подражал Джотто, Спинелло Аретино, и наиболее крупного из них — скульптора и живописца Андреа Орканья и его брата Нардо ди Чьоне.

* * *

Среди скульптурных школ 14 в. выделяется сиенская школа. Ее главными представителями были Тино да Камаино, работавший также в Неаполе, и более даровитый Лоренцо Майтани.

Весьма значительную роль в этот период играет также пизанская школа. В 14 столетии Пиза продолжает оставаться крупным художественным центром, где работают Андреа Пизано (умер в 1348 г.) и его сын Пино, оставивший после себя большую художественную школу, просуществовавшую вплоть до начала 15 века.

Между 1330 и 1336 гг. Андреа Пизано выполнил двадцать восемь рельефов, по четырнадцать с каждой стороны, для бронзовых дверей баптистерия во Флоренции. Изображая в них легендарные эпизоды из жизни Иоанна Крестителя, Андреа Пизано с большой мягкостью и изяществом создает различные фигурные сцены, связанные с тонко разработанным архитектурным пейзажем. В мягком ритме, изысканной линеарности, изящной силуэтности фигур, готическом декоративном оформлении рельефов сказывается влияние французской готики и сиенской скульптурной школы этого времени. Пребывание во Флоренции и знакомство с искусством Джотто также помогли Андреа Пизано в создании его сдержанных по чувству, ясных и убедительных рельефных композиций, которыми так восхищался впоследствии Лоренцо Гиберти.

Между 1330 и 1343 гг. Андреа руководил постройкой флорентийской кампанилы и выполнил совместно со своей школой часть скульптурных рельефов, повествующих в аллегорической форме о «механических искусствах» (ткачество, медицина, судоходство, земледелие и т. д.), изобразительных искусствах (архитектура, скульптура и живопись) и «свободных искусствах» (грамматика, риторика, музыка, астрономия и др.).

Рельефы Андреа Пизано, отмеченные еще известной неумелостью в передаче человеческих фигур, движения, пространства, обладают тем не менее большой притягательной силой — настолько жизненно и свежо воплощены в них различные сцены, в которых сквозь запутанный аллегорический смысл пробивается чисто жанровое, народное начало. Таково «Опьянение Ноя», где под виноградной лозой около огромной винной бочки лежит толстый опьяневший крестьянин. Аллегории земледелия и ткачества представляют собой одно из первых изображений труда; в последней сцене, однако, стоящая женская фигура напоминает своими формами античную статую. В «Кузнице»,

«Гончарной мастерской» с большой Экспрессией и непосредственностью переданы различные жизненные ситуации. В рельефе «Скульптор» показан момент создания статуи.

илл.8б Андреа Пизано. Аллегория земледелия. Рельеф колокольни собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мрамор. Между 1330 и 1343 гг.

Творчество Нино Пизано (ум. в 1368 г.) отмечено все большим нарастанием декоративных тенденций и усилением линейного ритма, что проявляется в его работах, в частности в «Мадонне» в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, исполненной около 1360 г., близкой к французским готическим статуям.

* * *

Полуфеодальная Сиена, несмотря на то, что она была значительным промышленным центром, отличалась в своем социально-экономическом развитии от Флоренции с ее буржуазно-демократическим укладом. Живучесть феодальных традиций в Сиене объясняет консерватизм ее идеологии и ее искусства, сопротивляемость зарождающимся явлениям гуманизма, интерес к проблемам готического стиля и к французской рыцарской поэзии, литературе и быту. Живопись Сиены была нарядной, декоративной и красочной, но прогрессивные насущные художественные и жизненные проблемы того времени нашли в ней гораздо менее радикальное претворение и носили менее последовательный характер, нежели во флорентийском искусстве.

Основателем сиенской школы живописи был Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255— 1319), один из наиболее консервативных мастеров как по своим общественным взглядам, так и

по художественным позициям среди современных ему живописцев. Старший современник Джотто, он прошел равнодушно мимо всей новизны его художественных реформ, так как всецело был предан византийскому искусству с его плоскостностью, декоративностью, линеарностью, яркой красочностью, отвлеченными золотыми фонами. Документы сохранили свидетельство о том, что, когда в 1299 г. в Сиене утвердилось народное правительство пополанов, Дуччо отказался принести ему присягу. Сочетая в себе элементы действительности со сказочным вымыслом, овеянное тонким лиризмом, религиозное искусство Дуччо не открывало собой новых путей, а скорее завершало живопись Эпохи дученто. И в этом смысле его трудно поставить в один ряд с идейными предшественниками Джотто. Однако его творчество не было столь консервативным, как у Чимабуэ. К числу сильных сторон его искусства принадлежал редкий по красоте колорит. Изысканная по цвету палитра Дуччо содержала в себе оранжево-красные, фиолетовые, синие, желтые, зеленые, бледно-сиреневые, чайнорозовые тона. Присущий ему тонкий линейный ритм проявляется во всех его произведениях, из которых следует выделить два: «Мадонна Ручеллаи» (Уффици) и «Маэста»—алтарный образ для Сиенского собора.

В «Мадонне Ручеллаи» Дуччо не чувствуется той плоскостности, как у Чимабуэ. Узорный легкий трон изображен с иллюзией глубины; правда, он дан в обратной перспективе. Ангелы переданы в более объемной манере, контуры фигуры мадонны плавны и ритмичны. Золотые края ее одежды, прихотливо извиваясь, создают изящный линейный орнамент. Однако образ мадонны Дуччо так же отвлеченен и «церковен», как у Чимабуэ, в нем не ощущается той человечности и жизненности, которая чувствуется в «Мадонне» Джотто. Богоматерь Дуччо воспринимается как объект религиозного поклонения, как торжественный образ религиозного культа.

18 а. Дуччо. Ангел. Фрагмент клейма «Жены-мироносицы у гроба господня» алтарного образа «Маэста». 1308- 1311 гг. Сиена, Музей собора.

илл.186 Дуччо. Поцелуй Иуды. Клеймо алтарного образа «Маэста». 1308-1311 гг. Сиена, Музей собора.

Самым знаменитым произведением Дуччо была его «Маэста», или «Величество»,— огромный двусторонний алтарный образ, написанный в 1308—1311 гг., с изображением мадонны — покровительницы города Сиены — с младенцем и ангелами, которое занимало всю центральную часть лицевой стороны этой иконы. Пределлы и верхнюю часть, а также всю оборотную сторону Дуччо украсил семьюдесятью шестью небольшими сценами из жизни Марии и Христа . Многих из этих частей в настоящее время не существует, некоторые разбросаны по различным музеям, так что только реконструкция может дать представление об этой грандиозной алтарной иконе, которая по окончании ее художником при огромном стечении народа была перенесена из мастерской Дуччо в Сиенский собор.

Дуччо. Призвание апостолов Петра и Андрея. Клеймо алтарного образа «Маэста». Фрагмент. 1308-1311 гг. Сиена, Музей собора.

Илл.стр.56-57

В отличие от сурового в своей лаконичности и выразительности образного языка Джотто Дуччо обладает умением вести занимательный лирический рассказ, который, в противоположность распространенным в то время запутанным религиозным аллегориям, передан очень наглядно, просто и ясно. Повествуя о жизни и страданиях Христа в многофигурных сценах оборотной стороны иконы, Дуччо пытается вводить в них реалистические и даже жанровые моменты, но не доводит их до конца, подчиняя все

декоративному началу. Перспектива, как правило, везде отсутствует, фигуры лишены пластической ощутимости, нетвердо стоят на ногах, не обладают весомостью, в силу чего эти сцены не создают реального и жизненного впечатления. Икона Дуччо, несмотря на то, что она является одним из выдающихся памятников, показывает вместе с тем, насколько неравномерно распространялись завоевания прогрессивного искусства в Италии 14 века.

Самым выдающимся и одаренным последователем Дуччо был Симоне Мартини (ок. 1285—1344). Современник и друг Петрарки, Симоне Мартини кроме Сиены работал в Ассизи, в Авиньоне и Неаполе. К 1315 г. относится его известная фреска «Маэста», во многом аналогичная по композиции с иконой Дуччо, но написанная не для церкви, а для зала Большого совета Палаццо Пубблико. Уже одним этим она приобретала более светский и парадный характер; в смысле своей композиции она также отличалась большей пространственностью и свободой, которые, однако, прихотливым образом сочетались в произведениях Симоне с плоскостным декоративным началом. В этой фреске все фигуры, начиная с мадонны, отмечены чертами готического изящества и элегантности, в какой-то степени отражающими черты рыцарского быта, к которому Симоне Мартини испытывал большой интерес. Женские образы приобретают в трактовке сиенского мастера гораздо большую мягкость и поэтическую одухотворенность; помимо этого они обладают большей объемностью, чем фигуры Дуччо.

Причудливая смесь северноготических средневековых форм, заимствованных из французской книжной миниатюры, и реалистического начала, проникшего в сиенскую живопись после Джотто, отразилась во фреске Симоне Мартини, исполненной им в 1328 г. также для сиенской ратуши, изображающей полководца Гвидориччо да Фольяно, едущего на коне. Эта фреска, написанная на противоположной от «Маэста» стене, приобретала своего рода символическое значение, так как была трактована художником как призыв к военному возрождению республики. Помимо того, что здесь была предпринята попытка изобразить, правда, еще условный, но с намеками на перспективу пейзаж — рыжие холмы с феодальными Замками и крепостями на фоне синего неба, — эта фреска важна тем, что здесь создан один из первых портретов в искусстве треченто, выражавший еще не индивидуальные, а обобщенно-типические черты кондотьера. Этот всадник в одеянии, украшенном узором из ромбов, таким же, какой украшает чепрак его коня,— является прототипом многочисленных конных памятников, исполненных в скульптуре и в живописи итальянскими мастерами 15 века.

илл.22 Симоне Мартини. Благовещение. Фрагмент. 1333 г. Флоренция, Уффици.

илл.23 Симоне Мартини. Благовещение. Фрагмент. 1333 г. Флоренция, Уффици.

«Благовещение» (Уффици) , написанное в 1333 г.,— одна из самых лучших работ художника. Бесплотная фигура мадонны, задрапированная в темно-синий плащ, выделяющий ее изящный силуэт на золотом фоне, представлена в эффектном эмоциональном и цветовом контрасте с фигурой стоящего перед ней на коленях светлого ангела с большими узорными крыльями. В центре между фигурами помещена золотая граненая ваза с высокими лилиями. На боковых створках композиции изображены святые. Овеянное тонким лиризмом, это произведение с его нежными звучными красками и плавной мелодией линий, создающих гибкие контуры фигур, характеризует творческий расцвет мастера. Маленькая «Мадонна» из сцены «Благовещение» (Ленинград, Эрмитаж), написанная на золотом тисненом фоне, с ее легким и изысканным силуэтом невесомой и

изящной фигурки, узким овалом лица, с миндалевидным разрезом глаз и тонкими длинными пальцами также является одним из шедевров Симоне Мартини.

Прелесть его женских образов была близка по своему духу к поэзии Петрарки, и не случайно именно Симоне Мартини поэт поручил выполнить портрет своей бессмертной возлюбленной Лауры. Для сиенцев Симоне Мартини был самым любимым художником, унаследовавшим от Дуччо лучшее, что он имел, но раскрепостившим вместе с тем сиенскую живопись от гнета византийских традиций и придавшим ей светский оттенок, красоту, декоративную выразительность — качества, которые должны были нравиться его современникам.

Симоне Мартини работал также в Ассизи, где участвовал в росписях нижней церкви Сан Франческо. Из сохранившихся его ассизских фресок очень красив фрагмент с изображением музыкантов из композиции «Посвящение св. Мартина в рыцари».

Искусство Симоне Мартини послужило образцом для многочисленных подражаний, получив известность в других городах Италии и странах средневековой Европы, однако в формировании искусства Возрождения оно сыграло незначительную роль, так как не заключало в себе тех принципиально новых художественных реформ, которые были необходимы для создания нового, реалистического стиля.

Из сиенских живописцев первой половины 14 в. следует выделить братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти, чье творчество представляло собой демократическую линию в сиенской живописи. Старшему из них, Пьетро (упоминается в 1320—1348 гг.), принадлежат изображения мадонн и алтарные иконы, в которых уже не сохраняется ничего византийского, а его образы, напротив, отражают скорее влияние скульптора Джованни Пизано. Он не порывает с традициями сиенской живописи, но вносит в нее ряд реалистических черт, придавая своим образам жизненность и драматическую выразительность . Его ученик и последователь, младший брат Амброджо (упоминается в 1319—1348 гг.), был еще более крупной фигурой в сиенской живописи треченто и ближе других связан с Флоренцией, так как одно время он там жил и работал. Единственный из сиенских мастеров, интересовавшийся античной культурой и завоеваниями флорентийского искусства, Амброджо занимался перспективой и за шестьдесят лет до Брунеллески открыл единую точку схода линий — правда, на плоскости, а не в живописно созданном пространстве.

илл.19 Пьетро Лоренцетти. Мадонна с младенцем. Фрагмент фрески «Мадонна со св. Франциском и Иоанном Богословом». Нижняя церковь Сан Франческо в Ассизи. 1330-е гг.

илл.20 Амброджо Лоренцетти. Мир. Фрагмент фрески «Аллегория Доброго правления» в Палаццо Пубблико в Сиене. Между 1337 и 1339 гг.

илл.21 Амброджо Лоренцетти. Последствия Доброго правления. Фрагмент фрески в Палаццо Пубблико в Сиене. Между 1337 и 1339 гг.

Среди его многочисленных работ особенно замечательны грандиозные фрески, написанные им совместно с братом между 1337 и 1339 гг. на стенах сиенской ратуши, которая являлась своего рода средоточием интереснейших и разных по своему характеру памятников сиенской живописи 14 столетия. Содержание этих росписей, дающих аллегорическое изображение «Доброго и Злого правления и их последствий», сложно и запутанно, как это было свойственно аллегорической тематике того времени, и не всегда поддается разгадке. Тем не менее они привлекают яркостью образов и повествовательным мастерством. В «Добром правлении» выделяется фигура Мира в лавровом венке, знаменующая собой благосостояние государства . Городская площадь с народом,

купцами, лавками и особенно сельский пейзаж с правой стороны, где изображены крестьяне, собирающие жатву, являются, по существу, первыми городскими и сельскими пейзажами в итальянском искусстве, хотя в них еще много условных и наивно трактованных подробностей . Несмотря на довольно плохую сохранность, эти фрески дают нам представление о новых художественных замыслах сиенских мастеров, порывающих со средневековыми традициями.

илл.24б Мастер болонской школы 14 в. Триумф смерти. Фреска в Кампо Санто в Пизе. Фрагмент.

илл.25 Мастер болонской школы 14 в. Триумф смерти. Фреска в Кампо Санто в Пизе. Фрагмент. См. илл.246 .

Вторая половина 14 столетия была отмечена усилением готических и церковных тенденций, связанных с реакционной деятельностью монашеских орденов, выступавших против свободомыслия и зарождающегося светского мировоззрения. В живописи эти тенденции выразились в создании больших росписей, отличающихся Эклектизмом и известной банальностью, как, например, «Триумф церкви» кисти флорентийского мастера Андреа Буонайути (упоминается в 1339—1377 гг.; Испанская капелла церкви Санта Мария Новелла во Флоренции). Особое место занимает «Триумф Смерти» в Кампо Санто в Пизе, большая настенная фреска, созданная мастерами болонской школы 14 в.. Назидательный и устрашающий характер этой фрески становится ясным из самого

названия. Справа над группой дам и кавалеров, сидящих в саду, витает Смерть со своей косой, тогда как нищие и калеки, помещенные в центре на переднем плане, молят ее о приходе к ним. В левой части — кавалькада нарядных всадников встречает на своем пути три открытых гроба с полуразложившимися трупами. Мрачные и пессимистические образы средневековья с их лейтмотивом «Memento mori» («Помни о смерти») переплетены в этой фреске с наивно натуралистическими подробностями.

Однако наряду с этими консервативными реминисценциями средневековья никогда не исчезали до конца и традиции джоттовского искусства. Наиболее передовыми мастерами второй половины 14 в. оказались два веронских живописца — Альтикьеро и Аванцо, работавшие также в Падуе, где они могли внимательно изучать фрески Капеллы дель Арена. Сведения об их жизни крайне скудны. Можно предполагать, что более молодой и смелый по своим художественным устремлениям Аванцо был учеником, а затем сотрудником Альтикьеро, вместе с которым он участвовал в выполнении многих фресковых работ.

илл.24а Альтикьеро. Обезглавливание св. Георгия. Фреска Капеллы Сан Джорджо в Падуе. Фрагмент. Ок. 1377-1379 гг.

Наиболее значительным их творением может считаться роспись Капеллы Сан Джордже в Падуе (ок. 1377—1379 гг.). Большая часть фресок данного цикла, посвященная легендам из жизни св. Лючии, выполнена Аванцо. Роспись эта — самое яркое выражение повествовательной линии в итальянской живописи второй половины 13 в. Более широкий, чем прежде, охват действительности, мастерское для того времени решение архитектурных фонов — городских улиц и интерьеров, живая передача человеческих фигур и толпы в «Казни св. Лючии», яркие портретные изображения в сцене «Погребение св. Лючии» показывают, что религиозная тема раскрывается художниками в плане правдивого изображения жизненных событий. Развитие принципов искусства Джотто было большой заслугой этих мастеров, донесших их почти до 15 столетия, когда реалистическая традиция пережила свой мощный взлет в искусстве Мазаччо.

Искусство 15 века

Эволюция искусства раннего Возрождения в Италии представляет картину исключительной сложности и многообразия. Это время возникновения и подъема многих территориальных художественных школ, активного взаимодействия и борьбы различных направлений. Но в этих сложных условиях четко обрисовывается магистральная линия развития раннеренессансного искусства, представленная в первую очередь замечательными мастерами Флоренции.

Политическое управление Флоренцией в начале 15 в. было сосредоточено в руках крупных банкирских фамилий и подвластной им синьории, где заседали также представители от различных цехов. Демократический характер этой власти, вначале действовавшей в интересах довольно широких кругов горожан, с 30-х гг. 15 в. претерпел изменения, когда в результате переворота к фактическому управлению Флоренции пришел один из представителей буржуазной верхушки — богатый банкир Козимо Медичи. Умный политик и хитрый дипломат, Козимо Медичи продержался у власти почти тридцать лет. Один из образованных людей своего времени, он был большим ценителем искусства, щедрым покровителем флорентийских художников и скульпторов.

Начиная с 1434 г. и почти до конца 15 в. Флоренция оставалась под властью представителей дома Медичи, получивших наследственные права и умело действовавших для укрепления своего политического престижа не столько мечом, сколько золотом. Немалое значение в завоевании этого престижа имело и просвещенное меценатство, традиции которого продолжал внук Козимо, Лоренцо Великолепный. Однако уже в 1460-х гг. характер тирании Медичи утрачивает свой замаскированный характер и становится более откровенным, а сама культура медичейского двора приобретает черты патрицианской утонченности.

С первых десятилетий 15 в. Флоренция заняла ведущее положение не только в социальном и политическом развитии Италии, но и в области культуры и изобразительного искусства.

Преодолевая средневековые традиции, крупнейшие флорентийские мастера совершили революционную художественную реформу, повлекшую за собой стремительное созревание нового, реалистического искусства. Флоренция 15 столетия стала очагом формирования светского мировоззрения; здесь выковывались новые творческие методы и навыки.

Одним из ярких выражений характерного для этого периода общего духовного подъема было широкое развитие во Флоренции гуманистической мысли. Преклоняясь перед античной культурой, собирая манускрипты с текстами древних классиков, флорентийские гуманисты 15 в. были широкообразованными людьми, превосходно знавшими и ценившими искусство. Их главная заслуга заключалась в том, что они способствовали формированию светского мировосприятия, подрывая Этим авторитет церкви. Среди блестящих представителей различных направлений флорентийского гуманизма 15 столетия мы встречаем такие имена, как Колюччо Салютати, Леонардо Бруни, Пикколо Никколи, зодчих и теоретиков искусства Филиппе Брунеллески и Леона Баттиста Альберти, а позднее — философов Мар-силио Фичино и Пико делла Мирандола, поэта Анджело Полициано. Но главным проявлением мощного роста новой культуры был величайший расцвет пластических искусств.

Архитектура

В. Быков

Новое направление в архитектуре Италии 15 в. ранее и отчетливее, чем где-либо, проявилось во Флоренции. В своем возникновении оно было связано не столько с прямым возрождением античных принципов композиции и ордерной системы, сколько с синтетической переработкой всего наследия средневековой итальянской архитектуры, в особенности памятников романского зодчества в Тоскане, и в частности построек так называемого инкрустационного стиля во Флоренции и ее окрестностях. Указанные сооружения, где античные традиции были переработаны средневековыми зодчими применительно к местным требованиям, местным строительным материалам и конструкциям, оказались наиболее важным источником формирования нового стиля. Сущность возрождения античности в этом процессе заключалась в большей мере в освоении античной ордерной системы в качестве школы нового архитектурного мышления, нежели в использовании ее как образца для прямого подражания(см. т. II, кн. 1-я, Искусство Тосканы).

Зодчие раннего Возрождения унаследовали от средневековых мастеров многие из приемов строительной техники. Таковы, в частности, кладка стен зданий из кирпича с последующей облицовкой камнем; применение крестовых, цилиндрических и сомкнутых сводов из кирпича; плоских деревянных, балочных и стропильных перекрытий.

Эволюция итальянской архитектуры в 15 в. нередко протекала в сложных и противоречивых формах. Часто давала себя знать незрелость и непоследовательность в применении классической ордерной системы, в смешении античных и средневековых форм. В различных центрах страны складывались отдельные локальные направления, подчас весьма отличные друг от друга. Но общая тенденция развития ренессансной архитектуры проявилась достаточно ярко. В новых социальных условиях произошло коренное обновление средневековых типов зданий — городского жилого дома, монастырского комплекса, культовых сооружений; сложился новый облик общественного центра города, связанного со всей его планировочной структурой.

Быть может, ни в одной другой области художественной культуры Италии поворот к новому пониманию не был в такой степени связан с именем одного гениального мастера, как в архитектуре, где родоначальником нового направления явился Филиппе Брунеллески (1377—1446).

Брунеллески родился и почти всю свою жизнь провел во Флоренции. Свою творческую деятельность он начал как скульптор, выступив в 1401/1402 г. вместе с другими крупнейшими художниками в конкурсе на вторые бронзовые двери флорентийского баптистерия. Поездка в Рим вместе с Донателло, где оба мастера изучали памятники античного искусства, имела решающее значение для Брунеллески в выборе им своего главного призвания.

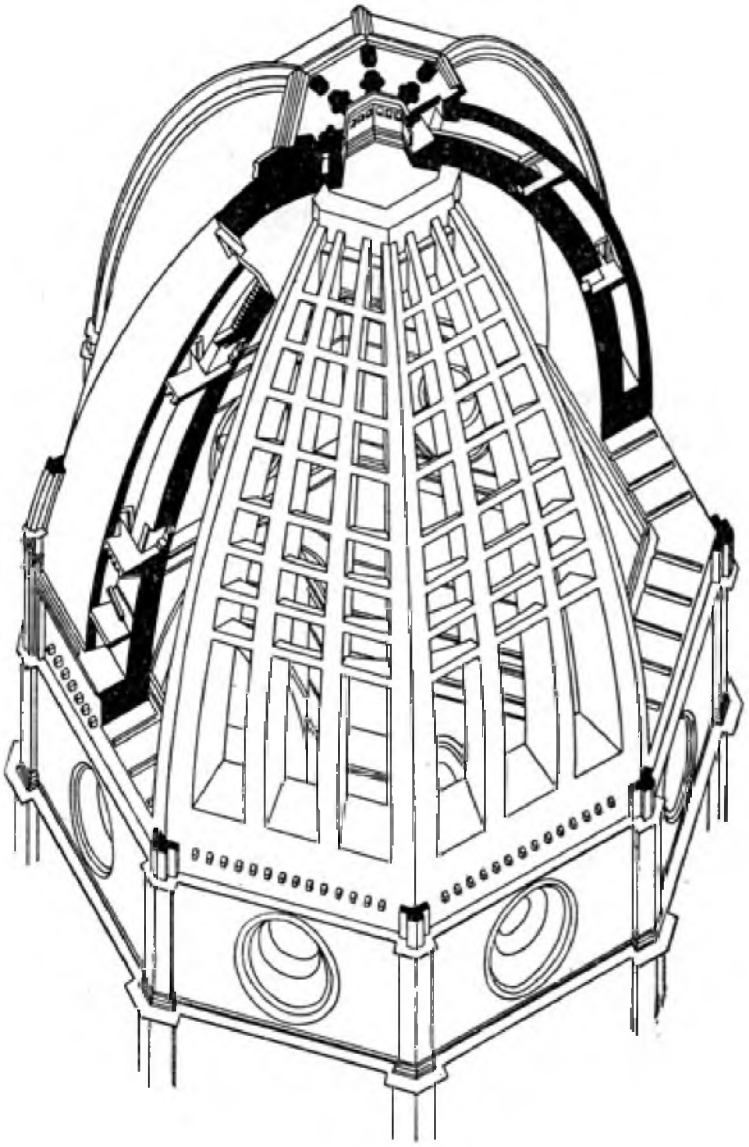


рис.стр.61 Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420- 1436 гг. Аксонометрия.

илл.2 Флоренция. Соборная площадь.

илл.26 Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420-1436 гг.

Наиболее ранним из крупнейших произведений Брунеллески был купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (1420—1436). Сооружение купола над алтарной частью базилики, начатой архитектором Арнольфо ди Камбио около 1295 г. и законченной в основном к 1367 г. зодчими Джотто. Андреа Пизано, Франческо Таленти, для средневековой строительной техники Италии оказалось непосильной задачей. Она была разрешена только мастером Возрождения, новатором, в лице которого гармонично сочетались архитектор, инженер, художник, ученый-теоретик и изобретатель.

Трудность возведения купола заключалась не только в огромных размерах перекрываемого пролета (диаметр купола у основания составляет около 42 м), но и в необходимости возвести его без лесов на высоком восьмиугольном барабане с относительно небольшой толщиной стен. Поэтому все усилия Брунеллески были направлены на максимальное облегчение веса купола и уменьшение сил распора, действующих на стены барабана. Облегчение веса свода было достигнуто устройством пустотелого купола с двумя оболочками, из которых более толстая нижняя является несущей, а более тонкая верхняя — защитной. Жесткость конструкции обеспечивалась каркасной системой, основу которой составили восемь главных несущих ребер, расположенных по восьми углам восьмигранника и связанных между собой опоясывающими их каменными кольцами. Это крупнейшее нововведение строительной техники Возрождения было дополнено характерным для готики приемом — приданием своду стрельчатого очертания.

Огромное градостроительное и идейно-художественное значение купола для Флоренции было понято уже современниками. Леон Баттиста Аль-берти в посвящении Брунеллески своего трактата о живописи говорит, что это сооружение, «вздымающееся к небесам», «осеняет собой все тосканские народы». Впервые в западноевропейском зодчестве художественный образ купола определен прежде всего его ярко выраженным внешним пластическим объемом, ибо самые грандиозные купола средневековья являлись лишь сводами, которые перекрывали внутреннее пространство и, как правило, не играли столь значительной роли в объемной композиции здания. Флорентийский купол действительно господствовал над всем городом и окружающим его ландшафтом. Сила его «дальнего действия» определяется не только его гигантскими абсолютными размерами, не только упругой мощью и вместе с тем легкостью взлета его форм, но тем сильно укрупненным масштабом, в котором решены части здания, возвышающиеся над городской застройкой,— барабан с его огромными круглыми окнами и крытые красной черепицей грани свода с разделяющими их мощными ребрами. Простота его форм и крупный масштаб контрастно подчеркнуты относительно более мелкой расчлененностью форм венчающего фонаря.

В новом образе величавого купола как монумента, воздвигнутого во славу города, воплотилась идея торжества разума, характерная для гуманистических устремлений эпохи. Благодаря новаторскому образному содержанию, важной градостроительной роли и конструктивному совершенству флорентийский купол явился тем выдающимся архитектурным произведением эпохи, без которого немыслимы были бы ни купол Микеланджело над римским собором св. Петра, ни восходящие к нему многочисленные купольные храмы в Италии и других странах Европы. Связанный средневековыми частями собора, Брунеллески в своем куполе, естественно, не мог добиться полного стилевого соответствия новых и старых форм. Поэтому первенцем архитектурного стиля раннего Возрождения стал Воспитательный дом (Оспедале дельи Инноченти) во Флоренции (начат в 1419 г.) .

илл.27 Брунеллески. Воспитательный дом во Флоренции. Начат в 1419 г. Общий вид.

В Воспитательном доме (приюте покинутых младенцев) филантропическая функция этих учреждений, известных еще в средневековье, впервые облечена в архитектурные формы крупного общественного здания, занимающего видное место в городе. Оно занимает одну из боковых сторон созданной в 15 в. площади перед фасадом церкви Сантиссима Аннунциата. В плане здания, который решен в виде обстроенного по периметру большого квадратного двора, обрамленного легкими арочными портиками, использованы приемы, восходящие к архитектуре средневековых жилых зданий и монастырских комплексов с их защищенными от солнца уютными внутренними двориками. Однако у Брунеллески вся система помещений, окружающих центр композиции — внутренний двор,— приобретает более упорядоченный, регулярный характер. Самым важным новым качеством в пространственной композиции здания явился принцип «открытого плана», при котором сооружение Брунеллески включает в себя такие элементы окружения, как уличный проезд, проходной двор, связанные системой входов и лестниц со всеми основными помещениями. Эти особенности получили отражение и в его внешнем облике. В композиции главного, выходящего на площадь фасада Брунеллески использовал мотив глубокой открытой лоджии. В своей основе он восходит к старому обычаю итальянских городов-республик воздвигать на площадях открытые павильоны-лоджии, предназначенные для народных собраний, празднеств, выставок произведений искусств. Древнему мотиву арочной колоннады Брунеллески придает облик приветливого, гостеприимного вестибюля, открытого на площадь и всем доступного. Это подчеркнуто

широкими пролетами упругих арок лоджии, опирающихся на тонкие, стройные колонны, стоящие на ступенчатом основании, приподнятом над уровнем площади.

Фасад здания, расчлененный на два неравных по высоте этажа, в отличие от средневековых сооружений такого типа, отличается исключительной простотой форм и ясностью пропорционального строя. Несмотря на то, что во всем фасаде нет ни одного Элемента, непосредственно заимствованного из античных памятников, его тектоническая логика, выраженная в системе соотношения несомых и несущих частей, свидетельствует о возобладании в нем новых архитектурных тенденций. Выполненные скульптором Андреа делла Роббиа великолепные терракотовые рельефы с изображением спеленатых младенцев, расположенные в тимпанах аркады, удачно дополняют образ этого сооружения.

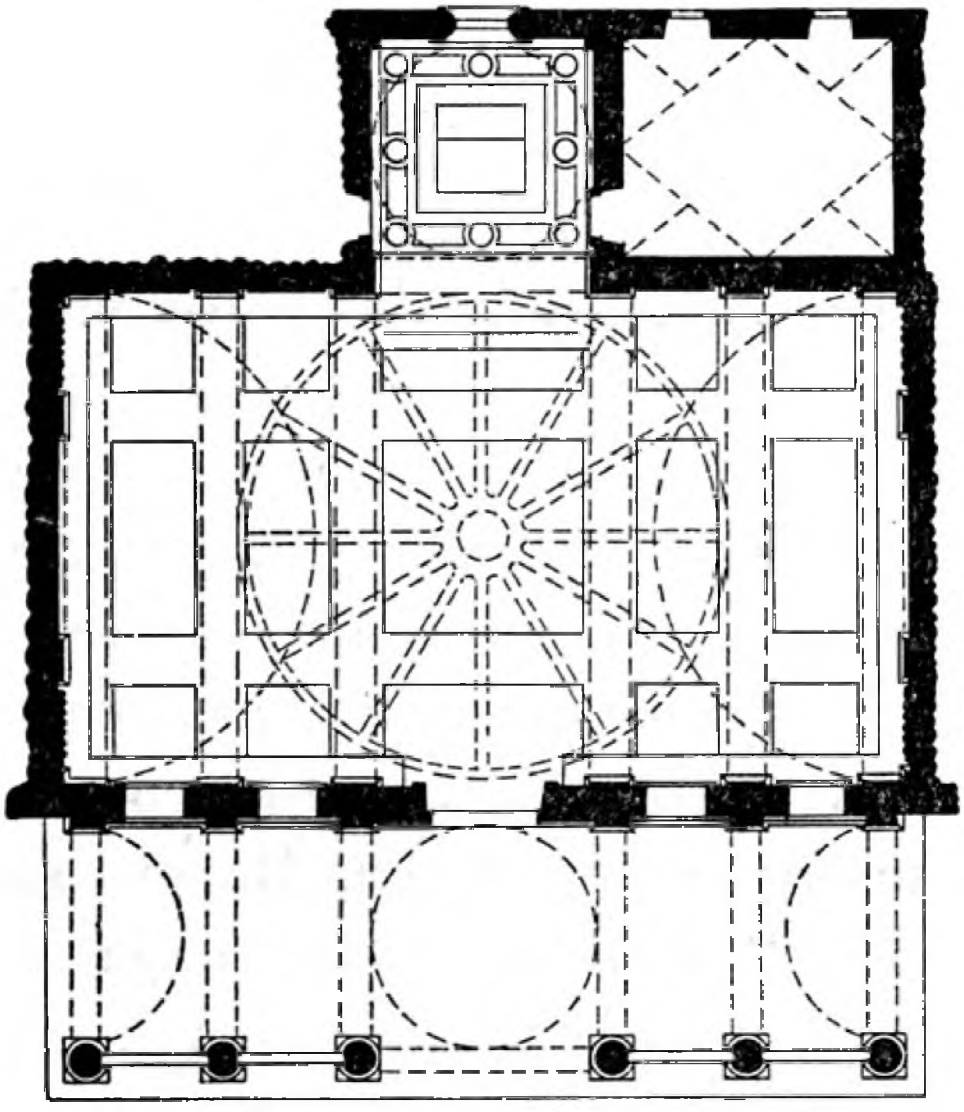


рис.стр.62 Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Начата в 1430 г. План.

Удивительная легкость и прозрачность лоджии, изящество ее упругих и стройных форм были бы немыслимы без конструктивного новаторства. Перекрытие глубокой лоджии системой давно забытых в Италии парусных сводов, более тонких и легких, чем крестовые своды, позволило сильно увеличить глубину лоджии и расстояния между

колоннами, а их толщину предельно уменьшить. Этот тип аркады стал характерным для всего раннего Возрождения как в Тоскане, так и за ее пределами.

Разработанные в Воспитательном доме тектонические принципы, выражающие своеобразие ордерного мышления Брунеллески, получили дальнейшее развитие в старой сакристии (ризнице) церкви Сан Лоренцо во Флоренции (1421—1428). Интерьер старой сакристии — первый в архитектуре Возрождения пример центрической пространственной композиции, возрождающей систему купола, который перекрывает квадратное в плане помещение. Внутреннее пространство сакристии отличается большой простотой и четкостью: кубическое по пропорциям помещение перекрыто ребристым куполом на парусах и на четырех подпружных арках, опирающихся на антаблемент пилястр полного коринфского ордера. Более темные по цвету пилястры, архивольты, арки, гурты и ребра купола, а также связующие и обрамляющие элементы (круглые медальоны, наличники окон, ниши) вырисовываются своими чёткими очертаниями на светлом фоне оштукатуренных стен. Такое сочетание ордера, арок и сводов с поверхностями несущих стен создает ощущение большой легкости и прозрачности архитектурных форм.

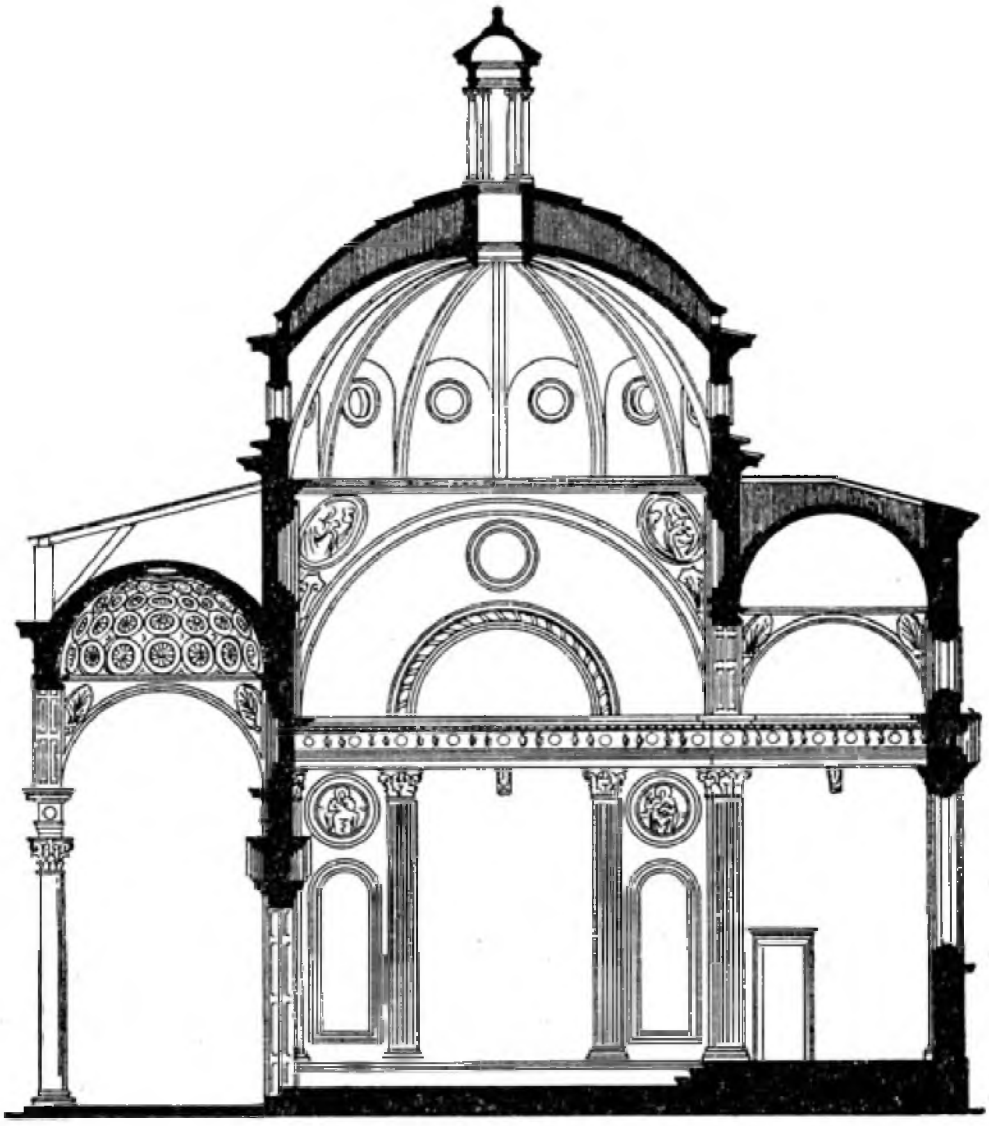
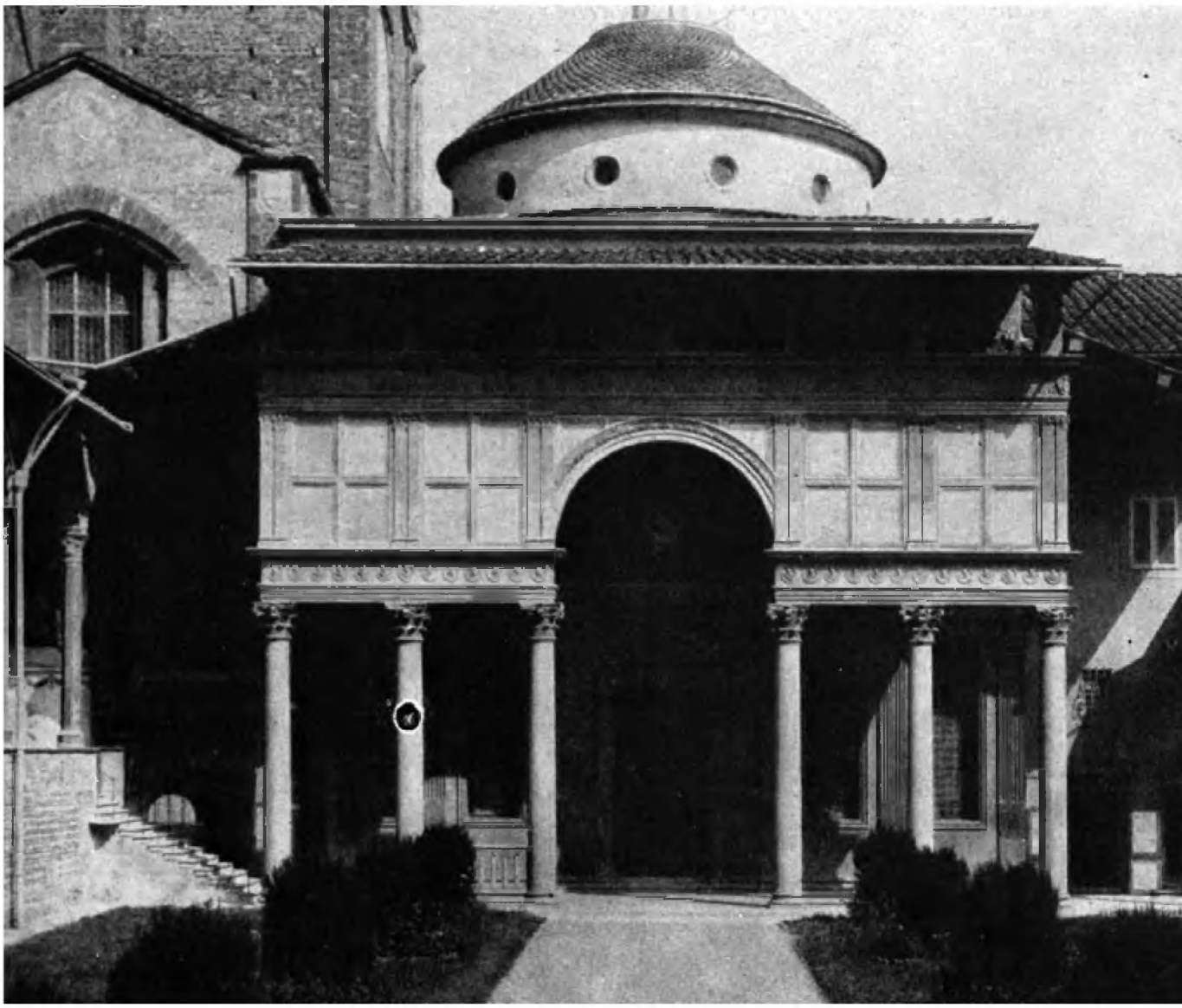
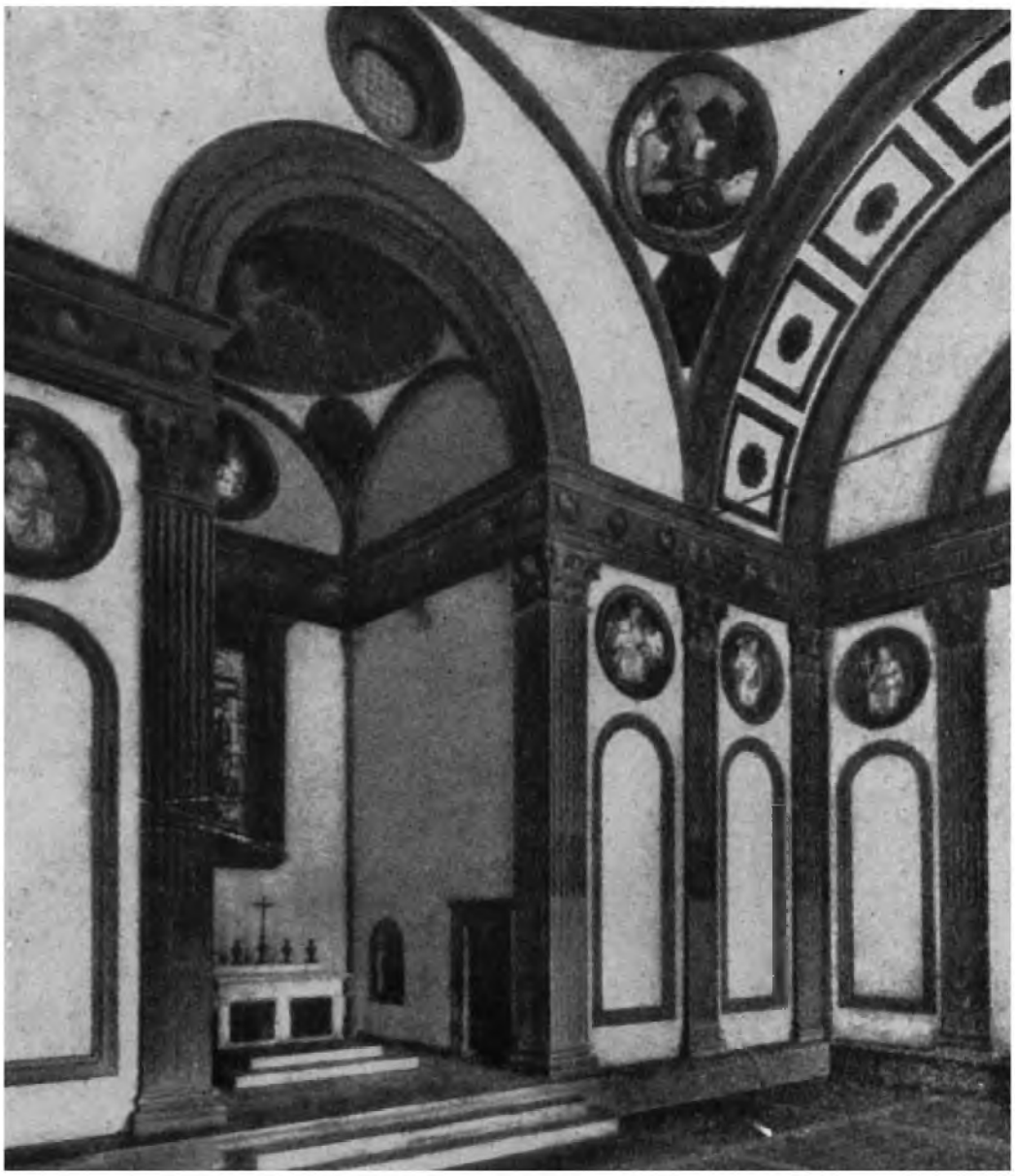


рис.стр.63 Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Начата в 1430 г. Продольный разрез.



илл.28а Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Начата в 1430 г. Фасад.



илл.28б Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Внутренний вид.

Архитектурные и конструктивные приемы сакристии церкви Сан Лоренцо нашли свое дальнейшее усовершенствование и развитие в капелле Пацци во Флоренции (начата в 1430 г.) . Эта капелла, выстроенная по заказу семейства Пацци в качестве их семейной молельни и служившая также для собраний духовных лиц из монастыря Санта Кроче, является одним из самых совершенных и ярких произведений Брунеллески. Она расположена в узком и длинном средневековом дворе монастыря и представляет собой прямоугольное в плане помещение, вытянутое поперек двора и замыкающее одну из его коротких торцовых сторон.

Брунеллески скомпоновал здание капеллы так, что оно сочетает в себе поперечное развитие пространства интерьера с центрической композицией, а снаружи подчеркнуто фасадное решение здания с его купольным завершением. Основные пространственные элементы интерьера распределены по двум взаимно перпендикулярным осям, отчего возникает уравновешенная система здания с куполом на парусах в центре и тремя неравными по ширине ветвями креста по сторонам его. Отсутствие четвертой восполнено портиком, средняя часть которого выделена плоским куполом. Портик включает шесть колонн коринфского ордера с большим средним пролетом, перекрытым аркой, врезанной

во второй аттиковый этаж. Высокий аттик, который был бы слишком тяжел для поддерживающих его стройных колонн, зрительно облегчен расчленяющими его спаренными пилястрами с легкими филенчатыми вставками между ними и венчающим антаблементом.

Интерьер капеллы Пацци дает один из наиболее характерных и совершенных образцов своеобразного применения ордера для художественной организации стены, что составляет одну из важнейших особенностей архитектуры раннего итальянского Возрождения. С помощью ордера пилястр зодчие расчленяли стену на несущие и несомые части, выявляя действующие на нее усилия сводчатого перекрытия и придавая сооружению необходимую масштабность и ритм. Брунеллески был первым, кто при этом сумел правдиво показать несущие функции стены и условность ордерных форм. Этим объясняется применение им в капелле Пацци, сакристии Сан Лоренцо и Воспитательном доме таких необычных с точки зрения классического ордерного канона мотивов, как угловые пилястры, переходящие с одной стены на другую, консоли обычные или в виде капителей, которые наряду с пилястрами как бы служат опорой для архитрава или свода.

К архитектурным особенностям отделки интерьера и пространства под портиком в капелле Пацци нужно отнести широкое применение скульптурной и орнаментальной раскрашенной керамики, выполненной скульпторами Дезидерио да Сеттиньяно и Лука делла Роббиа, а также полихромию стен и деталей, что сообщает светлому и просторному интерьеру особую нарядность и привлекательность. Таковы, например, круглые медальоны внутри здания, круглые майоликовые кассеты купола под портиком, раскрашенный терракотовый фриз с головками ангелов и рельефы с изображениями апостолов, приписываемые самому Брунеллески.

Наряду с центрическими купольными зданиями новаторские тенденции творчества Брунеллески проявились также в разработке освященного многовековыми традициями базиликального храма, который представляют две его флорентийские церкви — Сан Лоренцо (начата в 1421 г.) и Сан Спирито (начата в 1436 г.).

В основу плана обеих церквей положена традиционная форма трехнефной базилики в виде латинского креста с трансептом, хором и куполом на средокрестии. В церкви Сан Лоренцо эта традиционная схема плана получила существенные изменения. Они отражали характерные для Возрождения социальные требования в строительстве культовых зданий. Трансепт, который в эпоху средневековья служил обычно местом пребывания во время церковной службы высших духовных лиц и представителей феодальной знати, окружается теперь помещениями семейных молелен-капелл, возводимых на средства богатых граждан. Именные капеллы богатых флорентийских семейств сооружены также вдоль боковых нефов. Таким образом, церковное здание утрачивает свою социальную замкнутость, его функции становятся более сложными и разнообразными. В соответствии с этим интерьер церкви оказывается более расчлененным и сложным. Нефы и трансепт наряду с их главной функцией в качестве мест средоточия молящихся как бы превращаются в аванзалы или преддверия частных капелл, что вполне согласуется с более светским восприятием религии и церковных обрядов в эпоху Возрождения.

илл.29 Брунеллески. Церковь Сан Спирито во Флоренции. Начата в 1436 г. Внутренний вид.

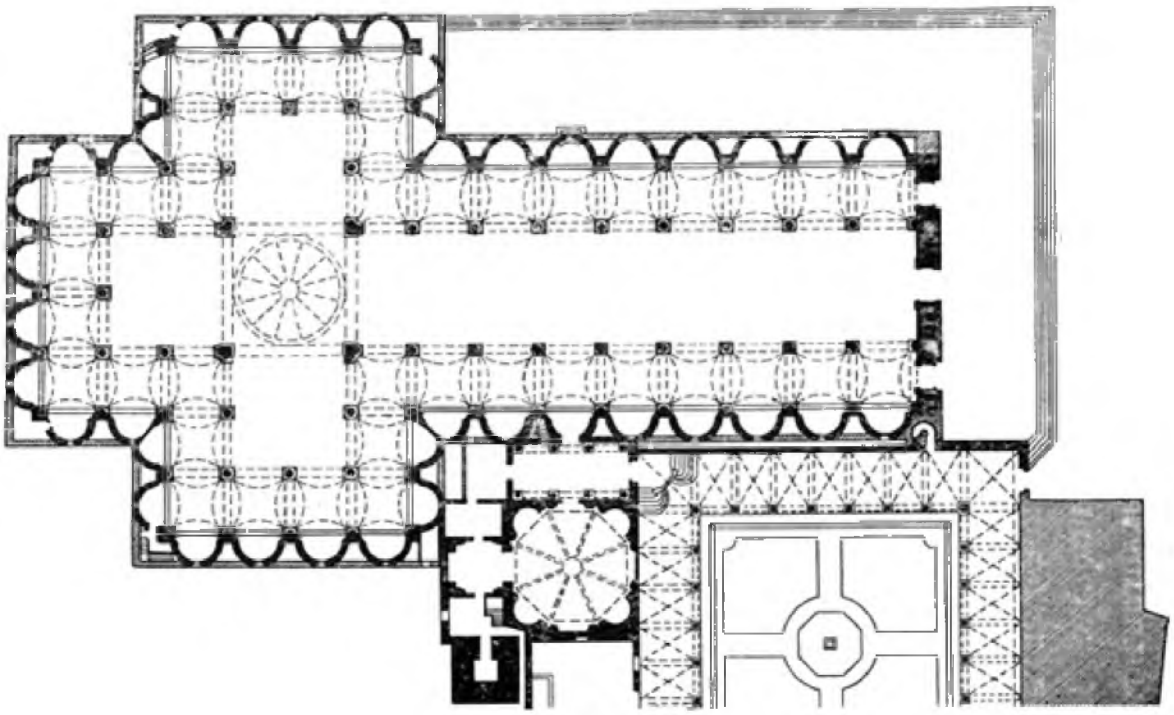


рис.стр.65 Брунеллески. Церковь Сан Спирито во Флоренции. Начата в 1436 г. План.

Базилика Сан Спирито имеет своеобразный план: боковые нефы с прилегающими к ним полукруглыми капеллами образуют единый непрерывный ряд равных ячеек, обходящий церковь по всему периметру, за исключением западного фасада. Подобное построение капелл в виде полукруглых ниш имеет существенное конструктивное значение: складчатая стена могла быть предельно тонкой и в то же время хорошо воспринимала распор парусных сводов боковых нефов.

Интерьеры обеих базилик с их стройными рядами коринфских колонн и арок, как бы «парящих» над капителями (чему способствует введенный между капителью и пятой арки ордерный импост), плоскими кассетированными потолками, легкими ребристыми куполами и парусными сводами, производят впечатление парадных интерьеров светского здания. Так традиционный тип христианской базилики с трансептом получил здесь новое художественное выражение.

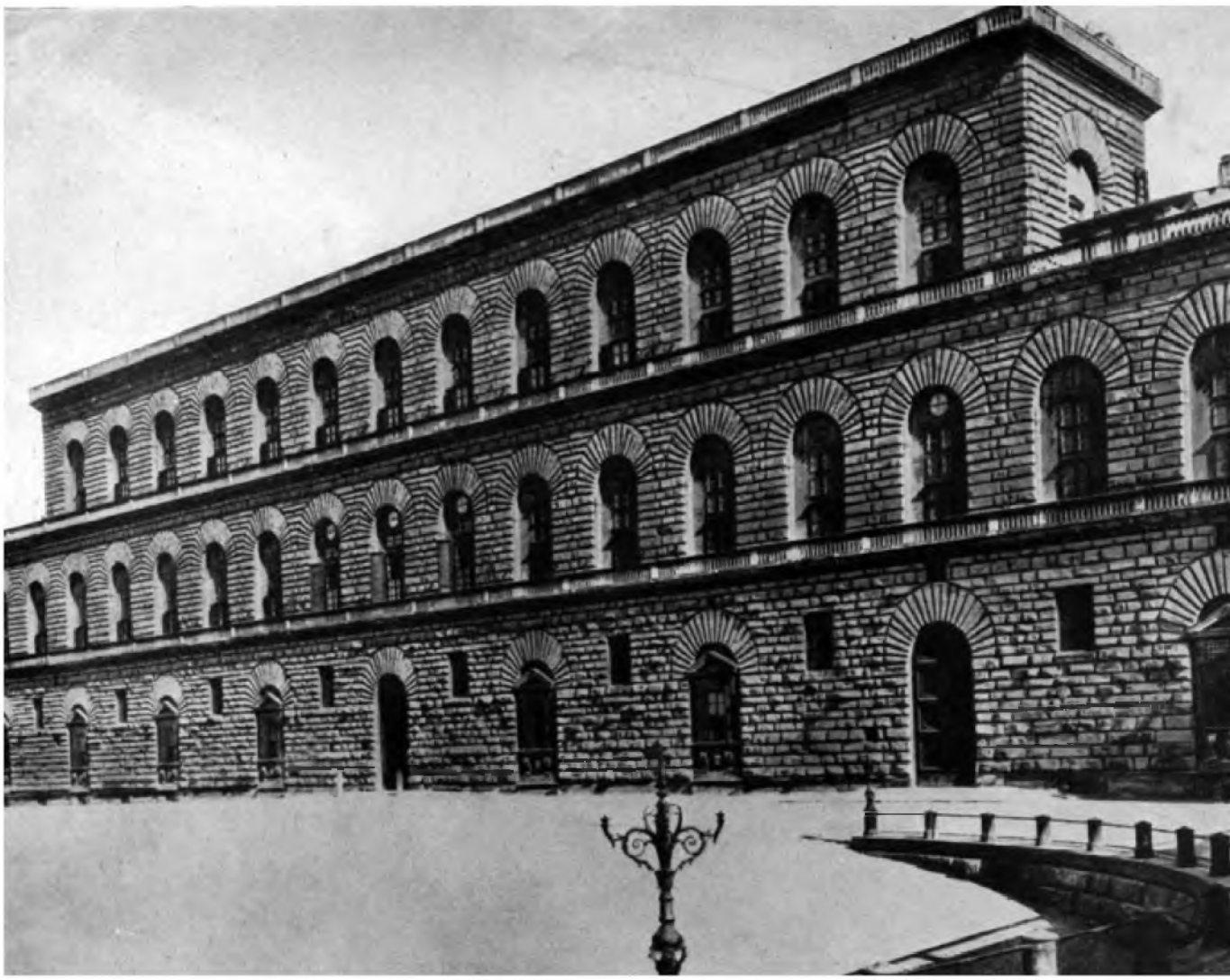
Последней культовой постройкой Брунеллески, в которой наметился синтез всех его исканий, была оратория (часовня) Санта Мария дельи Анджели во Флоренции (начата в 1434г.). Здание это не было закончено. В 1436 г. оно было доведено почти до капителей внутреннего ордера; представление о нем дают сохранившиеся чертежи и рисунки. Это самое раннее в эпоху Возрождения центрическое купольное сооружение, восьмигранное внутри и шестигранное снаружи. Капеллы, окружающие центральное октагональное пространство часовни и образованные системой радиальных и поперечных стен, имеют важное конструктивное значение контрфорсов, воспринимающих распор купола. Главные опоры октагона с двумя угловыми пилястрами должны были поддерживать довольно высокий восьмигранный барабан в виде аттика с круглым окном на каждой грани, а над ним сферический купол, покрытый снаружи шатром. Таким образом, объемная композиция здания была задумана уступчатой, двухъярусной; с постепенным нарастанием объема по высоте к центру. Это отвечало и структуре его внутреннего пространства, развитие которого идет от крупного октагонального ядра к более мелким и сложным формам капелл. Классическая простота, ясность и завершенность композиции оказалась в

явном противоречии с культовым назначением здания, в котором отсутствовало помещение хора (места для алтаря). Противоречие задуманного Брунеллески центрического плана требованиям культа привело к тому, что, по свидетельству Вазари, в этом здании после его окончания предполагалось поместить школу для живописцев и скульпторов.

Вопрос о роли Брунеллески в создании нового типа городского дворца чрезвычайно усложняется тем, что единственным произведением подобного рода, для которого авторство мастера засвидетельствовано документально, остается недостроенный и сильно испорченный палаццо ди Парте Гвельфа. Однако и здесь Брунеллески достаточно ярко проявил себя как новатор, порывая со средневековой традицией гораздо решительнее, чем большинство его современников и преемников. В композиции фасада здания Брунеллески применяет ордер пилястр, охватывающих всю высоту стен второго этажа с двумя ярусами окон. Расположенный на втором этаже большой зал (перестроенный Вазари в 50-х годах 16 в.) также расчленен пилястрами в простенках окон и в углах помещения. Ордерные формы полного антаблемента применены зодчим также для расчленения здания на два этажа. Таким образом, пропорции здания, его членения и формы определяются системой классического ордера, что составляет наиболее примечательную особенность этой постройки, дающей самый ранний пример использования ордера в композиции городского палаццо Возрождения.

Во Флоренции сохранился ряд произведений, обнаруживающих если не непосредственное участие Брунеллески, то, во всяком случае, его непосредственное влияние. К этим важнейшим постройкам круга Брунеллески относятся палаццо Пацци, палаццо Питти и Бадия (аббатство) во Фьезоле.

Исключительное архитектурное мастерство и зрелость композиции палаццо Пацци (закончен до 1445 г.) и вместе с тем свойственное именно Брунеллески юношеское обаяние художественного образа наводят на мысль о том, что палаццо строился по его проекту. Рядом со строгим и величественным палаццо ди Парте Гвельфа палаццо Пацци — более интимный лирический вариант нового типа городского дома богатого и именитого флорентийца. Главный фасад палаццо скомпонован исключительно просто: над рустованным первым этажом — два верхних гладко оштукатуренных этажа с тонко и богато украшенными наличниками окон (*Круглые окна третьего этажа — позднейшего происхождения.*) завершаются легким деревянным карнизом. Консольные выпуски стропил, украшенные исключительной по своей красоте резьбой, — один из немногих сохранившихся и поэтому драгоценнейших образцов деревянной резьбы в наружной архитектуре 15 в.



илл.30 Палаццо Питти во Флоренции. В первоначальном виде закончен ок. 1460 г. Фасад.

Совершенно иной характер носит палаццо Питти (окончен в первоначальном виде ок. 1460г.) во Флоренции (*Первоначально здание имело по фасаду только семь оконных осей и три больших арочных входа в первом этаже. Окна в заложенных боковых арках были сделаны позже; боковые крылья и двор пристроены в 16 в.*). Титаническая мощь художественного образа проявляется здесь в гигантских рустах кладки трех единообразных по размерам и формам этажей и в огромных (высотой около 8 м) окнах-порталах . Не облегчающиеся кверху и не изменяющие своего рельефа и формы квадры каменной кладки образуют как бы три одинаковых гигантских блока-этажа, воздвигнутых один над другим. При такой композиции уменьшение поэтажных членений снизу вверх, типичное для других флорентийских палаццо раннего Возрождения, как и венчание всего здания единым карнизом, было бы неоправданно и противоречило бы характеру гигантской стены.

Небольшой монастырский комплекс Бадии во Фьезоле (1450 — 1460-е гг.) был построен лишь десять лет спустя после смерти Брунеллески. Этот архитектурный ансамбль, соединяющий в себе черты монастыря и загородной виллы, расположен в живописной холмистой местности неподалеку от Флоренции. Ансамбль состоит из церкви,

окруженного аркадами замкнутого дворика, большой сводчатой трапезной и группы жилых помещений.

По расположению основных помещений вокруг открытого двора с лоджиями, по мастерству, с которым сочетаются отдельные элементы здания, по четкому выделению парадного двора в качестве композиционного центра ансамбля ясно ощущается родство этого сооружения с Воспитательным домом Брунеллески.

Новое направление в архитектуре, утвержденное Брунеллески в первой половине 15 в., продолжил его современник флорентиец Микелоццо ди Бартоломео (1396—1472).

Работая совместно с Донателло над архитектурным оформлением гробниц, Микелоццо рано овладел формами классического архитектурного декора, достигнув в этой области большого совершенства и изощренности. Этой особенностью творческого пути Микелоццо можно объяснить творческую оригинальность его декоративных работ, в то время как его ранние постройки обнаруживают зависимость от архитектурных и конструктивных приемов Брунеллески. Вместе с Донателло им выполнена замечательная по композиции и архитектурным деталям декора наружная кафедра собора в Прато (1430-е гг.), удивляющая ранней зрелостью классических форм.

Из культовых построек Микелоццо наиболее значительны капелла Медичи в монастыре Санта Кроче во Флоренции (окончена в 1445 г.) и особенно капелла Портинари в церкви Сан Эустorджо в Милане (1462 —1468). Среди сооружений другого типа следует отметить трехнефный базиликальный зал библиотеки монастыря Сан Марко во Флоренции (1440—1450-е гг.) с его широкими, напоминающими портик Воспитательного дома колоннадами, поддерживающими своды перекрытия, а также окруженный безархивольтными арками на колоннах двор этого же монастыря.

Крупный вклад Микелоццо в архитектуру Возрождения связан с созданием законченных образцов городского дворца и загородной виллы, оказавших огромное влияние на все последующее развитие этих типов зданий.

Наиболее значительным произведением Микелоццо является величественный палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (начат в 1444 г.).

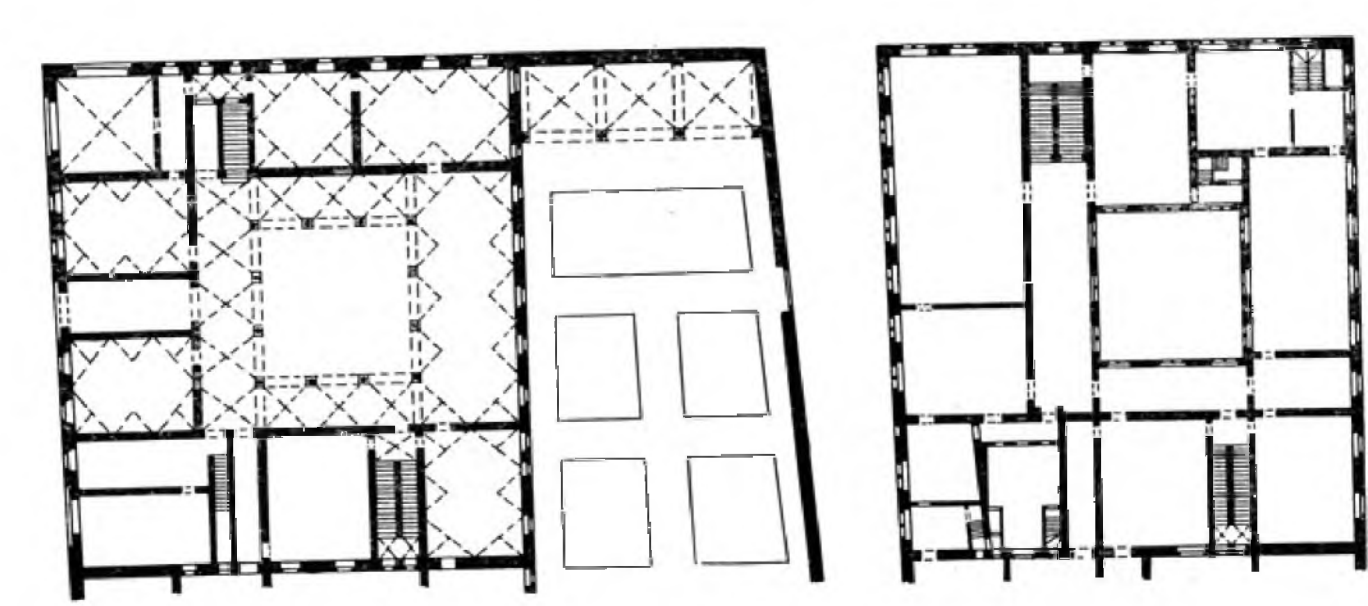


рис.стр.68 Микелоццо. Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. Начат в 1444 г. План 1-го и 2-го этажей.

В композиции палаццо впервые чрезвычайно важное значение приобретает внутренний двор, связанный с улицей большим сводчатым проездом. Двор этот служит главным распределительным помещением, своеобразным открытым вестибюлем. Под окружающими его галлереями расположены входы в помещения первого этажа, в сад и на лестницы, ведущие на второй и третий этажи. В теплом климате Италии тенистый внутренний двор имел большое практическое значение.

В первом этаже были сгруппированы главным образом служебные помещения, во втором этаже — парадные залы семьи Медичи, предназначенные для празднеств и торжественных приемов, и богато отделанная капелла. В третьем этаже размещались спальные помещения членов семьи и служащих. Этим традиционным и, по всей вероятности, практически удобным расположением помещений объясняется деление большинства флорентийских городских дворцов на три этажа.

Снаружи здание воспринимается как внушительный объем, расположенный на пересечении двух улиц. Карниз с большим выносом и крупными четко профилированными обломами противопоставлен глади плоско рустованных стен. Он как бы останавливает сильное движение уменьшающихся снизу вверх членений этажей, венчая все здание. Но в постройке Микелоццо еще сохраняются некоторые средневековые черты. Таковы, например, окна с центральным импостом и двумя арочками, вписанными в общую арку проема, мощный первый этаж с маленькими оконными проемами, приподнятыми высоко над землей.

Существенно новым в архитектуре палаццо Медичи-Риккарди является своеобразная тектоническая трактовка фасадов, основанная на принципах построения ордера, но без применения колонн или пилястр. Она сказывается в постепенном облегчении стены снизу вверх путем уменьшения высоты ее поэтажных членений, в различной ширине и характере профилировки оконных наличников, а также в изменении фактуры руста по этажам — от крупного рельефного руста в первом этаже до выполненной в более мелком масштабе плоской рустовки с едва заметным швом — в третьем.

В отделке интерьеров дворца и особенно капеллы, расписанной Беноццо Гоц-цоли, использованы разнообразные средства архитектурного и живописного декора. Такова сложная профилировка кессонов и карнизов, украшенных лепными и расписными деталями — ониками, бусами, розетками и разнообразными формами геометрического и растительного орнамента, широкое применение разноцветных мраморов для отделки стен и полов.

Другим крупным произведением Микелоццо, положившим начало развитию загородного жилого дома — резиденции богатого патриция или крупного вельможи,— была вилла Кареджи близ Флоренции, перестроенная им для Козимо Медичи. К существовавшему средневековому зданию Микелоццо пристроил со стороны сада две симметрично расположенные лоджии с крупными арками в первом этаже и стройной воздушной колоннадой ионического ордера во втором, поддерживающей легкий карниз с деревянными кронштейнами. Легкие и прозрачные архитектурные формы лоджии, пронизанные солнцем и воздухом, идеально гармонируют с природным окружением, сливая внутреннее пространство здания с парковым ландшафтом. Монументальные формы старой средневековой виллы с зубцами-бойницами и редкими проемами в толще массивной стены в сочетании с ажурностью и легкостью лоджий Микелоццо словно воплощают в этом произведении черты мировоззрения двух эпох — косность и замкнутость средневекового мышления и гуманистическую сущность миросозерцания эпохи Возрождения, обращенного к человеку и природе.

Вторым после Брунеллески великим итальянским зодчим раннего Ренессанса был Леон Баттиста Альберти (1404—1472). Альберти был не только крупнейшим архитектором середины 15 в., но и первым энциклопедистом-теоретиком в итальянском искусстве, перу которого принадлежит ряд выдающихся научных трактатов, посвященных искусству (трактаты о живописи, скульптуре и архитектуре, включая его знаменитый труд «Десять книг о зодчестве»). Альберти оказал существенное влияние на современную ему архитектурную практику не только своими постройками, необычными и глубоко своеобразными по композиционному замыслу и остроте художественного образа, но также и своими научными трудами в области архитектуры, в основу которых наряду с произведениями античных теоретиков был положен строительный опыт мастеров Возрождения. В отличие от других мастеров Ренессанса Альберти, как ученый-теоретик, не смог уделять достаточного внимания непосредственной деятельности на строительстве задуманных им сооружений, поручая их выполнение своим помощникам. Не всегда удачный выбор помощников-строителей привел к тому, что в сооружениях Альберти имеется ряд архитектурных ошибок, а качество строительных работ, архитектурных деталей и орнаментации было подчас невысоким. Однако огромная заслуга Альберти-архитектора заключается в том, что его постоянные новаторские искания подготовили почву для сложения и расцвета монументального стиля Высокого Возрождения.

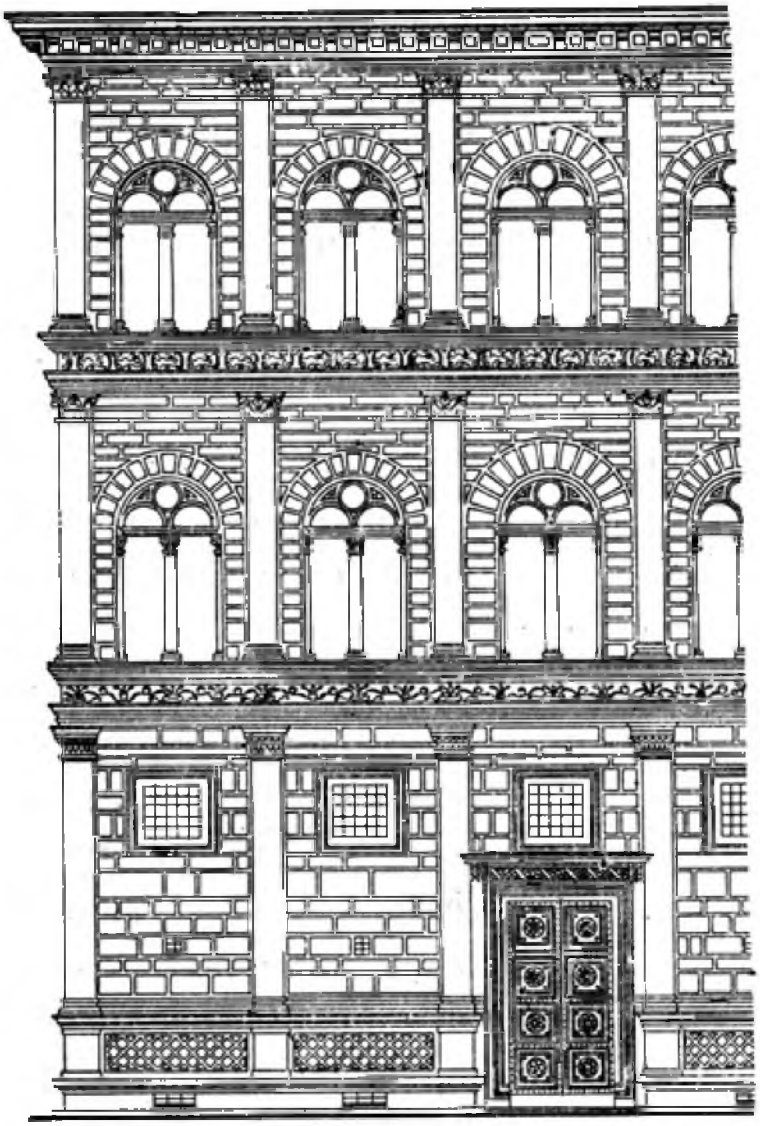


рис.стр.70 Альберти. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. 1446-1451 гг. Фрагмент фасада.

илл.33 Альберти. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. 1446-1451 гг. Фасад.

Палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446—1451) — наиболее законченное творение Альберти в светской архитектуре, показывающее зрелость и остроту его композиционных замыслов. В общей композиции трехэтажного дворца с внутренним двором и в расположении его помещений Альберти строго следовал сложившимся традициям. В фасаде палаццо впервые применена ставшая впоследствии одной из самых распространенных тема пилястр, поэтажно расчленяющих рустованную стену. Отталкиваясь от римских классических образцов с ордерной аркадой (Колизей), Альберти глубоко переработал эту тему, иридав ей иной художественный смысл и новую пластическую выразительность. Структура стены хорошо выявлена легким декоративным характером руста в междустолпиях, большими полуциркульными оконными проемами и

гладкой фактурой пилястр, как бы уходящих в толщу менее прочной стены. Впервые в композиции фасада палаццо была разработана своего рода идеальная схема, воспроизводящая его несущие и несомые элементы. Ордерная трактовка фасада здания уничтожила характерный для более ранних флорентийских палаццо резкий контраст между уличным фасадом и более легкой и нарядной архитектурой внутреннего двора, способствуя также правильному выражению масштаба здания при включении его в ансамбль неширокой улицы.

Общая система ордерного фасада потребовала от Альберти соответственной переработки средневековых архитектурных деталей, имевшихся в фасадах флорентийских дворцов: в оконном проеме между колонной и двумя арочками над ней введен архитрав, опирающийся по бокам на две маленькие пилястры; сводчатые проезды во двор заменены прямоугольными дверными порталами, обрамленными широкими наличниками; маленькие окна первого этажа утратили крепостной характер.

Одно из главных культовых сооружений Альберти — церковь Сан Франческо в Римини (начата в 1446 г.; перестройка ранее существовавшей готической монастырской церкви) — было задумано в виде величественного купольного сооружения — мавзолея для тирана Римини Сиджис-мондо Малатесты, его родственников и сподвижников. Проект Альберти был осуществлен только частично, ему принадлежат западный и южный фасады. Замысел его и избранные им приемы композиции и формы вполне отвечали мемориальному значению этого церковного здания как памятника военных и гражданских доблестей его основателя. Сложенные из крупных квадров гладко отесанного камня главный и боковой фасады скомпонованы на основе переработки архитектурных форм античного Рима. Низкий купол во всю ширину здания должен был завершить объем здания тяжелой полусферой.

В основе композиции главного фасада лежит своеобразно трактованная тема трехпролетной римской триумфальной арки с большим центральным и боковым арочными пролетами и монументальной стеной, расчлененной на всю ее высоту ордером полуколонн, поставленных на пьедестал. Высокий цоколь, как в античных римских храмах, приподнимая здание над землей, придает ему особую внушительность и величие. Недостроенная верхняя часть главного фасада над раскрепованным антаблементом была задумана с оригинальными кривыми полуфронтонами над боковыми нишами и высоким с полукруглым завершением окном-нишей в центре.

Боковой фасад, скомпонованный в виде тяжелой римской аркады на столбах, образующей семь ниш для саркофагов знаменитых людей, отличается исключительным благородством и простотой форм. Удачно найденные пропорции фасада, глубокие ниши, обнаруживающие монументальную толщину стены, гладкая каменная поверхность пилонов и стены над арками с упрощенными профилями карнизов и тяг показывают большое композиционное мастерство Альберти и глубокое освоение им принципов монументальной римской архитектуры.

В церкви Сан Франческо впервые была предпринята попытка решить в новых формах фасад базиликальной церкви эпохи Возрождения. Создание церковного фасада было одной из труднейших проблем архитектуры раннего Возрождения, отразившей всю остроту противоречий светского и церковного мировоззрения в творчестве архитекторов и художников. Альберти возвращается к ней при реконструкции фасада церкви Санта Мария Новелла во Флоренции.

Альбертиевский фасад церкви Санта Мария Новелла (1456 — 1470) является перелицовкой ранее существовавшего фасада средневековой базилики. Его своеобразной особенностью следует признать попытку сочетать новые классические формы с полихромной мраморной инкрустацией фасадов в духе флорентийского инкрустационного стиля 12—13 вв. Принципы построения двухъярусного церковного фасада с ордерными членениями первого и второго ярусов, увенчанных фронтоном, с оригинальным сопряжением высокого центра и более низких крыльев при помощи декоративных волют легли в основу построения многочисленных церковных фасадов позднего Возрождения и барокко.

Среди архитектурных экспериментов Альберти по созданию нового типа церковного здания заметное место занимает сооруженная по его проекту церковь Сан Себастьяно в Мантуе (начата в 1459 г., впоследствии сильно перестроена). В этой постройке Альберти первым из мастеров Возрождения кладет в основу композиции церковного здания форму равностороннего греческого креста. Интерьер церкви с куполом на парусах и цилиндрическими сводами над концами креста задуман как эффектная центрическая композиция с постепенным усложнением пространственных членений от центра к периферии. Здесь наметилась более сложная, чем у Брунеллески, ступенчатая дифференциация внутреннего пространства и объема Здания, получившая дальнейшую разработку в конце 15 и в 16 в. в постройках Браманте и в рисунках Леонардо да Винчи.

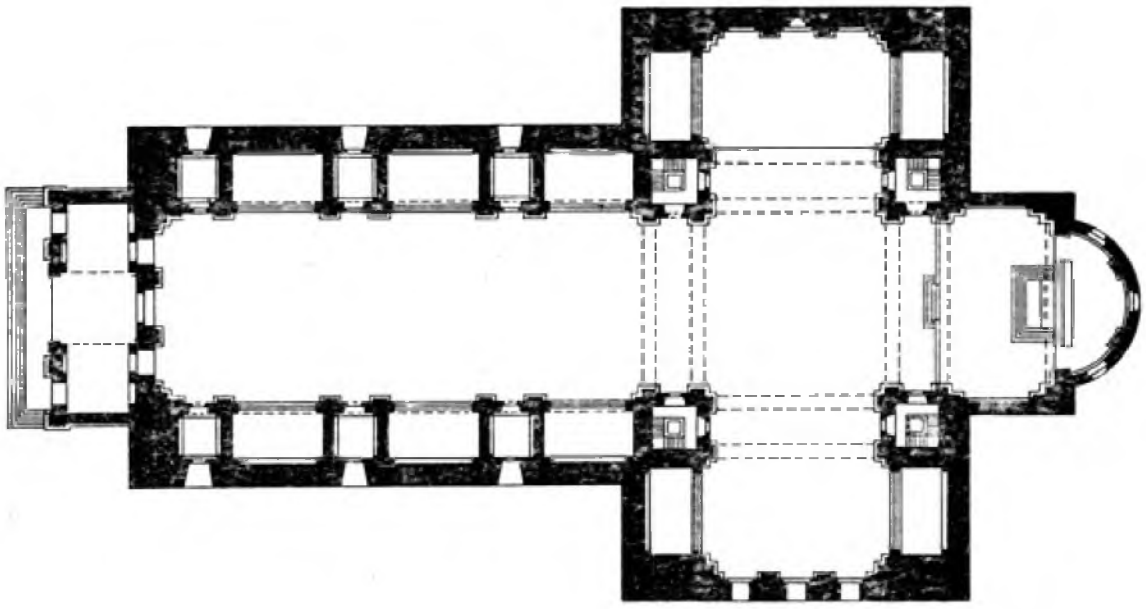


рис.стр.73 Альберти. Церковь Сант Андреа в Мантуе. Начата в 1472 г. План.

илл.32а. Альберти. Церковь Сант Андреа в Мантуе. Начата в 1472 г. Фасад.

илл.32б Альберти. Церковь Сант Андреа в Мантуе. Внутренний вид.

Строительная деятельность Альберти в Мантуе характеризуется еще одной, быть может, наиболее зрелой и последовательной попыткой создания нового церковного здания и церковного фасада, отвечающих светским идеалам эпохи Возрождения. Речь идет о церкви Сант Андреа в Мантуе (начата в 1472 г.), по своим размерам и замыслу представляющей самое значительное произведение Альберти . Традиционная композиция базилики с трансептом, хором и куполом над средокрестием, имеющая в плане форму латинского креста, впервые в истории архитектуры получила здесь новую пространственную трактовку. Боковые нефы заменены капеллами, главный неф расширен и превращен в большой парадный зал, перекрытый, так же как хор и ветви трансепта, не плоским потолком, как у Брунеллески, а кессонированными цилиндрическими сводами.

Стремление Альберти к максимальному объединению пространства было вызвано желанием создать как можно более величественный интерьер. Впервые в архитектуре Возрождения в алтарной части базилики была применена византийская крестовокупольная система в сочетании с римско-античным характером архитектурных форм и декора.

Особенностью композиции церкви, придающей ей открытый общественный характер, является наличие большого, почти во всю ширину здания, вестибюля, который образует главный вход и фасад со стороны площади. Этот фасад с большой входной аркой и гигантскими пилястрами на всю высоту стены (прототип так называемого большого или колоссального ордера, охватывающего несколько Этажей) до венчающего ее треугольного фронтона скомпонован на основе того же мотива трехпролетной римской триумфальной арки, как и церковь Сан Франческо в Римини. Однако здесь этот прием более органичен и теснее связан с композиционной структурой всего здания. Система членения главного фасада многократно повторена в интерьере, в разделении боковых стен нефа с капеллами. Трехчастная система членений фасада является одновременно и основой ритмического чередования в интерьере больших и малых капелл, образующих аналогичную вестибюлю трехчастную пространственную ячейку. Тем самым Альберти реализует одно из теоретических положений своего трактата, требующее единства приемов композиции внешней архитектуры и интерьера. В том же здании было осуществлено и другое положение трактата о том, что арки не должны опираться на колонны, поскольку это противоречит смыслу архитектурных конструкций античного ордера.

Перерабатывая базиликальный тип церкви, Альберти создал новый тип храма, оказавший существенное влияние на всю позднейшую церковную архитектуру не только Италии, но и других европейских стран. Принципы композиции фасада церкви Сайт Андреа были в дальнейшем развиты в творчестве Палладио и Виньолы.

В целом для творчества Альберти и того архитектурного направления, которое складывается к середине 15 в., характерно возобладание античных, главным образом римских принципов композиции и форм. Это сказывается в более последовательном и широком применении античной ордерной системы, в стремлении к обобщению и укрупнению объемно-пространственной структуры зданий и подчеркнутой монументализации их облика. Достоинство (dignitas) как выражение величия было девизом Альберти и самой характерной чертой его архитектурных произведений.

Крупнейшим из учеников и последователей Альберти был Бернардо Росселлино (1409—1464). Наиболее значительное из его произведений — созданный им ансамбль городской площади в небольшом городке Пьенца (начат в 1460г.)(*Окружающие Площадь постройки возведены по заказу папы Пия II (Энеа Сильвио Пикколомини) в его родном городе Корсиньяно, названном позже в честь папы Пьенцей.*), который представляет собой

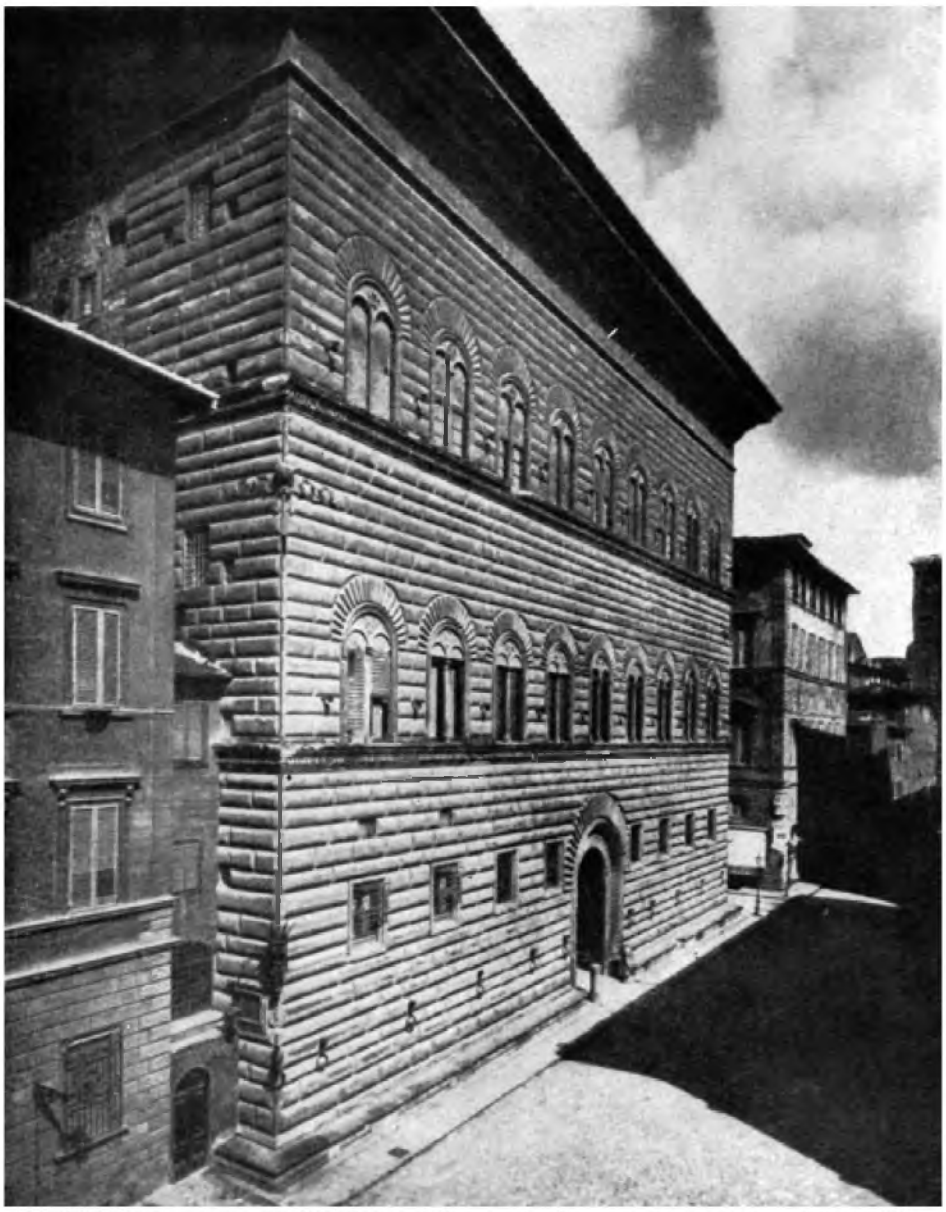
единственный в архитектуре 15 в. пример единовременно задуманного и притом целиком завершенного ансамбля. На пространстве небольшой трапециевидной площади, примыкающей к главной магистрали города, размещены четыре здания: дворец папы (палаццо Пикколомини) и дом епископа, образующие боковые наклонные стороны трапеции; собор, занимающий почти все пространство ее широкого основания, и на противоположной стороне — ратуша. На площади сконцентрированы основные общественные сооружения города, представляющие городские власти — духовную и светскую.

Город и площадь расположены над рекой, откуда открывается вид на обширную долину. Через открытые по бокам собора участки можно видеть далекую перспективу расстилающегося вокруг Пьенцы ландшафта. Благодаря этому площадь не кажется замкнутой: человек, находящийся на ней, всегда ощущает себя связанным с природным окружением города. Этот эффект заставляет вспомнить картины кватрочентистов, у которых в интерьерных сценах через оконные проемы, открытую дверь или портик виден окружающий пейзаж.

Ансамбль площади кажется симметричным только в плане. Каждая ее сторона имеет свой архитектурный облик, и в целом здесь преобладает принцип живописного, асимметричного сочетания различных по композиции зданий. Но если в ансамблях средневековых площадей живописность и свобода в расстановке зданий чаще всего были результатом исторических напластований или хаотической застройки города, то у Росселлино эти особенности определены единым архитектурным замыслом. Индивидуальность каждого здания обусловлена здесь как его назначением, так и его взаимодействием с другими постройками ансамбля, требующими соподчинения второстепенного главному: величественный собор с колокольней монументален, дворец папы торжественен и наряден, здание ратуши — сдержанно и сурово, дворец служителя церкви скромен и прост. Композиция любого из этих сооружений, взятая изолированно, была бы непонятна и неоправданна, но в целом они образуют единый ансамбль, достоинства которого в целом выше каждой из входящих в него построек, взятой в отдельности.

Из всех этих сооружений наибольший интерес представляет палаццо Пикколомини (1460—1464), в котором традиционная схема флорентийского палаццо с внутренним двором осуществлена Росселлино с большими, чем в предшествующих сооружениях, размахом и законченностью всех частей и деталей. Здесь впервые в 15 в. появилось стремление к симметричному построению всего комплекса дворца, когда главный вход, двор, садовая лоджия и сад с его аллеями расположены по единой композиционной оси. Что касается наружного облика здания, то, в отличие от более ранних флорентийских образцов, палаццо Пикколомини воспринимается не одним или двумя выходящими на узкие улицы фасадами, а всем объемом Здания. Фасад дворца напоминает альбертиевский фасад палаццо Ручеллаи, но, в отличие от последнего, та же тема пилястр, поэтажно расчленяющих рустованную стену, применена здесь с более резким убыванием этажных членений снизу вверх и более широкой расстановкой пилястр. Поэтому если у Альберти было найдено своеобразное равновесие между стеной и членящими ее ордерными элементами, то у Росселлино стена преобладает над ордером.

Крупным произведением флорентийского дворцового зодчества второй половины 15 в., создание которого связывается с именем Бенедетто да Майяно (1442— 1497), является палаццо Строцци во Флоренции (начат в 1489 г.). В его проектировании и строительстве принимали участие также Джулиано да Сангалло и Симоне Поллайоло (Кронака) (1457—1508).



илл.31а Бенедетто да Майяно. Палаццо Строцци во Флоренции. Начат в 1489 г. Фасад.

илл.31б Бенедетто да Майяно. Палаццо Строцци во Флоренции. Внутренний двор.

Схожий по композиции с другими более ранними флорентийскими дворцами, прототипом которых был палаццо Медичи, палаццо Строцци отличается от них подчеркнуто монументализированной трактовкой фасадов. Расположение его на свободном участке, ограниченном с трех сторон улицами и проездами, а с четвертой стороны — садом, позволило строителям создать исключительно четкую, правильную и гармоничную композицию плана и объема. Удобно связанный с уличными магистралями, двор палаццо потерял значение интимного внутреннего дворика, предназначенного в основном для обитателей дома, став доступным парадным помещением дворца. Строго симметричная осевая группировка въездов, входов, лестниц, лоджий, основных помещений и приемных залов рассчитана на Эффектное чередование в интерьере различных помещений, что свидетельствует о стремлении к большей, чем в ранних дворцах, помпезности и показному величию. Эти особенности жилища крупных сановников, магнатов и князей церкви станут отличительной чертой дворцовой архитектуры папского Рима в 16 веке.

Наружный облик палаццо Строцци отличается большей традиционностью приемов композиции и архитектурных форм, в чем проявилось стремление к сохранению стилевого единства и художественной целостности города Флоренции. Отсюда несколько архаичный для конца 15 в. облик дворца с суровым великолепием каменных стен,

сложенных из выпуклых рустов, как бы сдавленных огромной тяжестью, с относительно редко расставленными оконными проемами и тяжелым каменным аттиком, венчающим громаду стены. Великолепный классический по формам карниз — единственная нарядная деталь, противопоставленная суровой массе стен.

В другой интересной постройке Бенедетто да Майяно—портике церкви Санта Мария делле Грацие в Ареццо (ок. 1490 г.) — проявились его приверженность к формам, восходящим к Брунеллески, и его незаурядное декоративное мастерство. Небольшая постройка, примыкающая к сооруженной ранее церкви, скомпонована как прозрачная, открытая со всех сторон лоджия, служащая входным портиком и папертью. В качестве основной несущей системы мастер применяет легкую арочную колоннаду с ордерным импостом между пятами арок и капителью, впервые примененную Брунеллески в интерьере базилик Сан Лоренцо и Сан Спирито. В нарядном и легком облике постройки немалое значение имеет хорошо найденное сочетание строительных материалов: светлого каменного остова с темным деревянным верхом, а также мастерски выполненная тонкая орнаментальная резьба по камню, дереву и полихромная роспись. Но, в отличие от Брунеллески, в этой легкости «парящих» аркад больше утонченности, внешней изысканности и нарядности, в чем нашли свое отражение некоторые тенденции флорентийской художественной культуры второй половины 15 века.

Самым ярким выразителем новых архитектурных тенденций во флорентийском зодчестве второй половины 15 в. был Джулиано да Сангалло (1445 — 1516). Обобщая поиски своих предшественников, он был одним из первых, кто воплотил мечту о создании совершенной по своим формам центральнокупольной постройки и придал ей законченную архитектурную форму. Такова его церковь Мадонны делле Карчери в Прато (1485 — 1491). Эта небольшая постройка имеет в плане форму равностороннего греческого креста, ветви которого перекрыты цилиндрическими сводами, а средокрестие — зонтичным куполом на парусах с распалубками, люнетами и круглыми окнами, прорезанными в невысоком барабане.

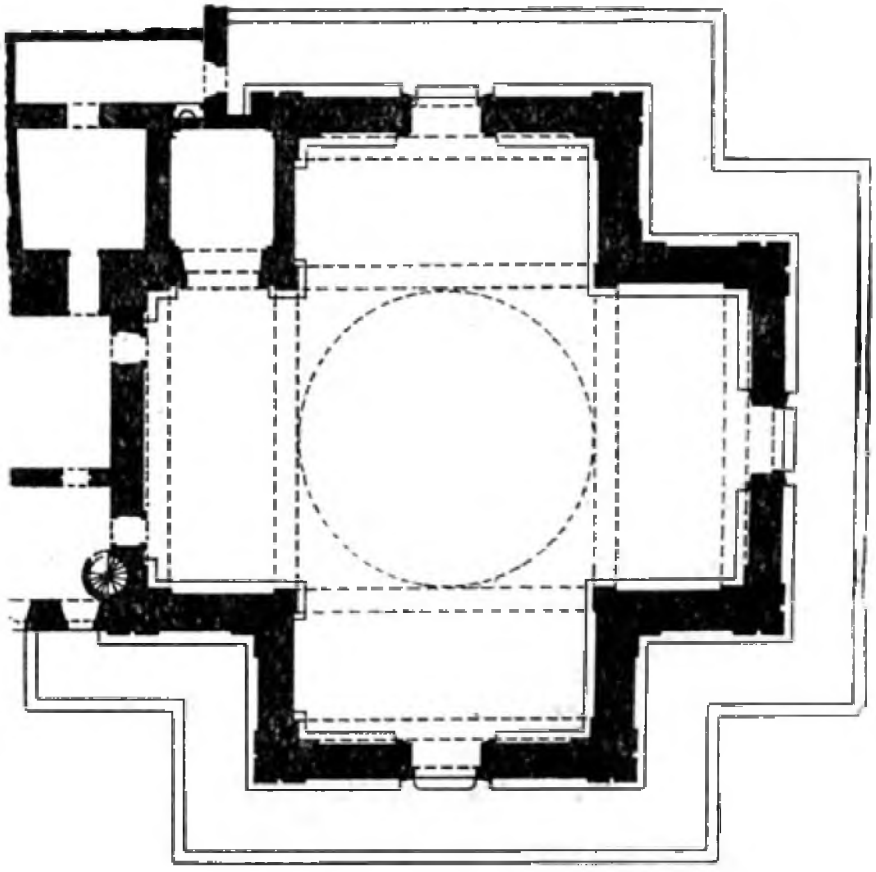
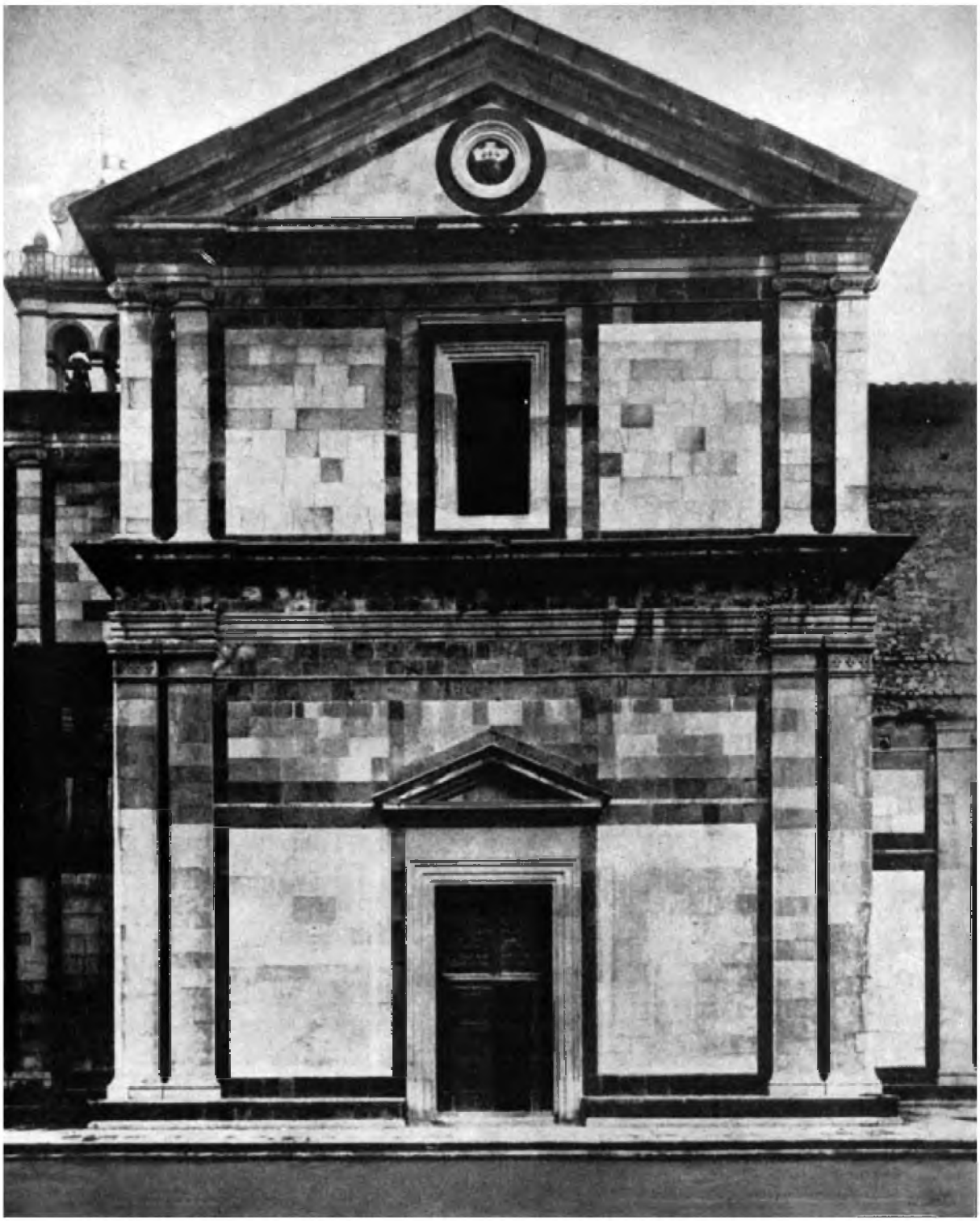


рис.стр.75 Джулиано да Сангалло. Церковь Мадонны делле Карчери в Прато. 1485- 1491 гг. План.



илл.34 Джулиано да Сангалло. Церковь Мадонны делле Карчери в Прато. 1485-1491 гг. Фасад.

Объемная композиция церкви и система ее фасадов органически связаны со структурой внутреннего пространства и членениями его поверхностей. Образующие равнофасадную центрическую композицию четкие прямоугольные объемы рукавов креста расчленены на две неравные по высоте части, соответствующие членению интерьера: на нижний ордерный ярус и цилиндрический свод, скрытый за верхней увенчанной фронтоном частью фасада. Облицовка фасадов выполнена разноцветным мрамором. Четкий прямоугольный узор филенок подчеркивает строгость расположенных по углам двойных пилястр и обрамляющих порталы и окна наличников. Соединение архитектурных традиций мастеров круга Брунеллески с тенденциями нового времени характерно и для

других построек Джулиано да Сангалло. Такова, например, сакристия церкви Сан Спирито (1488—1492) во Флдренции, выполненная им в содружестве с архитектором Кронака,— центрическое восьмигранное сооружение, увенчанное зонтичным куполом.

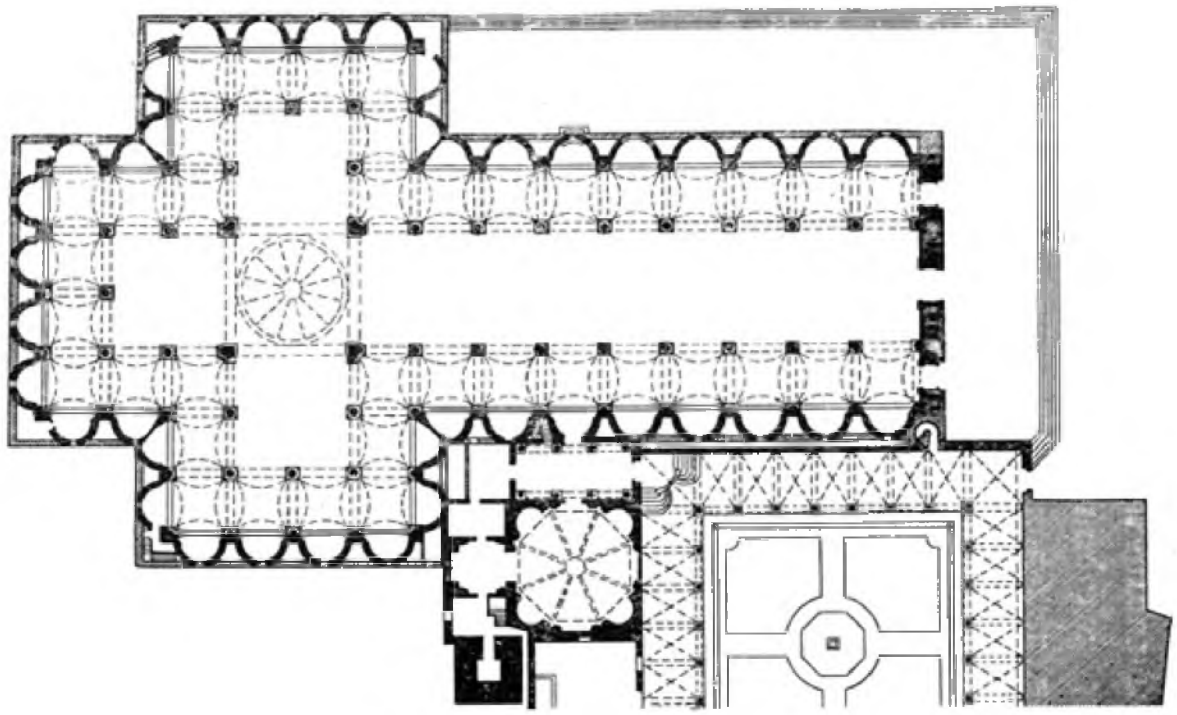


рис.стр.65 Брунеллески. Церковь Сан Спирито во Флоренции. Начата в 1436 г. План.

Важной работой Сангалло является вилла Медичи в Поджо-а-Кайяно (1480 — 1485). Построенная близ Флоренции, она, с одной стороны, завершает собой развитие типа загородной усадьбы флорентийского торгового магната, а с другой — знаменует начало сложения нового типа загородной дворцовой резиденции богатого вельможи, характерного уже для 16 века.

Положенный в основу композиции здания квадратный план построен на двух взаимно перпендикулярных осях. По главной из них — от входа — раскрывается великолепная анфилада наиболее значительных помещений: лоджия главного входа, вестибюль и два парадных зала, предназначенных для балов и торжественных приемов. Большой центральный зал, расположенный на пересечении композиционных осей, имеет богатую декоративную отделку и перекрыт замечательным по пропорциям, орнаментации и архитектурным деталям кессонированным цилиндрическим сводом. Удачное соединение анфиладного принципа композиции с центрическим (восходящее к планировке античных римских терм) и компактное построение плана в виде квадрата обусловили монументальную выразительность и цельность объема здания, что особенно подчеркивается его постановкой на мощном стилобате, образующем открытую террасу по периметру здания. Великолепные по архитектуре полукруглые входные лестницы и лоджия главного входа с классическим по пропорциям и деталям шестиколонным ионическим портиком, увенчанным декоративным фронтоном, а также высоко приподнятая над землей открытая терраса, поддерживаемая мощными арочными субструкциями, свидетельствуют о стремлении зодчих конца 15 в. связать здание с окружающей его природой.

Джулиано да Сангалло можно считать последним из мастеров раннего Возрождения, в творчестве которого сливаются два наиболее значительных направления в архитектуре 15

в., восходящих к Брунеллески и Альберти. Свойственное ему стремление к монументальному единству формы, к зрелости и обобщенности предвещает наступление нового этапа в эволюции итальянского зодчества — архитектуры Высокого Возрождения.

* * *

Особое место в истории итальянского зодчества 15 в. занимает архитектура городских центров на западном побережье Адриатического моря — Анконы и Урбино. Их прочные экономические и культурные связи с североитальянскими городами (Венеция) и славянскими городами восточного побережья Адриатики в немалой степени предопределили своеобразное развитие местной архитектуры и участие в создании лучших архитектурных памятников этого периода славянских мастеров — выходцев из Далмации. Так, одним из первых известных нам далматинских мастеров, работавших в Анконе, был строитель собора в Шибенике Юрий Далматинец, получивший в Италии местное имя Джорджо да Себенико (Георгий из Шибеника). Но наиболее крупным архитектором из числа выходцев из Далмации был Лучано да Лаурана (1420/25 —1479). Его имя в истории итальянской архитектуры 15 в. следует поставить вслед за именами Брунеллески и Альберти. Но в то время как сохранившиеся памятники и документы дают полную возможность проследить жизнь и деятельность прославленных флорентийцев, в жизни и творчестве Лаураны многое остается неясным. Все же очевидно, что если корни творчества Брунеллески можно найти в предшествовавшей тосканской архитектуре, а исходным пунктом творчества Альберти была древнеримская архитектура эпохи империи, то корни творчества Лаураны приходится искать не только в Италии, но и вне ее, в античных памятниках, которыми так богато восточное побережье Адриатики. Он, несомненно, тщательно изучил дворец Диоклетиана в Сплите, ему хорошо были знакомы римские античные памятники Пулы и Истрии.

Самое большое и достоверное произведение Лучано да Лаурана — Палаццо Дукале в Урбино (ок. 1468—1483). Своеобразие композиции комплекса в Урбино обусловлено не только его двойственным назначением — укрепленной княжеской резиденции и в то же время роскошного дворца гуманиста и мецената,— но и наличием старых средневековых построек и укреплений, которые нужно было включить в новый ансамбль, а также его расположением на возвышенном рельефе.

Лаурана кладет в основу планировки урбинского дворца композицию флорентийского городского палаццо с большим внутренним парадным двором, вокруг которого группируются парадные, жилые и хозяйственные помещения. Это основное ядро композиции дополняется внутренним (висячим) садом и открытым в сторону города двором, образованным двумя выступающими южными корпусами. Комплекс дворца благодаря перепаду рельефа имеет массивные ограждающие и подпорные стены с высоко поднятыми оконными проемами.

Облик главного фасада дворца с его башнями, машикулями, крепостными Зубцами, с одной стороны, и многоярусной лоджией, как бы разорвавшей тяжелую оболочку средневековой крепости, с большими оконными проемами, украшенными ордерными наличниками,— с другой, отражает влияние двух тенденций — феодально-средневековой и ренессансной.

илл.35 Лучано да Лаурана. Палаццо Дукале в Урбино. Ок. 1468 г. -1483 г. Внутренний двор.

Наиболее полно и ярко классические тенденции архитектуры кватроченто проявились у Лаураны в архитектуре интерьеров и главным образом парадного внутреннего двора, составляющей разительный контраст с внешними фасадами. Композиция двора в основном та же, что и во флорентийских дворцах 15 в.: аркада на колоннах в нижнем этаже и стена с проемами окон во втором Этаже. Но отличия, внесенные архитектором в эту традиционную схему, придали двору большое своеобразие. Строгие архитектурные формы, немногие украшения, тонкая профилировка антаблемента, наличников и архивольтов арок, редкие по красоте капители колонн и пилястр второго этажа и обходящая кругом по фризам обоих антаблементов надпись из римских литер, прославляющая владельца Урбино,— полны классической чистоты и ясности. Украшением двора служит и деликатная полихромия — сочетание белого камня ордера с бледно-желтым кирпичом стен второго яруса.

Особенно замечательна в урбинском дворце отделка интерьеров. Залы дворца с их белыми гладкими потолками и стенами, со строгими потолочными розетками, тонко прорисованными резными консольными капителями у основания сводов, с великолепными по изяществу профилировки и резьбы наличниками окон и дверей и мраморными каминами принадлежат к лучшим образцам ренессансной архитектуры. Парадные покои были украшены картинами самого Лаураны, Пьеро делла Франческа и других первоклассных мастеров.

Из других построек считается принадлежащим Лауране оригинальный палаццо Префеттицие в Пезаро, бывшей резиденции Сфорца. Нельзя также не отметить, в силу их важного историко-архитектурного значения, приписываемые Лауране картины с изображениями идеальных городов, в которых автор воплощал свои архитектурные фантАзии. Они не только дают довольно ясное представление о градостроительных идеях своего времени, но являются документами огромной исторической важности, в которых как бы подведен итог выработанным ранним Возрождением композиционным приемам и формам в области дворцового зодчества и отчасти мемориальных и культовых сооружений. Многие зафиксированные в этих картинах архитектурные мотивы предвосхищают практику Высокого и позднего Возрождения, свидетельствуя об огромных знаниях и новаторском мышлении их создателя.

Значение творчества Лаураны для дальнейшего развития итальянской архитектуры важно и потому, что строительство урбинского дворца происходило на глазах молодого Браманте и безусловно оказало влияние на воспитание его вкуса и мастерства. Непосредственным результатом этого был двор римской Канчелле-рии, представляющий собой дальнейшее развитие двора в Урбино. В урбинском дворце получил свои первые художественные впечатлениа и другой уроженец Этого города — юный Рафаэль Санти. Не будет необоснованным домыслом предположение, что и Браманте и Рафаэль внимательно изучали не только архитектуру, но и живописные работы Лаураны,— недаром в его урбинских архитектурных картинах можно обнаружить прообразы римских палаццо, сыгравших огромную роль в дальнейшем развитии не только итальянской, но и всей европейской архитектуры.

Из других областей Италии самобытностью своих архитектурных традиций выделялась Ломбардия. Здесь сильнее, чем где-либо, сказывалось наследие средневекового зодчества. Этому способствовала живучесть феодальных пережитков и связанных с ними цеховых традиций среди многочисленных в Ломбардии ремесленников-строителей. Недаром именно в Милане на рубеже 14 и 15 вв. было начато возведение самого грандиозного из готических -соборов Италии. Строительство его велось с помощью приглашенных с севера мастеров, приток которых долго не прекращался. Общие для всей Италии 15 в. изменения в мировоззрении и вкусах сказывались в Ломбардии не столько в решительном изменении коренных архитектурных принципов, сколько в неукротимом стремлении к праздничной полихромии и расточительному изобилию декора. Это стремление, толкавшее ломбардских мастеров к свободному сочетанию византийских, романских и, наконец, античных архитектурных форм, привело к созданию жизнерадостного, пестрого, подчас атектоничного, но пленяющего своей живописностью северного варианта итальянского зодчества кватроченто и достигло своего апогея в таких произведениях, как капелла Коллеони в Бергамо (1475) архитектора Амадео, или в им же начатом (в 1491 г.) фасаде церкви павийской Чертозы (церковь строилась с 1453 г. архитектором Гвинифорте Солари и другими).

Ростки новой, тосканской манеры принимались здесь медленно, и к последней четверти 15 в. в Милане было лишь несколько построек этого рода, возведенных приезжими

флорентийцами: Оспедале Маджоре архитектора Филарете, филиал банка Медичи, построенный Микелоццо, и приписываемая ему же капелла Портинари при средневековой церкви Сапт Эустордже.

Отнюдь не характерный представитель флорентийского искусства, зодчий и скульптор Антонио Аверлино (ок. 1400—1467), известный под гуманистическим псевдонимом Филарете, приехал в Милан по приглашению герцога Сфорца и с 1456г. строил здесь Оспедале Маджоре — огромный госпиталь, не имевший себе равных в Европе как по размерам, так и по своей архитектуре: это первый пример строго симметричной композиции со многими дворами, получившей широкое применение лишь в 16—17 вв. в дворцовых комплексах типа Эскориала и Версаля. Законченный (со многими изменениями в местном вкусе) значительно позже архитектором Г. Солари, Оспедале Маджоре и теперь удивляет посетителя размахом и красотой своих окруженных двухъярусными аркадами дворов, которые были первым в Милане образцом этого характерного для Флоренции архитектурного мотива. Помимо построек Филарете (к которым относится и главная башня миланского замка; 1451 —1454) значительное влияние на современников оказал и его трактат «Сфорцинда», где особое место занимают проекты идеальных городов и многочисленные варианты композиций центрических сооружений.

* * *

В Венеции собственно ренессансная архитектура начинает свое развитие только в конце 15 в. Соответственно эволюция венецианского зодчества в этом столетии делится на два этапа. Период до последней четверти 15 в. именуется венецианской готикой, а последняя четверть века — ранним венецианским Возрождением.

Отличительная черта общественных и богатых частных сооружений в Венеции 15 в.— дворцов патрициев и торговых магнатов, крупных культовых и общественных зданий (церквей, скуол, прокураций, библиотек)—необычайная живописность, декоративное богатство, разнообразие форм, красочное великолепие, применение дорогих отделочных материалов (мрамор, смальта, позолота). Расположенные в лучших, благоустроенных частях города, обращенные на его главную водную магистраль — Большой канал или к морю, эти сооружения своей пышностью представляли парадный облик патрицианской Венеции. Поскольку Венеция и прилегающие к ней области Италии были бедны камнем, особенно отделочными породами, здания воздвигались из кирпича с последующей облицовкой дорогими сортами камня, привозимыми морским путем из других стран. Отсюда стремление к такому сочетанию и обработке этих материалов, которая выявляла бы все их наиболее выразительные естественные качества.

Исключительно большое воздействие на сложение характерных черт венецианской архитектуры оказали сами градостроительные условия Венеции. Строительство Зданий было возможно только на островах или мелководных частях лагуны на сваях. Это сильно ограничивало общую территорию застройки и размеры отдельных строительных участков. Дома ставились вплотную друг к другу и выходили на улицы или каналы только узкими фасадами. Это оказало существенное влияние на стремление зодчих к повышенному декоративному эффекту, к почти ювелирной проработке архитектурных деталей фасадов, широкому применению полихромной мраморной облицовки и мелкой расчлененности архитектурных форм.

По жизнерадостному, проникнутому глубоким оптимизмом художественному образу архитектурных произведений, по живописности и богатству фантАзии, с которыми

венецианские архитекторы создавали новые формы и использовали классическое и средневековое наследие, а также умению связать архитектуру с окружающим пейзажем венецианское зодчество, как и венецианская живопись и скульптура, представляет явление исключительно своеобразное.

Градостроительными и экономическими условиями торговой Венеции — международного города с его огромной армией портовых рабочих, грузчиков, матросов и ремесленников — объясняется сложение новых типов жилых зданий: блокированных жилых домов, жилых домов с поэтажным квартирным заселением и с лавками в первом этаже, домов-общежитий. Эти жилые здания с минимальными удобствами, с ограниченной площадью помещений, со скромным внешним обликом и простой отделкой составляли основную застройку территории города.

Естественная и надежная природная защита Венеции, расположенной на островах, экономическое процветание республики и отсутствие междоусобиц сказались на жилой архитектуре прежде всего в том, что последняя не получила замкнутого, крепостного характера. В венецианских палаццо дворик обычно был очень мал и не мог выполнять представительных функций, как в тосканских дворцах, но в первом этаже здания устраивался обычно большой парадный вестибюль, а ряд просторных залов в последующих этажах открывался в сторону главного фасада большими трехчастными проемами и лоджиями. Этот композиционный центр здания обычно четко выделен на фасаде и пластически обогащен пилястрами, колоннами, аркадами и широкими балконами с балюстрадами.

Что касается строительства жилых домов и общежитий, то оно осуществлялось за счет государства, благотворительных обществ и частных граждан-филантропов и велось, как показывает изучение сохранившихся построек, на основе однотипной планировки помещений. Основным типом таких зданий являлся двух- или трехэтажный жилой дом, сблокированный из одинаковых жилых секций, имеющих самостоятельный вход с улицы и внутреннюю лестницу, которая связывала верхние комнаты с нижними. Квартира располагалась обычно в двух этажах. В первом Этаже размещались кухня, кладовая и общая комната (столовая), во втором — две-три жилые комнаты. Если дом имел три этажа, то в третьем этаже располагалась чаще всего самостоятельная квартира, к которой вела обособленная лестница.

Среди венецианских жилых домов был также довольно распространен неизвестный Тоскане тип жилого дома с лавками в нижнем этаже и с таким расположением лестниц, которое указывает на раздельное использование каждого этажа.

В формировании архитектуры раннего Возрождения в Венеции большую роль играло семейство Ломбарди во главе с Пьетро Ломбарди (1435 —1515)—выдающимся скульптором и зодчим. Примером вполне сформировавшегося венецианского дворца раннего Возрождения может служить построенный Пьетро Ломбарди палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции (1481 — 1509). План палаццо со входной лоджией и вестибюлем в первом этаже, с большими парадными залами на двух верхних этажах, расположенными в центре здания и окруженными более мелкими жилыми и подсобными помещениями, повторяет в основном ранее сложившийся тип дворца. Но зальные помещения выделены на фасаде здания не лоджией, как это было во многих готических дворцах первой половины 15 в., а крупными арочными проемами и балконами с балюстрадой.

илл.101 Пьетро Ломбарди. Палаццо Вендрамин-Калерджи в Венеции. 1481-1509 гг. Фасад.

Палаццо Вендрамин-Калерджи — самая ранняя в архитектуре итальянского Возрождения дворцовая постройка, стены которой расчленены полуколоннами, а не пилястрами. Отталкиваясь от принципов композиции флорентийского палаццо со стенами, расчлененными поэтажным ордером, Пьетро Ломбарди сочетает их с традиционной схемой венецианского дворцового фасада. В то же время рациональная тектоническая система палаццо Вендрамин-Калерджи своей нарядной прозрачностью, красочностью и разнообразием форм вполне гармонирует с ранними венецианскими сооружениями, не нарушая их стилевого единства.

илл.100б Пьетро Ломбардии Моро Кодуччи. Скуола ди Сан Марко в Венеции. 1485-1495 гг. Общий вид.

В архитектуре Венеции большую роль играли общественные сооружения, возводимые гражданскими благотворительными братствами, так называемые скуолы, предназначенные для общественных собраний, филантропических и просветительных целей. Скуола ди Сан Марко в Венеции (1485—1495), построенная рядом с церковью Сан Джованни э Паоло архитекторами Пьетро Ломбарди и Моро Кодуччи (ок. 1440—-1504), является одним из крупнейших зданий этого типа. Вместе со средневековой церковью здание скуолы образует небольшую площадь. Повышенная часть фасада скуолы, расположенная ближе к каналу, завершает композицию площади, в то время как более низкая, примыкающая к церкви, служит как бы связующим звеном между скуолой и церковью.

Двухэтажное прямоугольное в плане здание скуолы предназначалось для учебных целей, а также в качестве приюта и больницы. В первом этаже оно имело большой парадный вестибюль с примыкающими к нему залами, комнатами для занятий и обслуживающими помещениями. В верхнем этаже был расположен большой зал для приемов и другие более мелкие помещения, сгруппированные асимметрично по одной из длинных сторон зала. Такая композиция сказалась на асимметричной двухосевой системе построения главного

фасада, состоящего из двух частей: главной — с основным вестибюлем и залом наверху и второстепенной —- с рабочими помещениями и малыми залами. Ренессансные по характеру Элементы и детали фасада, расчлененного двухъярусным ордером пилястр и увенчанного аттиком с типичными для Венеции полукруглыми завершениями, так же как и облицовка его плитами и вставками зеленого, красного и белого мрамора, трактуются как своеобразная декорация, как нарядная одежда здания. Подобно готическим постройкам Венеции, скуола ди Сан Марко обнаруживает тот же принцип декоративного использования архитектурных и, в частности, ордерных форм. Почти театрализованная эффектность фасада скуолы подчеркивается и перспективными рельефами, помещенными между пилястрами первого этажа.

Исключительным декоративным богатством отличается завершенный архитектором Антонио Риццо (1430 — ок. 1500) в конце 15 в. дворовый фасад Дворца дожей и примыкающая к нему Лестница гигантов (статуи на этой лестнице установлены в 16 в.).

Оба наиболее выдающихся зодчих периода раннего Возрождения в Венеции — Пьетро Ломбарди и Моро Кодуччи — создали ряд культовых сооружений. В большинстве церковных построек конца 15 в. использованы те же принципы, что и в дворцовых и общественных зданиях. {Это во многом способствовало проникновению в культовое зодчество светских черт.

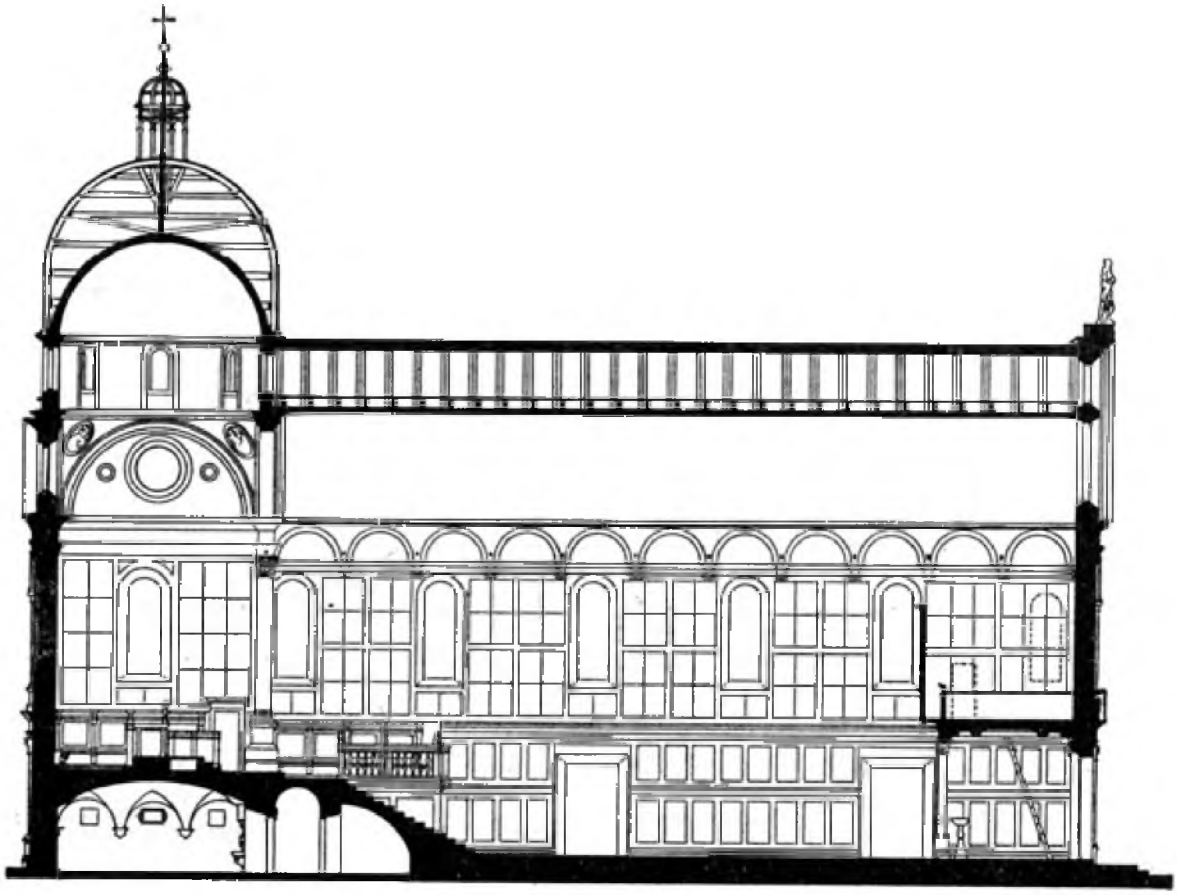


рис.стр.82 Пьетр Ломбарди. Церковь Санта Мария деи Мираколи в Венеции. 1481-1489 гг. Продольный разрез.

илл.100а Пьетро Ломбарди. Церковь Санта Мария деи Мираколи в Венеции. 1481-1489 гг. Вид с востока.

Церковь Санта Мария деи Мираколи (1481—1489), построенная и богато украшенная Пьетро Ломбарди и его сыновьями, является первым культовым сооружением раннего венецианского Возрождения. Это небольшое прямоугольное в плане однонефное здание с квадратной алтарной частью, перекрытой куполом на парусах. Единственный неф церкви, скомпонованный как большой парадный зал со стенами, богато украшенными мраморными инкрустациями, перекрыт легким подвесным деревянным цилиндрическим сводом с расписными кессонами. Торжественный интерьер церкви напоминает залы венецианских дворцов. Фасады здания, облицованные плитами белого, черного, красного мрамора, нарядны, красочны и отличаются неожиданностью в сопоставлении различных архитектурных форм. Так, например, коринфские пилястры помещены в первом этаже, а ионические — в верхнем, что не соответствует принятой в ренессансной архитектуре Тосканы последовательности в сочетании ордеров. Архитрав второго яруса фасада отделен от расположенных под ним аркад и не опирается на них, чем еще раз подчеркивается декоративная природа примененных в этом сооружении ордерных форм.

Церковь Сан Дзаккария (начата в 1483 г.), построенная Моро Кодуччи, дает пример более сдержанной и архитектоничной манеры. План ее восходит к трехнефным готическим

базиликам с обходом вокруг алтаря и венцом из полукруглых капелл, примыкающих к обходу. Но, в отличие от них, церковь не имеет трансепта, а ее капеллы, круговой обход, алтарная ниша и центральная часть предалтарной травеи имеют купольные перекрытия. Введение купольных перекрытий, полукруглых под-пружных арок и ордерных столбов в готическую систему базилики придает ее интерьеру ренессансный облик, близкий тосканским постройкам. В интерьере это сходство сказывается в выделении на светлом фоне стены темных ордерных деталей, архивольтов арок, карнизов, тяг и в общей сдержанности отделки без применения обычной для Венеции мраморной инкрустации стен.

В отличие от построек Пьетро Ломбарди главный фасад церкви с его многоярусной системой ордеров в виде пилястр, полуколонн и полного приставленного к стене ордера с сильными горизонтальными членениями — пластичен и монументален. Ордеры фасада, несмотря на их суховатую проработку, имеют вполне зрелые канонические формы. Если в творчестве Пьетро Ломбарди возобладал принцип плоскостной обработки объема и интерьеров здания, сближающей его творчество с декоративными тенденциями архитектуры тосканского средневековья и раннего Возрождения, то в облике и композиции церкви Сан Дзаккария ощущается влияние того монументального направления в архитектуре раннего Возрождения, истоки которого были связаны с творчеством Альберти.

Изобразительное искусство

Я. Белоусова

15 век в Италии дает уже богато разработанную теорию искусства. Крупнейшим теоретиком этого столетия был Леон Баттиста Альберти, архитектор и один из наиболее разносторонне одаренных деятелей культуры Возрождения. Как и другие теоретики, он выдвигает в качестве нового понятия категорию красоты, которая отныне уже не смешивается с добром, а является самодовлеющей эстетической категорией. Для Альберти прекрасно то, что соразмерно, причем обязательным критерием красоты служит сходство с природой. В этом утверждении заложено четкое противопоставление средневековым эстетическим учениям, для которых характерен тезис о воплощении идеи, стоящей над действительностью. Обращение к природе означало для ренессансных мастеров необходимость глубокого изучения ее закономерностей, накопление знаний в области перспективы, анатомии, приемов объемной моделировки. Научный подход к этим проблемам — характернейшая особенность искусства 15 в., представители которого не раз утверждали, что живопись есть не что иное, как своеобразная наука.

В основу учения о пропорциях был положен тезис о человеческом теле как об основной единице масштаба, исходном пункте пропорциональных построений. Это равно относится как к живописи и скульптуре, так и к зодчеству. Здесь коренится одна из причин особой человечности ренессансных сооружений и той особой значительности человеческого образа, которая отличает памятники ренессансной скульптуры и живописи. Одним из практических приемов использования метода пропорций было применение в рисунках сетки (velo), очень распространенное в TV эпоху.

Не меньшее значение для формирования нового искусства имело овладение законами перспективы, открытие которых породило у художников начала 15 в. настоящий энтузиазм. В перспективе они нашли ключ к убедительной передаче реального

пространства. Первую научную разработку линейной перспективы дал Брунеллески; она известна нам в изложении Альберти. Впоследствии учение о линейной перспективе обогатилось работами живописца Пьеро делла Франческа и математика Луки Пачоли. Большие успехи сделала анатомия, хорошее знание которой при антропоцентрическом характере художественного мышления у итальянских мастеров было абсолютно необходимо.

Теоретики 15 в. рассматривали и некоторые вопросы образного языка. Так, ими было выдвинуто понятие decorum — особой значительности, представительности — термин, за которым таится одна из коренных особенностей ренессансных образов — их величие, органически присущая им монументальность. В своем логически завершенном аспекте понятие decorum осуществляется в искусстве Высокого Возрождения, но уже Альберти характеризует некоторые его необходимые предпосылки, в частности мастерство художественного отбора и образной концентрации в противовес нередкой еще в искусстве кватроченто повествовательной дробности и обилию деталей.

Все теоретики 15 в. единодушны в отрицательном отношении к средневековому искусству — как к византийской манере, так и к готике. Они отчетливо представляли себе тот переворот, который принесло с собой искусство Джотто, а через столетие искусство Брунеллески и его соратников.

В 15 в. преобразуется сам принцип художественного синтеза пластических искусств, меняется сравнительно со средневековьем соотношение скульптуры и живописи с архитектурой. Вместо прежнего подчинения произведений изобразительного искусства зодчеству устанавливается принцип их взаимного равноправия. Такое равноправие было возможно только при условии повышения самостоятельной роли скульптуры и живописи, вплоть до их полной эмансипации, появления отдельной, свободно стоящей статуи и станковой картины.

На рубеже 14 и 15 вв. и в начале 15 в. успехи скульптуры более значительны, нежели достижения живописи. Несомненно, факт этот связан с той большой ролью, которую скульптура играла уже в средневековье, например, в готике, сильную волну которой Италия пережила в предшествующем столетии. Живопись вышла на первый план только после Мазаччо, когда выдвинутые им новые изобразительные принципы, и в частности впервые примененная им линейная перспектива, обнаружили себя как мощный и чрезвычайно плодотворный Стимул для дальнейшего развития стенописи и станковой картины.

Главными центрами творческого воспитания и приложения сил для итальянских скульпторов были мастерские, возникшие при больших постройках, например при соборах, сооружение которых затягивалось на многие десятилетия. Будущий скульптор начинал здесь работать обычно лет с двенадцати, вначале в качестве мальчика на побегушках, затем ученика мастера, подмастерья, пока он не получал права на звание мастера и открытие собственной мастерской. Итальянские скульпторы отличались очень высокой технической подготовкой. Они были хорошо Знакомы с архитектурой, строительным делом; многие из них были также ювелирами, что содействовало выработке очень тщательной манеры исполнения не только в произведениях малых форм, но и в монументальной скульптуре. Отношения скульпторов (так же как и живописцев) с заказчиками мало отличались от отношений с заказчиками обыкновенных ремесленников. Характерно также, что заключавшиеся между ними контракты обычно тщательно предусматривали всякого рода юридические и технические вопросы (сроки выполнения, размеры произведения, характер материала). Наиболее широко применявшимся

материалом в скульптуре был камень, вслед за тем шла бронза, реже дерево. В скульптуре 15 в. нередко использовался цвет, в связи с чем большое распространение получили поливные терракоты, покрытые глазурью различных тонов, и терракоты безглазурного обжига. Для предварительных работ применялись глина и гипс. Оплата труда скульптора была в общем невысокой, и в целом их общественное положение было близко к положению ремесленников — особенно в первой половине 15 в., хотя миросозерцание художников того времени отличалось уже большой широтой, а громадное общественное значение их труда становилось все более явным.

Переходная стадия от скульптуры треченто, в основе своей носящей готический характер, к новому, реалистическому искусству 15 века наиболее наглядно выразилась в творчестве Лоренцо Гиберти (1378—1455).

Гиберти получил художественное воспитание в мастерской золотых дел мастера, и ювелирная тщательность работы осталась свойственной ему в скульптурных работах, тем более что основное место в его творчестве занимала пластика рельефных бронзовых дверей с их сложными многофигурными композициями и множеством деталей.

Стиль его искусства сказывается уже в статуях для фасада Ор-Сан-Микеле, созданных в 1420-х гг., где воздействие готики особенно явственно. В статуях Иоанна Крестителя и св. Стефана главное — это певучий ритм линий, выраженный настолько подчеркнуто, что он приобретает даже самодовлеющий характер. Тело слабо чувствуется под одеждой, сама постановка фигур такова, что в них мало выражена реальная весомость.

илл.36 Брунеллески. Жертвоприношение Авраама. Конкурсный рельеф для вторых дверей флорентийского баптистерия. Фрагмент. Бронза. 1401/02 гг. Флоренция, Национальный музей.

Гиберти был участником знаменитого конкурса 1401/02 г. на вторые двери баптистерия и вышел из него победителем. Особенности его дарования выступают в сопоставлении с конкурсным рельефом Брунеллески. Сюжет их один и тот же — «Жертвоприношение Авраама». В рельефе Брунеллески больше реального правдоподобия, его герои держат себя более естественно; Авраам хватает за голову Исаака, в движении которого ощущается сильный испуг. Фигура ангела, останавливающего Авраама, дана очень динамично. Внизу скульптор поместил фигуры слуг, придав им жанровый оттенок: один из них вытаскивает из ноги занозу, другой пьет воду. Недостатком рельефа Брунеллески была некоторая разбросанность фигур и слишком сложная композиционная координация — некоторые фигуры выходят за границы обрамления, выполненного в форме квадрифолия (четырехлистника). Гиберти лучше справился с композиционно-

декоративной задачей — его рельеф удачнее вставлен в обрамление, сильнее у него выражена единая ритмика изображения, мягкость и плавность линий. Вместо испуганного мальчика он изобразил в своем Исааке прекрасного античного эфеба, гордо подставляющего грудь под удар.

Работа Гиберти над вторыми дверями баптистерия охватила длительный период между 1403 и 1424 гг. Каждая из двух дверных створок имеет по четырнадцати рельефных композиций в четырехлистниковых обрамлениях. Тематика их — сцены из Нового завета, образы евангелистов и святых. Фигуры Гиберти очень изящны, складки одежд образуют мягкие параболы. В некоторых сценах введены пейзажные элементы. В целом это произведение воспринимается как закономерное продолжение и развитие идей и форм тречентистского скульптора Андреа Лизано, создателя первых дверей баптистерия.

Резкий качественный сдвиг в сторону ренессансных художественных принципов обнаруживается в главном произведении Гиберти — в третьих дверях баптистерия (1425—1452), которые он сам рассматривал как деяние, обеспечившее ему бессмертие в веках. Двери эти потребовали от него двадцати семи лет огромного труда. Кроме десяти сложнейших многофигурных композиций, выполненных с ювелирной тщательностью, они включают небольшие статуи пророков и портретные головы (в их числе автопортрет Гиберти), расположенные по сторонам от рельефов. Обрамление дверного портала украшено орнаментальным рельефом из плодов, листьев и цветов.

илл.37 Гиберти. Третьи двери флорентийского баптистерия. Бронза. 1425-1452 гг.

илл.38 Гиберти. История Иосифа. Рельеф третьих дверей флорентийского баптистерия. Фрагмент. См. илл. 37.

илл.39 Гиберти. Сотворение Адама и Евы, грехопадение и изгнание из рая. Рельеф третьих дверей флорентийского баптистерия. См. илл. 37.

Ренессансные качества третьих дверей сказываются уже в их архитектонике: вместо того чтобы, как это велось издавна, расположить на дверных створках множество мелких рельефов в готических квадрифолиях, Гиберти укрупнил рельефы и поместил их в прямоугольных обрамлениях. Сюжеты для рельефов — эпизоды из Библии — выбраны известным гуманистом Леонардо Бруни. Поскольку мастер увеличил клейма для рельефов, ему пришлось в каждой из композиций совместить по нескольку сюжетов. Так, в первом клейме изображены четыре сюжета — создание Адама, создание Евы, грехопадение и изгнание из рая. Подобное нарушение единства места и времени — прием, восходящий к искусству треченто, не в трактовке фигур и окружающей их среды Гиберти показал себя уже чисто ренессансным мастером. Его фигуры крепко стоят на ногах, их

пропорции, анатомическое строение переданы в соответствии с натурой. Главная особенность его дарования — лирическая красота образов — раскрылась здесь во всей своей силе. Присущее ему живое изящество сказывается не только в обрисовке персонажей — оно повсюду, в каждой линии, в каждом пластическом оттенке. Необычайно богаты и насыщены мотивами пейзажные и архитектурные фоны — то с прекрасными холмами и деревьями, то с величественными аркадами и храмами. Эти фоны разработаны в очень низком, тончайшим образом нюансированном рельефе (так называемом relievo schiacciatto); в них использованы незадолго до того открытые Брунеллески приемы линейной перспективы. В целом благодаря неистощимой художественной фантАзии мастера, красоте его образов, благозвучию и плавной ритмике форм и линий все разнообразнейшие элементы Этого произведения сливаются в единый редкий по своей законченности и великолепию ансамбль. Впоследствии Микеланджело сказал об этих дверях: «Они так прекрасны, что достойны стать вратами рая».

Гиберти принадлежит один из ранних ренессансных теоретических трактатов, в который он включил первый краткий очерк истории итальянского искусства.

Деятельность многих передовых флорентийских скульпторов начала 15 в. была связана с самой крупной в столице Тосканы мастерской, занятой скульптурными работами для собора, соборной кампанилы и церкви флорентийских цехов Ор-Сан-Микеле.

Первым из работавших в ней крупных мастеров нового стиля был Нанни ди Банко. Год рождения его еще не определен с достаточной точностью (возможно, 1376), умер он в 1421 г. Нанни первый решительно отошел от готики и обратился к наследию античности, однако его смелость подчас превышала его возможности глубокого органического претворения античной традиции в духе нового, реалистического искусства. В особенности это относится к его главной работе — статуям четырех мучеников, составляющим своеобразную группу в одной из ниш наружного фасада Ор-Сан-Микеле. Эго мужественные суровые люди в римских тогах, полные большой внутренней силы; они представлены как бы погруженными в себя, и их взаимная связь скорее вытекает из сходства в эмоциональной трактовке каждого из персонажей, нежели обозначена сюжетно-пластически. Им недостает также внутренней динамики — образам Нанни часто свойственна какая-то душевная неподвижность. Большей оригинальностью замысла, естественной живостью выражения и красотой отличаются его образы с так называемой Порта делла Мандорла — портала северного фасада собора, скульптурном украшении которого на протяжении ряда лет принимали участие мастера из упоминавшейся мастерской. К лучшим статуарным работам Нанни принадлежит статуя евангелиста Луки, также созданная для Флорентийского собора.

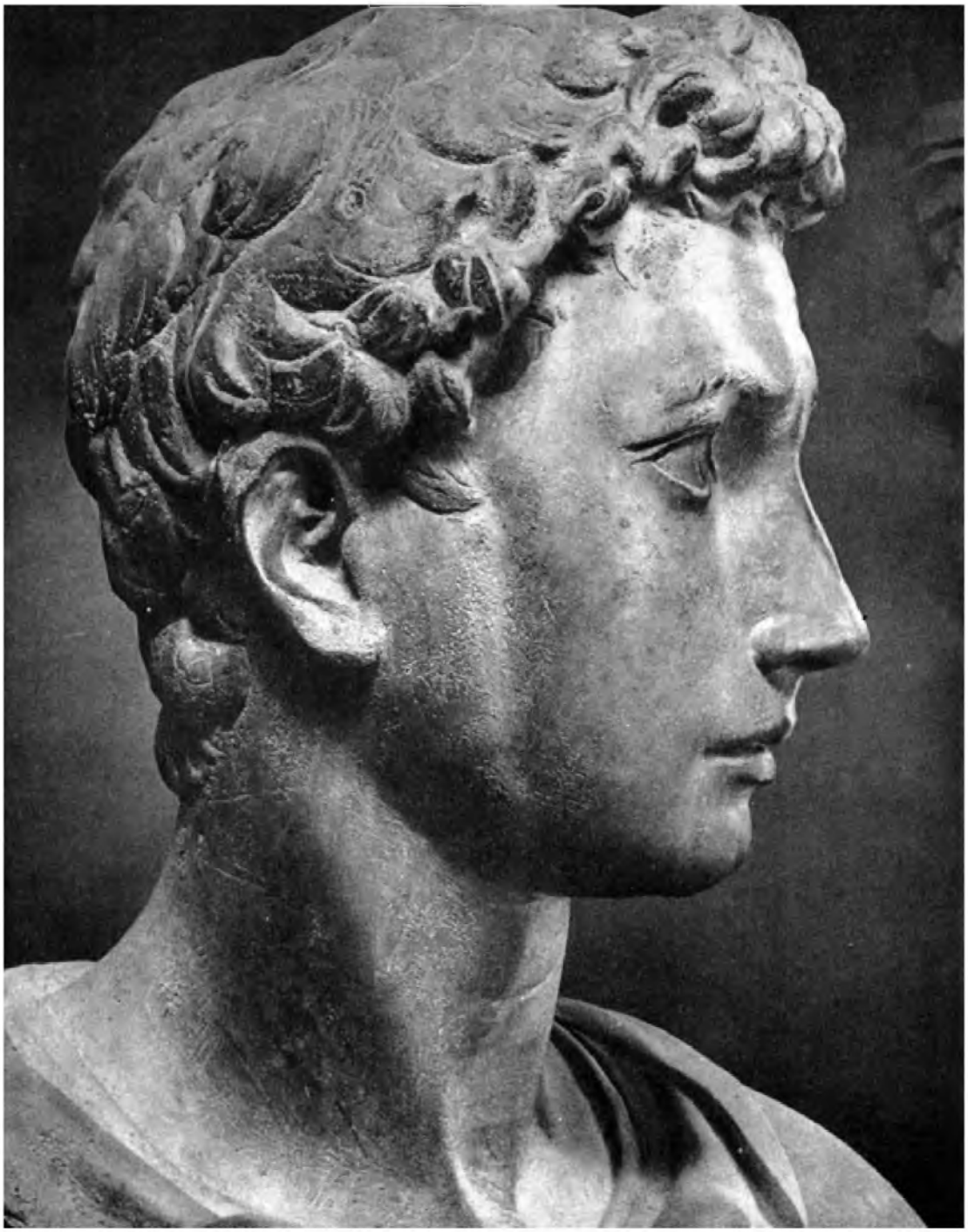
илл.40 Нанни ди Банко. Евангелист Лука. Мрамор. Начало 15 в. Флоренция, Музей собора.

Подлинным реформатором скульптуры явился, однако, не Нанни, а его младший современник Донателло (1386—1466), который наряду со своими друзьями Брунеллески и Мазаччо входит в число трех великих родоначальников ренессансного искусства в Италии.

Донателло (его полное имя — Донато ди Пикколо ди Бетто Барди) прожил долгую жизнь, и его творчество, захватывающее также вторую половину 15 в., я большей мере, чем искусство какого-либо другого мастера, знаменовало собой магистральную линию кватроченто, вобрав в себя и высший взлет новой реалистической пластики и ее кризисные моменты. По существу, именно в его искусстве нашли свою первую и основополагающую формулировку основные жанры скульптуры: монументальная свободно стоящая статуя, статуарная пластика, связанная с архитектурным сооружением,

сложная алтарная композиция, конный монумент, рельефная пластика в ее разных видах. Алтари, кафедры, бронзовые двери, гробницы — нет, пожалуй, ни одной области скульптуры, в которую он не внес бы важного вклада. Привлекателен и образ самого художника, скромного бессребреника, человека титанической трудоспособности, несмотря на всю свою огромную славу, ведшего жизнь простого ремесленника.

Донателло получил художественную подготовку в мастерской Гиберти. Однако дарование его было слишком самостоятельным, чтобы долго оставаться под воздействием готизирующих традиций, которые были еще сильны в творчестве Гиберти 1410-х гг. Об этом свидетельствует одна из ранних работ Донателло — статуя св. Марка на фасаде Ор-Сан-Микеле (1411—1412). В постановке фигуры святого еще сохранились отзвуки характерного готического изгиба; в складках одежды также ощутимы влияний готических мотивов, однако голова св. Марка обладает мощной характерной выразительностью и той степенью воплощения качеств реальной личности, которая присуща именно ренессансному искусству.



илл.44 Донателло. Св. Георгий. Фрагмент. См. илл. 45.

илл.45 Донателло. Св. Георгий. Статуя для фасада церкви Ор-Сан-Микеле во Флоренции. Мрамор. 1416 г. Флоренция, Национальный музей.

Созданная в 1416 г. статуя св. Георгия (ныне в Национальном музее во Флоренции), подобно «Св. Марку», помещена в старой готической нише. Но тем сильнее ощущается, что перед нами чисто ренессансный образ. Это первый из того ряда образов героической личности, который составляет одну из ведущих линий в скульптуре итальянского Возрождения, свое высшее выражение нашедшую впоследствии в искусстве Микеланджело. В противоположность «колеблющейся» готической постановке фигуры, донателловский Георгий твердо стоит на широко расставленных ногах. Опираясь на щит, он вперяет взгляд в своего врага, и его беспредельная отвага и непоколебимая уверенность в своих силах одинаково выразительно воплощены и в его грозном взоре и в самой пластике фигуры. Мастер нашел такое композиционное решение, благодаря которому само существо образа исчерпывающе раскрывается с одного взгляда. Необычайная

компактность композиции только усиливает ту огромную энергию, которой словно заряжен этот образ.

илл.46 Донателло. Пророк Иов (так называемый Цукконе). Статуя для колокольни собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Фрагмент. Мрамор. 1423- 1426 гг. Флоренция, Музей собора.

Вместе с другими скульпторами соборной мастерской Донателло работал над статуями пророков, украшавшими ниши кампанилы собора. Среди них наиболее выразительна статуя Иова, прозванная современниками Цукконе (что означает тыква) из-за вытянутой формы лысой головы пророка . Статуя эта отличается поразительной смелостью в воплощении необычайно характерного, граничащего с гротеском внешнего облика пророка, что дало основание считать ее чуть ли не портретным изображением. Но вне зависимости от того, имелся ли для данного изображения реальный прототип или нет,

Донателло придал образу такую широту, которая далеко превосходит узкопортретные задачи.

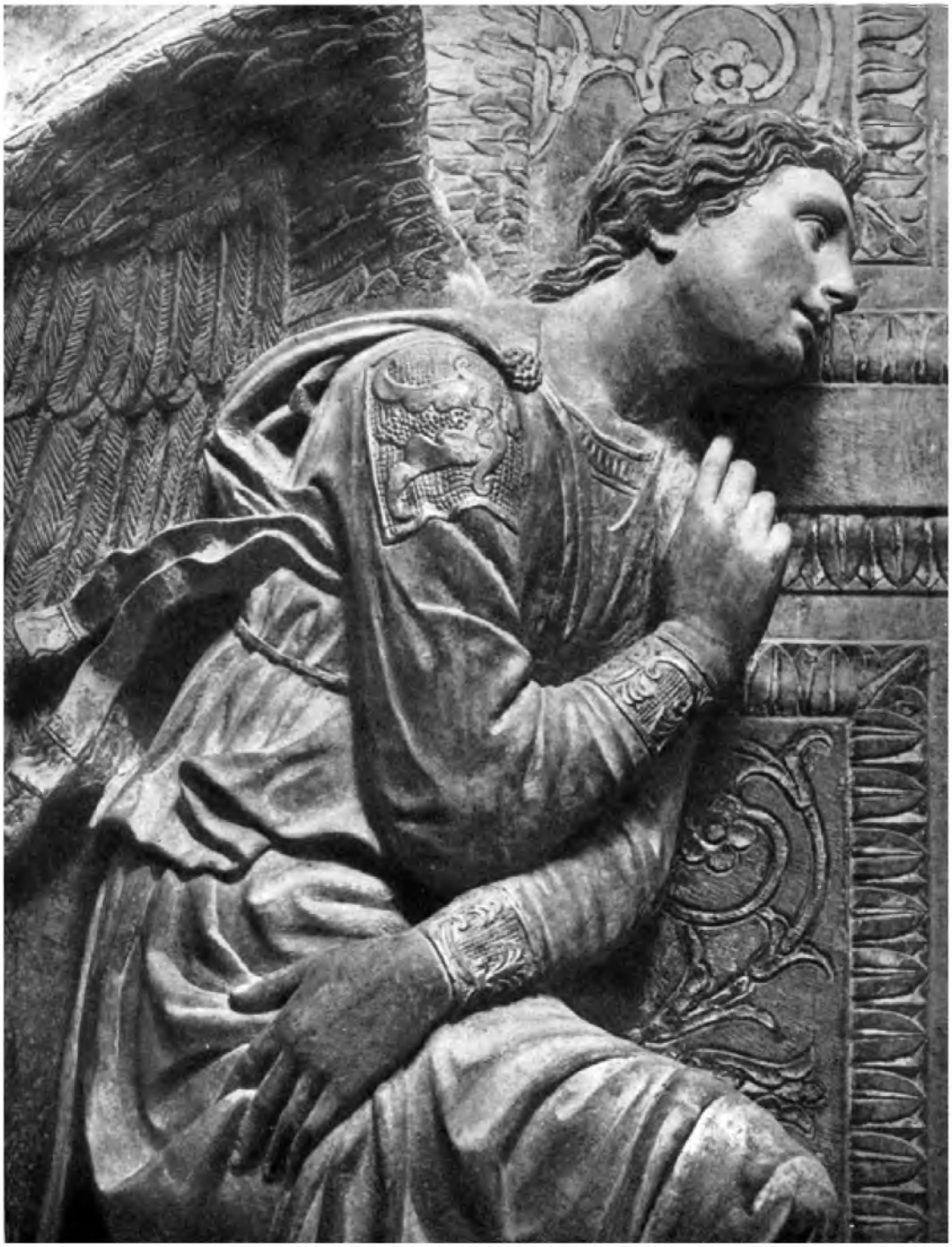
В 1427 г. Донателло вместе со своим учеником Микелоццо закончил работу над гробницей папы Иоанна XXIII во флорентийском баптистерии. Произведение это кладет начало чрезвычайно распространенному в скульптуре 15 в. типу надгробий, в сложной композиции которых объединялись элементы архитектуры (пилястры, люнеты, саркофаги) и пластики (статуи и рельефы). Надгробия эпохи Возрождения далеки от того прославления всесильной смерти, которое было характерно для средневековья, а потом, в 17 в., стало неотъемлемой особенностью искусства барокко. Гробницы 15 в. вызывают чувство спокойного умиротворения либо стоического приятия смерти, страх перед которой не может поколебать достоинства человека и сознания им своей значительности. Кроме статуи усопшего в этих гробницах имелись изображения ангелов и богоматери; их различное композиционное расположение и взаимное сопоставление вносило в каждый памятник различные смысловые и эмоциональные оттенки.

Гробница Иоанна XXIII установлена между двух колонн баптистерия. Над пьедесталом с аллегорическими фигурами Веры, Надежды и Любви высоко на консолях поднят саркофаг со статуей усопшего. Изображение богоматери в люнете венчает всю композицию. Достоинством ее может считаться строго выдержанная передняя плоскость — ни одна часть гробницы не выступает за пределы толщины колонн. Но в целом место, отведенное гробнице, не было удачным, и Донателло не удалось добиться здесь такого гармоничного решения, какие станут характерными для мастеров надгробий, работавших в последующие десятилетия.

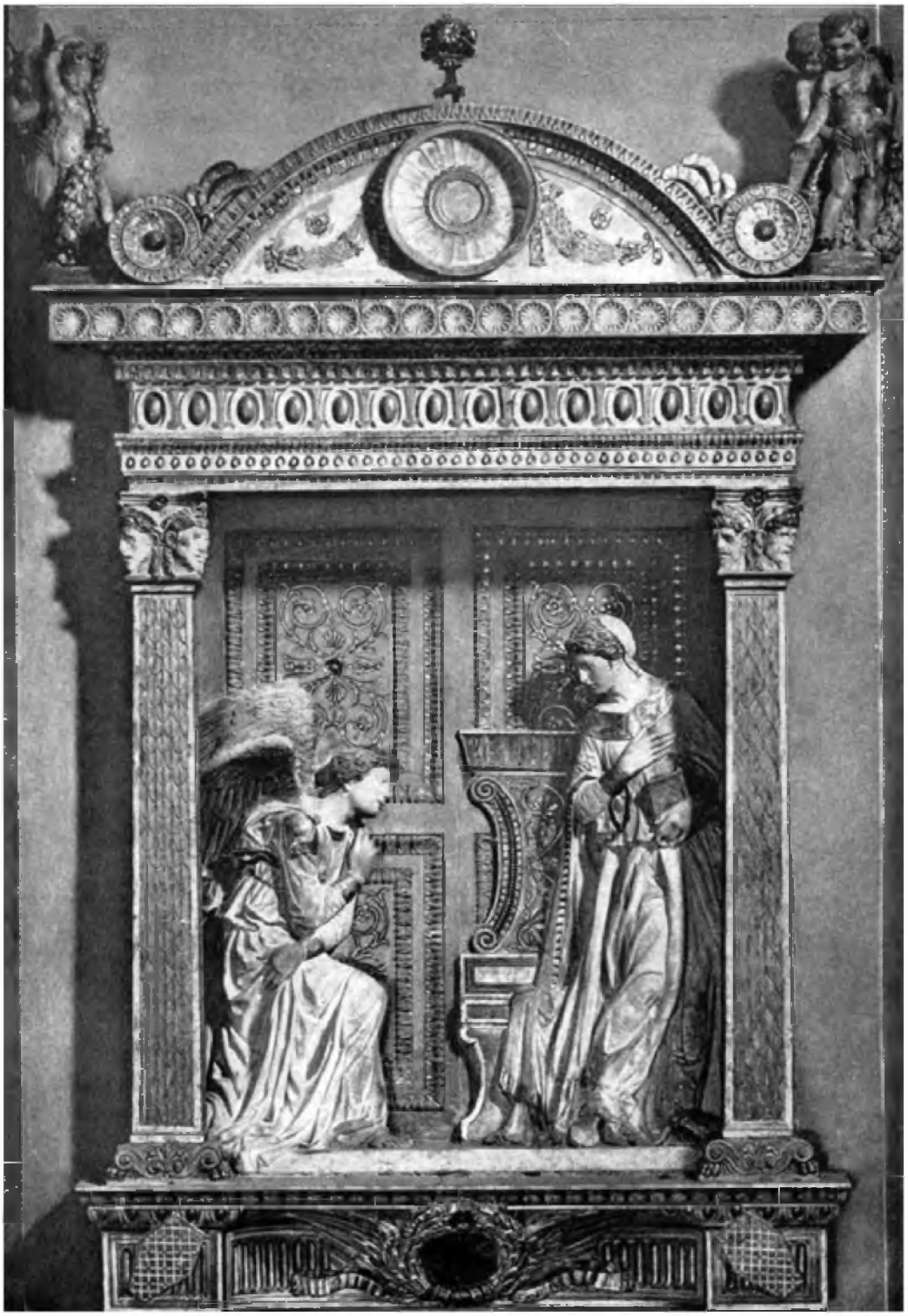
В 1420 гг. Донателло увлекается проблемой рельефа. Выполненный для, купели церкви Сан Джованни в Сиене рельеф с изображением танца Саломеи представляет новый шаг в сравнении с готическим рельефом. В готическом рельефе почти округлые фигуры словно приставлены к глухой поверхности фона. Донателло же углубляется в плоскость рельефа в целях создания эффекта реального пространства, окружающего фигуры. В использовании этого приема Донателло идет гораздо дальше, чем Гиберти. Фигуры в рассматриваемом рельефе изображены в свободных поворотах, но при этом сохраняется строгая последовательность пространственных планов. Широкое применение перспективы в рельефах подобного рода позволило скульпторам 15 в. ставить перед собой задачи, сходные с задачами живописи. Само возникновение их было результатом того подъема реалистических устремлений, которым отмечено искусство первых десятилетий 15 века.

Большое значение в творческой эволюции Донателло имела предпринятая им около 1432 г. совместно с Брунеллески поездка в Рим. Изучение античных памятников помогло ему освободиться от готической угловатости, от несколько преувеличенной экспрессии движений, углубило его знание обнаженного тела, содействовало выработке новых средств художественной типизации.

Римские впечатления очень благотворно сказались в созданном им для флорентийской церкви Санта Кроче монументальном рельефе «Благовещение» (ок. 1435 г.). Образы Марии и ангела захватывают благородной одухотворенностью чувства. В линиях, в пластике их фигур много почти античной чистоты, их ритмика отличается поразительным богатством и согласованностью, особенно в движении рук. Массивное обрамление рельефа в форме своеобразной эдикулы, украшенной красивыми орнаментальными мотивами, сообщает ему особую монументальность.



илл.48 Донателло. Благовещение. Фрагмент. См. илл. 49.



илл.49 Донателло. Благовещение. Так называемый Алтарь Кавальканти в церкви Санта Кроче во Флоренции. Известняк с позолотой и полихромией. Ок. 1435 г.

Античные мотивы введены Донателло в его кантории — кафедре для певчих, созданной для Флорентийского собора (1433 — ок. 1439). Она украшена рельефными изображениями пляшущих младенцев-ангелов (так называемых путти) — сплошной фриз с их фигурами проходит, не прерываясь, вдоль всей кантории, и в их бурном движении есть оттенок вакхического веселья, который кажется неожиданным для произведения, украшающего церковь. Отдельные мотивы фигур заимствованы Донателло из античных

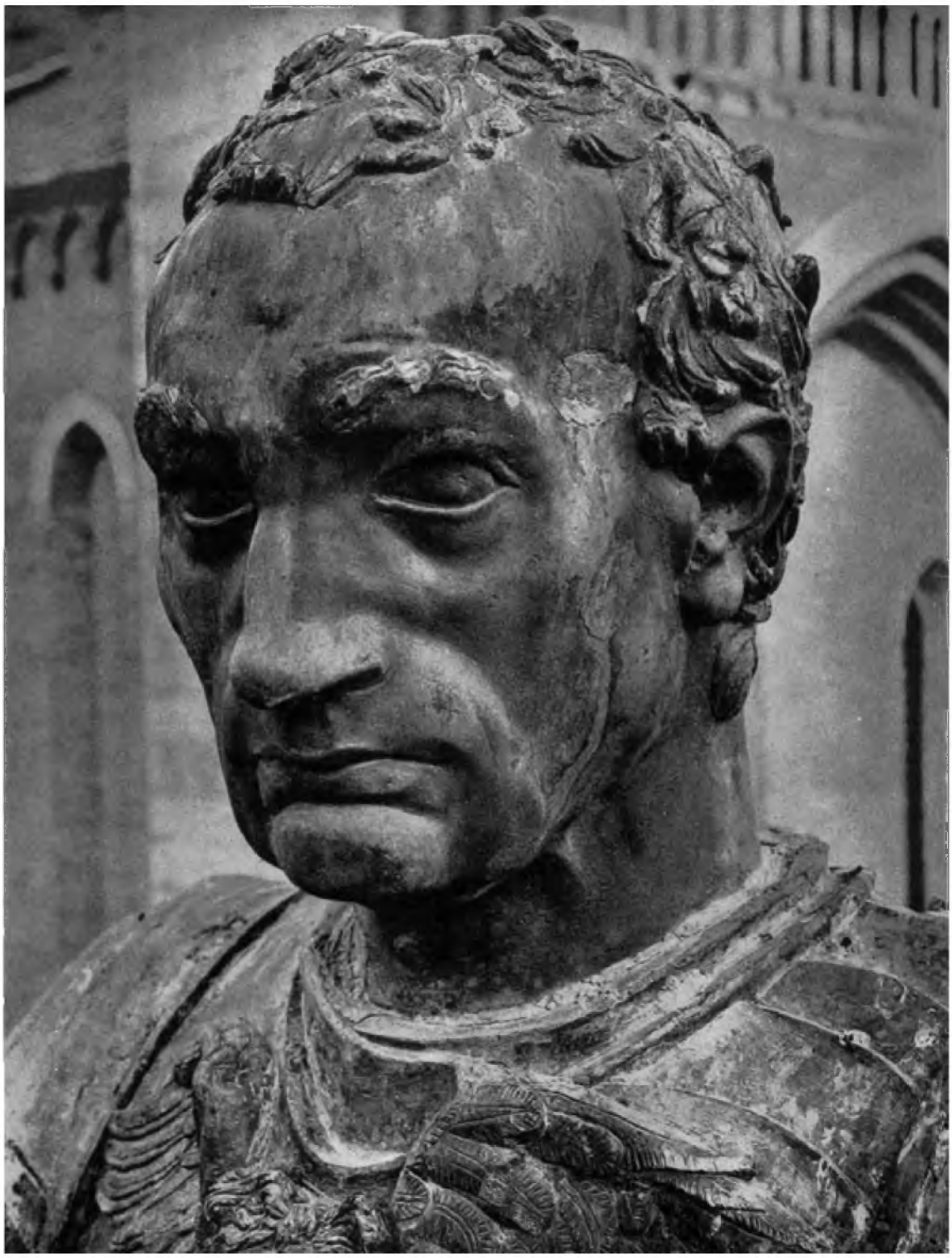
рельефов, но сам замысел его композиции и ее стремительная динамика, объединяющая фигуры в общий поток,—это специфические приемы самого мастера.

илл.47 Донателло. Давид. Бронза. 1430-1440-е гг. Флоренция, Национальный музей.

По-видимому, впечатления от античных памятников сказались в известной бронзовой статуе Давида (ныне в Национальном музее во Флоренции) . Эта первая в ренессансной скульптуре обнаженная статуя не получила еще точной датировки; известно лишь, что после 1553 г. она была установлена во дворе палаццо Медичи. Донателло представил Давида в облике еще не вполне сложившегося юноши» Его голова покрыта войлочной шляпой, увитой листьями, правая рука опирается на меч, ногой он касается головы Голиафа. Считается, что Донателло использовал в этой скульптуре мотив античной статуи Гермеса, но в замкнутом силуэте Давида— хотя он изображен в состоянии покоя — есть

ощущение такой остроты и напряжения, что глубокое отличие этого произведения от его более гармоничных по своему характеру античных прототипов совершенно очевидно.

На протяжении 1440-х гг. Донателло был занят работой над одним из главных своих произведений — сложной скульптурной композицией алтаря для церкви Сант Антонио в Падуе. Алтарь этот, состоявший из многих статуй и рельефов, дошел до нас в разрозненном виде, и пока что не имеется его убедительной реконструкции. К тому же часть работы выполнена учениками мастера, и не всегда удается точно выделить те статуи и рельефы, которые созданы самим Донателло. В своем первоначальном виде алтарь представлял, по-видимому, композицию со статуей мадонны в центре и статуями Даниила и Антония по сторонам ее; в пределлу его входили четыре рельефа с изображением чудес, совершенных святым Антонием. Алтарные статуи — их высота около полутора метров — спокойные и выразительные, обобщенные по своему пластическому языку. Особенно же интересны рельефы, в которых Донателло выступил как смелый новатор. Необычен прежде всего широчайший охват явлений, до того не бывших объектами скульптуры. Донателло изображает огромные массы людей, причем участники толп, собранных чудесными деяниями св. Антония, переданы в сильном движении. Подробно обрисовано место действия — огромные городские постройки, изображено даже небо с солнцем и облаками. Если в античном живописном рельефе всегда доминировала одна или несколько фигур, то у Донателло мы видим действие больших человеческих масс в реальной жизненной среде. По существу, скульптура здесь вступила на путь соперничества с живописью, и этот смелый эксперимент Донателло органично вытекает из исканий того времени.



илл.50 Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе. Фрагмент. См. илл. 51.

илл.51 Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты на Пьяцца дель Санто в Падуе. Бронза. 1446-1453 гг. Общий вид.

До 1453 г. Донателло был занят работой над конным памятником кондотьеру Гаттамелате в Падуе — первым произведением этого рода в искусстве Возрождения. Собственно, это первый образ чисто светского характера, своей монументальностью не уступающий, а даже превосходящий образы культового назначения. Гаттамелата изображен свободно, без напряжения управляющим своим могучим конем, и уже в этом содержится косвенная характеристика его внутренней силы. Образ кондотьера, за спокойствием и уверенностью которого таится твердая воля, способная смести все преграды на избранном им пути, — одно из самых ярких воплощений человека того времени. Но, помимо этого, данное произведение Донателло представляет одно из замечательнейших решений проблемы постановки конного памятника в активной взаимосвязи с архитектурным ансамблем. Мастер нашел прекрасное соотношение между статуей и высоким массивным постаментом, простые лаконичные формы которого выгодно оттеняют богатство пластических нюансов самой скульптуры. Великолепен силуэт конной статуи, одинаково выразительный и гармоничный со всех точек, с которых она открывается зрителю. Монумент Гаттамелаты поставлен в профиль по отношению к западному фасаду церкви Сант Антонио, но не по оси его, а резко смещен влево, причем путь всадника направлен в сторону улицы, вливающейся в соборную площадь. Отнесение памятника в сторону от

храмового фасада (на фоне которого он бы затерялся) позволяет видеть его все время либо на фоне голубого неба, либо в эффектном сопоставлении с мощными, чуть вытянутыми полусферами церковных куполов. В результате не отличающийся огромными размерами монумент не только сохраняет свою значительность в соседстве с колоссальным массивом храма, но и приобретает значение главного художественного акцента на храмовой площади, свободно властвуя над ее широким пространством.

В 1453 г. Донателло вернулся из Падуи во Флоренцию. Обстановка в столице Тосканы в последние годы жизни мастера отличалась от условий первых десятилетий 15 в. Перемены в общественном настроении, связанные с ослаблением Экономических позиций Италии, с натиском турок (в 1453 г. под их ударами пала Византийская империя и был взят Константинополь), породили волну религиозных исканий, способствуя проповеди аскетизма и отказа от жизнерадостного эпикуреистического отношения к действительности. Подобные тенденции нашли свое отражение и в искусстве. В художественной тематике особое распространение получила тема страстей и мученичеств, в самих образах подчеркиваются черты религиозного исступления, в художественном языке можно наблюдать вспышку повышенного интереса к готике.

илл.52 Донателло. Положение во гроб. Рельеф в церкви Сант Антонио в Падуе. Фрагмент. Тонированный известняк. 1440-е гг.

Донателло со свойственной ему обостренной чуткостью откликнулся на веяния времени. Его падуанский рельеф «Положение во гроб» — поразительное по силе трагических чувств изображение близких Христа, охваченных беспредельным отчаянием. Мария уже не плачет, а кричит, в образе Магдалины скорбь приобретает душераздирающий характер. Яркий пример его статуарной пластики этого времени — статуя Магдалины во флорентийском баптистерии (1455), где святая изображена в облике изможденной старухи. Это воплощение крайней формы аскетизма, способное вызвать содрогание и ужас.

В 1450-х гг. Донателло исполнил бронзовую группу, изображающую Юдифь и Олоферна. Первоначально она находилась во дворе палаццо Медичи; ныне она установлена у входа в Палаццо Веккьо. Идея этого произведения двойственна. Современники усматривали в нем воплощение смирения, ибо, согласно библейскому мифу, слабая женщина господней волей оказалась победительницей военачальника ассирийцев. Но, с другой стороны, образ Юдифи нес в себе символ тираноубийства. Донателло изобразил самый драматичный момент: Юдифь отделяет голову от тела Олоферна. Движения ее резки и решительны, лицо ее полно грозной силы — в нем есть даже нечто зловещее. Общее композиционное решение группы отличается некоторой угловатостью и подчас нарочитой несогласованностью в изображении отдельных частей. Менее всего в этом можно видеть неумелость Донателло, ибо в статуе Гаттамелаты он показал блестящее мастерство в создании скульптуры, рассчитанной на круговой обход. Подчеркнутая Заостренность контура и отдельных мотивов движения в «Юдифи» есть результат использования — но уже на новой, ренессансной основе — некоторых элементов образного языка готической скульптуры.

илл.53 Донателло. Голова Юдифи. Фрагмент скульптурной группы «Юдифь и Олоферн» на площади Синьории во Флоренции. Бронза. Ок. 1455 г.

В самые последние годы жизни Донателло работал над рельефами кафедры для церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Тема рельефов — эпизоды страстей Христа, сошествие во ад, воскресение и вознесение Христа. И здесь мы наблюдаем образы повышенно экспрессивного характера. Чувства и переживания героев и множества эпизодических лиц в этих рельефах, их движения, жесты, мимика — все это дано резко, предельно эмоционально, на грани исступления. Страстный порыв как бы выносит фигуры за пределы обрамления — они занимают пилястры, разделяющие отдельные сцены, словно подчиняя себе архитектурные формы кафедры. Подробно разработанные фоны даны в характерной для того времени технике низкого рельефа. Прежняя тщательная манера исполнения уступила место манере более эскизной, соответствующей тому впечатлению порыва, которое создают эти рельефы.

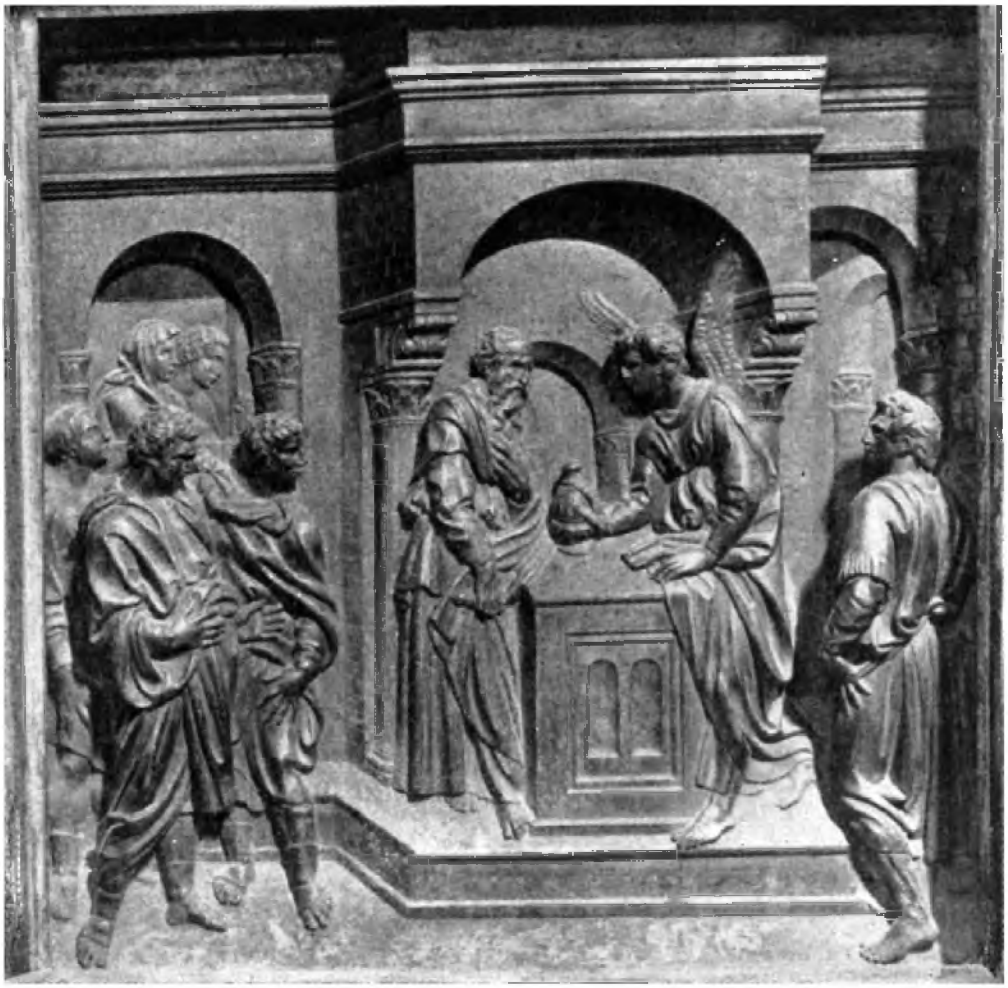
Так завершается творческий путь Донателло, художника поразительно многоликого в своем искусстве. В его произведениях нашли наиболее яркое выражение по только основные художественные тенденции этого периода, но и их многообразные ответвления. В смысле универсальности охвата всех явлений того времени с Донателло не может конкурировать ни один скульптор или живописец.

Третий из крупнейших итальянских мастеров первой половины 15 в.—Якопо делла Кверча (1374—1438), будучи по возрасту старше не только Донателло, но и Гиберти, первоначально был теснее их связан с готической традицией. Впоследствии он, однако, рещительно преодолел ее воздействие, дав в своих зрелых произведениях поразительное по смелости провидение героических образов, характерных уже для будущих этапов ренессансного искусства.

илл.41а Якопо делла Кверча. Гробница Иларии дель Карретто в соборе Сан Мартино в Лукке. Мрамор. 1406 г.

Родом из Сиены, Кверча, как и Гиберти, в молодости участвовал в конкурсе на вторые двери баптистерия. В 1406 г. он исполнил надгробие Иларии дель Карретто в соборе в Лукке. По мотиву своему это произведение близко не к итальянским, а к североевропейским готическим надгробиям с фигурой усопшего, лежащей на саркофаге. Но скульптурная часть носит уже во многом ренессансный характер. Это относится к фигурам маленьких ангелов с гирляндами, напоминающих по своему облику и но пластике античных амуров и гениев. В складках одежды юной Иларии еще чувствуются

отголоски готики, но красивое лицо ее, характерное по своему своеобразному сильному типу, трактовано с той степенью жизненности, которая уже далека от готического искусства.



илл.41б Якопо делла Кверча. Захария в храме. Рельеф купели баптистерия в Сиене. Бронза. 1417-1428 гг.

В 1408—1419 гг. Кверча работал в Сиене над монументальным городским фонтаном «Фонте Гайа» («Источник радости»), для которого он выполнил ряд рельефов и статуи добродетелей. Это замечательное произведение дошло до нас в сильно разрушенном состоянии. Наряду с другими скульпторами он участвовал в создании рельефных изображений для купели сиенского баптистерия.

илл.42 Якопо делла Кверча. Портал церкви Сан Петронио в Болонье. 1425-1438 гг.

илл.43 Якопо делла Кверча. Изгнание из рая. Рельеф портала церкви Сан Петронио в Болонье. Камень. 1425-1438 гг. См. илл. 42.

Главной работой Кверча были рельефы для портала колоссальной церкви Сан Петронио в Болонье. Сама идея украшения скульптурами храмового портала восходит к готике, но реализована она здесь совершенно по-новому. Вместо готических форм Кверча создал обрамление входа в храм из своеобразных пилястр, которые состоят из расположенных друг над другом рельефов в классических прямоугольных обрамлениях. Рельефы эти выполнены из темно-серого необычайно твердого истрийского камня, благодаря цвету и фактуре которого они кажутся словно отлитыми из металла. Эта их особенность необычайно органически сочетается с героической мощью образов Кверча. Трудно представить себе, что они выполнены до 1438 г., — настолько их энергичный обобщенный стиль предвосхищает образы Микеланджело. Сходство тем более велико, что

у Микеланджело в живописи плафона Сикстинской капеллы выбраны сходные библейские Эпизоды. В «Создании Евы» мужественной фигуре Адама противопоставлен нежный лирический облик Евы. Фигура бога-отца полна большой внутренней силы. В «Изгнании из рая» прекрасна по своей выразительности фигура ангела — носителя возмездия. Но Адам и Ева лишены покорности — в их протесте есть оттенок смелого богоборчества. Очень экспрессивен образ Адама, вскапывающего землю заступом в сцене, которая изображает прародителей человечества, вынужденных добывать хлеб в поте лица своего.

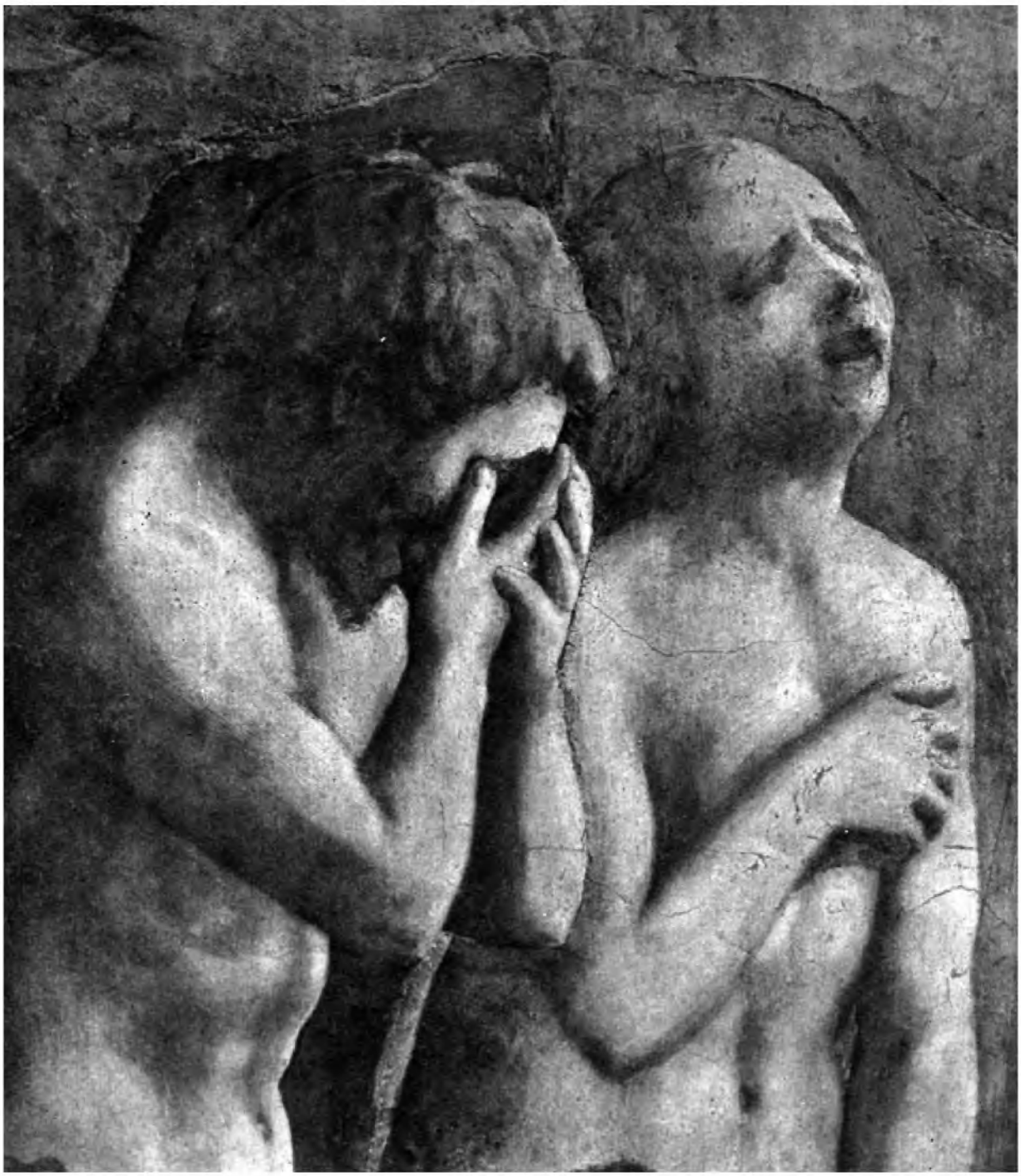
Несмотря на столь многообещающие открытия, искусство Кверча не нашло своих последователей среди скульпторов 15 века — по-видимому, время для дальнейшего продвижения по намеченному им пути еще не наступило.

* * *

Эволюция живописи в первой половине 15 в. в своей основе близка к эволюции скульптуры, хотя в отдельных моментах здесь имеются некоторые различия. Живопись, например, не выдвинула мастера, которого можно было бы сопоставить с Донателло как по длительности творческого пути, так и по широте охвата многообразной художественной проблематики своего времени. Основоположник ренессансной живописи флорентиец Мазаччо (1401—1428/29) умер очень рано, и в дальнейшем его ученики и последователи более детально разрабатывали отдельные художественные проблемы, у самого Мазаччо выступавшие в слитной форме.

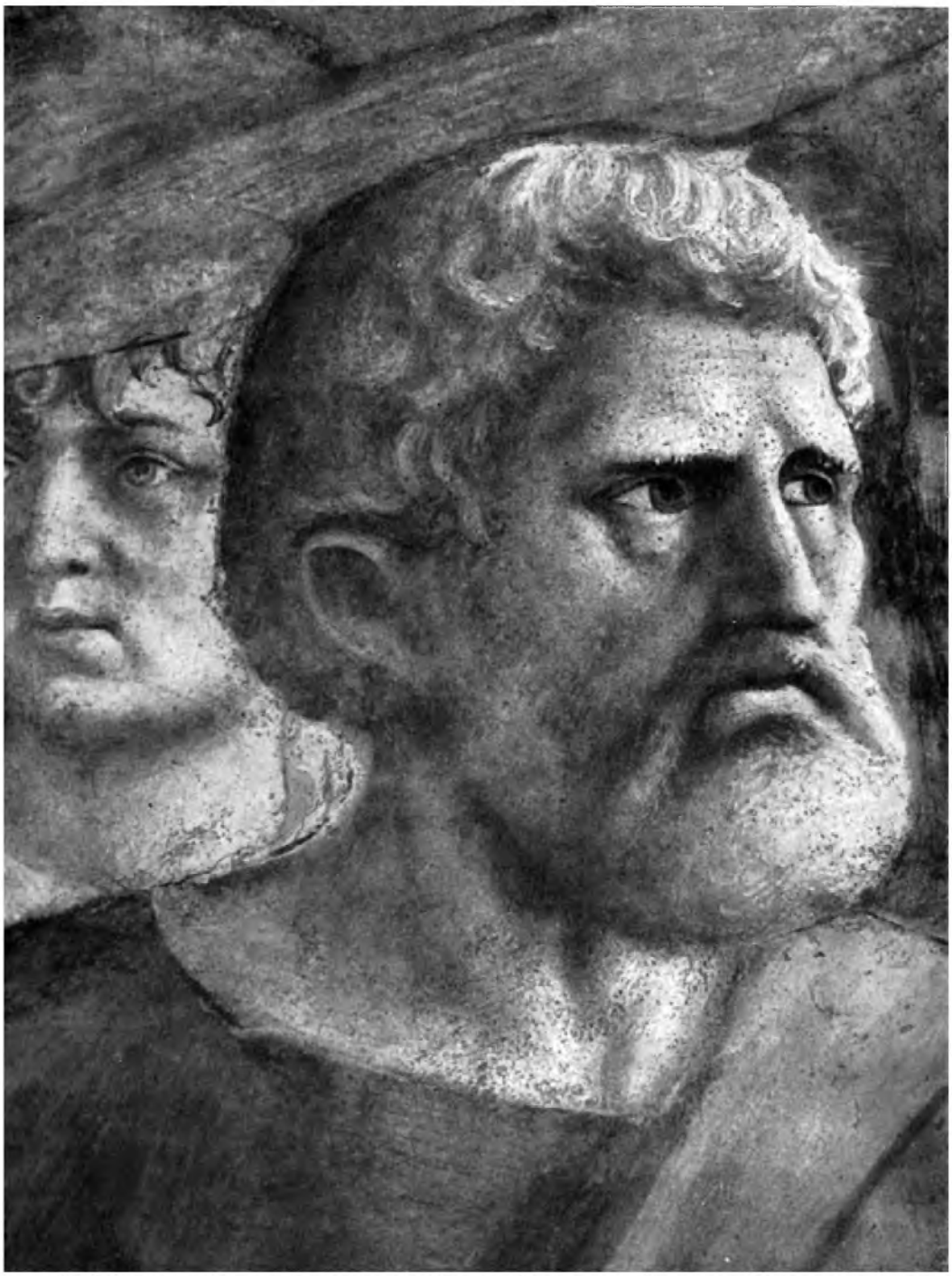
Годы учения Мазаччо, так же как первое время самостоятельной работы, падают на время искусства готизирующих мастеров. Сам Мазаччо отдал этой традиции неизбежную дань в своих ранних работах, например в «Распятии» (Неаполь, музей Каподимонте), где образы отличаются повышенной эмоциональной экспрессивностью и преобладают по-готически выразительные сильные цветовые звучания. Но вскоре он переходит на новые позиции. Значительное воздействие на него, по-видимому, оказала скульптура, ранее живописи начавшая отходить от готики. Особенно важное значение имело знакомство Мазаччо с разработанной Брунел-лески теорией линейной перспективы.

илл.54 Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Между 1426 и 1428 гг.



илл.55а Мазаччо. Изгнание из рая. Фрагмент. См. илл.55б

илл.55б Мазаччо. Изгнание из рая. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Фрагмент. Между 1426 и 1428 гг.



илл.56 Мазаччо. Голова апостола Петра. Фрагмент фрески «Чудо со статиром». См. илл. 54.

илл.57 Мазаччо. Апостол Петр и сборщик подати. Фрагмент фрески «Чудо со статиром». См. илл.54

илл.58 Мазаччо. Апостол Петр крестит новообращенного. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Фрагмент. Между 1426 и 1428 гг.

илл.59 Мазаччо. Апостол Петр делит имущество общины среди верующих. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Между 1426 и 1428 гг.

Главной монументальной работой Мазаччо явились его фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Правда, пока что не представляется возможным с полной достоверностью выделить в росписи капеллы произведения самого Мазаччо: источники сообщают, что здесь работали разные мастера. Более архаичные по стилю композиции выполнены художником Мазолино, которого прежде ошибочно считали учителем Мазаччо. К их числу принадлежат «Грехопадение», «Воскрешение Тавифы» и другие. Бесспорными произведениями самого Мазаччо являются «Чудо со статиром», «Изгнание из рая», а также сцены из жизни св. Петра (исполнены между 1426

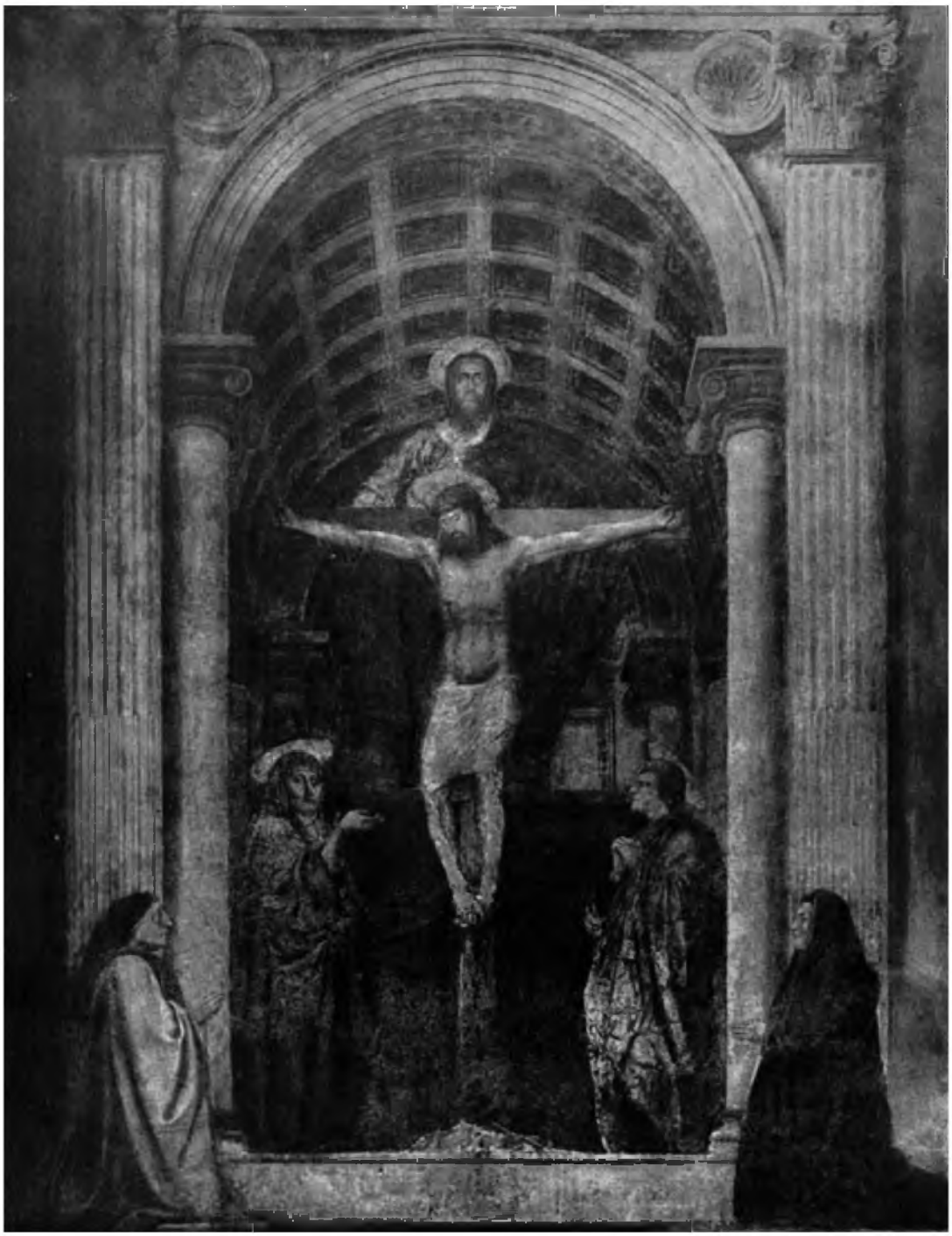
и 1428 гг.). Жизненная убедительность образов, концентрация рассказа, живая наглядность легендарных евангельских событий сделали эти фрески особенно знаменитыми, так как в них, по существу, была намечена во многих своих основных чертах программа реалистического искусства Возрождения, которая легла в основу итальянской живописи последующего времени.

Мазаччо сделал следующий после Джотто решающий шаг в создании собирательного образа человека, освободившегося отныне от религиозно-этической подосновы и проникнутого новым, подлинно светским мироощущением. В такой же мере Мазаччо продвинулся вперед в показе окружающей человека среды. Поставив своей задачей изобразить на плоскости стены объемную и реальную человеческую фигуру в реально построенном трехмерном пространстве, Мазаччо достиг огромных успехов в разрешении этих проблем. Он по-новому использовал возможности светотени, моделирующей пластическую форму. Вводя в свои композиции пейзаж, придавая ему монументальный, обобщенно-реалистический характер, он раздвигает при его посредстве границы изображаемых сцен, сообщая им широкий пространственный характер.

В «Изгнании из рая», написанном на выступающей пилястре, Мазаччо передает в движении обнаженные фигуры Адама и Евы. Сильно освещая их с одной стороны, подчеркивая этим объемность их трактовки, он располагает их в разных планах, отчего создается впечатление пространственности. Преследуемые грозным жестом ангела с красными крыльями, Адам и Ева в страхе и смятении покидают рай. Подобной трактовки религиозной темы итальянская живопись до тех пор не знала.

На фоне широкого обобщенно трактованного пейзажа развертывается действие другой знаменитой фрески Мазаччо — «Чудо со статиром». Три различных момента евангельской легенды объединены здесь в одной сцене. В центре большой ярко освещенной группы апостолов-—широкоплечих, массивных фигур простых и мужественных людей из народа — стоит Христос в розовом хитоне и синем плаще. Спокойным и величественным жестом руки он умиротворяет спор, возникший между апостолом Петром и сборщиком городской подати, который изображен спиной к зрителю в живой и естественной позе, отчего его диалог со св. Петром — разгневанным могучим старцем — приобретает жизненную убедительность. В глубине слева, у озера, изображен тот же апостол, по велению Христа достающий из пасти пойманной рыбы статир (монету). Вручение монеты сборщику изображено в правой части фрески.

Мягкость и живописность светотеневых переходов, простые и безыскусственные красочные соотношения служат в первую очередь усилению пластической выразительности образов. Готическая отвлеченность, свойственная многим итальянским мастерам конца 14 — начала 15 в., была наконец преодолена в этих композициях. В ряде других росписей той же капеллы Мазаччо изображает различные Эпизоды из жизни апостола Петра, превращая евангельские легенды в живые выразительные повествования, вводя в них реальные человеческие типы и архитектуру своего времени.



илл.60 Мазаччо. Троица. Фреска церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Ок. 1426-1427 гг.

Написанная Мазаччо во флорентийской церкви Санта Мария Новелла фреска «Троица» дает первый образец типично ренессансного композиционного построения. Предвосхищая перспективную конструкцию мастеров середины и конца 15 в., Мазаччо изображает на стене открытую ренессансную капеллу с кассетированным сводом, обрамленную античными пилястрами и колоннами. В центре помещен распятый Христос; по сторонам, рядом со святыми, на фоне пилястр расположены фигуры заказчиков фрески. Это один из ранних примеров введения действительно портретных изображений в религиозную композицию.

Мазаччо с полным правом можно назвать основоположником ренессансного реализма в живописи. Выразив новые гуманистические идеи о достоинстве и значении человеческой личности, обладающей высокой моральной силой и стойкостью, расширив рамки художественной тематики, насытив ее жизненным содержанием, Мазаччо открыл итальянским мастерам широкий путь для дальнейшего развития реалистического искусства.

Мазаччо еще только искал твердого математического принципа для закономерного применения перспективы и часто добивался пространственности и объемности в своих композициях больше в силу своей природной одаренности, острой наблюдательности и эстетического чувства, нежели точного знания. Однако в те же десятилетия во Флоренции уже складывалась группа мастеров-экспериментаторов, стремившихся поставить знак равенства между точными знаниями и искусством, искавших в изучении природы и в науке истоки и стимулы для художественного творчества. Во главе их стоял Филиппе Брунеллески, вокруг него группировались Леон Баттиста Альберти, Донателло, Гиберти, Паоло Учелло, Андреа дель Кастаньо и ряд других. Все они, за исключением Леона Баттиста Альберти, были выходцами из народа, лишены систематического образования и мало сведущи в латыни. Но, высокоодаренные и настойчивые, они тем более упорно стремились овладеть теорией и практикой нового искусства. Впоследствии, в середине и второй половине 15 в., эти же рационалистические методы в применении к искусству получили свое наивысшее развитие в творчестве Пьеро делла Франческа—«первого геометра своего времени», по выражению Вазари, и особенно в мастерских Андреа Верроккьо, Андреа Мантеньи и широкого круга их учеников.

Но победа новых принципов над средневековыми художественными традициями далась не сразу, и в искусстве 15 в. то в более скрытой, то в явной форме Звучали отголоски готического стиля. В творчестве Джентиле да Фабриано, фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццоли, Сассетты и многих других особенно ясно выразилась, с одной стороны, сопротивляемость средневекового мировоззрения новаторству передовых художников Возрождения, с другой — неуклонное проникновение реалистических принципов даже в консервативную среду, приведшее в конечном итоге к победе реалистического искусства в 15 столетии.

Паоло Учелло (1397—1475) был одним из наиболее характерных мастеров переходного периода. Выйдя из мастерской Гиберти, он работал между 1425 и 1431 гг. в Венеции. Соприкосновение с североитальянской готикой и традициями византийского колоризма, а также знакомство с творчеством веронского живописца Пизанелло наложили свою печать на произведения раннего периода его художественной деятельности, в которых преобладала готизирующая система и наивная сказочность в передаче сюжетов («Битва св. Георгия с драконом»; Париж, собрание Жакмар-Андре).

Дальнейшая деятельность Учелло протекала во Флоренции, где с 1430— 1440-х гг. он со страстью увлекается перспективными построениями, примыкая к кругу Брунеллески. Ярким примером его новой манеры явилась фреска, изображающая конный памятник кондотьеру Джону Хоквуду, англичанину по происхождению, командовавшему в 14 в. силами флорентийцев против Милана, которая была написана для фасада собора в 1436 г. и позже перенесена на его внутреннюю стену. Живописными средствами (в так называемой технике кьяроскуро) художник добился иллюзии скульптурного изображения. Консоли постамента, на котором установлен саркофаг, переданы в сложном перспективном сокращении, с таким расчетом, как если бы фреска рассматривалась снизу вверх. Однако лошадь со всадником изображены без ракурсов, строго в профиль. В этом произведении сказалась рационалистическая направленность Учелло, отвлекшая его от

готических линейных приемов в сторону исканий в области перспективы. Однако в более поздних произведениях, особенно в «Битве при Сан Романо» — одной из первых батальных сцен Возрождения, протяженной, наподобие фриза, картине, написанной в нескольких вариантах (1457) для украшения дворцового зала Козимо Медичи,— эти приемы превращаются скорее в перспективную игру. На переднем плане во главе войск полководец Никколо да Толентино на белом вздыбленном коне вступает в бой с противником. За ним мчится плотная группа всадников в полном вооружении, с копьями. Среди них выделяется прелестный тонкий профиль белокурого пажа, бесстрашно скачущего за кондотьером. Дальний план, однако, не связан с передним и представляет собой как бы игрушечный пейзаж—горки и пашни. При всей экспрессивности и динамичности эта сцена сражения, в которой участвуют сверкающие латами романтические рыцари, трубачи и пажи на разноцветных — зеленых, розовых и синих— лошадях, напоминает скорее сказочный турнир, нежели реальную битву .

илл.61а Паоло Учелло. Битва при Сан Романо. 1457 г. Лондон, Национальная галлерея.

илл.61б Паоло Учелло. Битва при Сан Романо. Фрагмент. См. илл. 61 а.

К лучшим произведениям Учелло принадлежит также поэтическая «Ночная охота» (Оксфорд, Эшмолен-музей).

Более замедленно развивалось творчество художника-монаха фра Беато Анджелико (фра Джованни да Фьезоле, 1387—1455), чье поэтичное религиозносозерцательное искусство овеяно мягким лиризмом и сказочностью. Выйдя из школы миниатюристов 14 в. и находясь под влиянием наиболее консервативных мастеров — Лоренцо Монако и Джентиле да Фабриано, — он всю жизнь провел в монастырях, для которых писал фрески и иконы. В зрелый период творчества он испытал воздействие реализма Мазаччо, но идейно не примкнул к нему, а восприняв отдельные черты нового стиля, остался в мире своих мечтательнорелигиозных сновидений, воплощенных в многочисленных иконах-картинах. В них особенно ярко проявился его дар колориста, но цвет его восходит во многом к художественным традициям средневековой миниатюры. Синие, нежно-зеленые, желтые, бледно- и темно-фиолетовые, красноватые тона перемежаются в его картинах с большим количеством золота, что придает его образам сказочный характер. К лучшим и наиболее характерным его станковым работам относится алтарный образ «Коронование Марии» в Лувре. Из фресковых циклов наиболее крупный составляют росписи монастыря Сан Марко во Флоренции. Тонкой поэзией и наивной чистотой проникнуты его многочисленные сцены благовещения со скромными мадоннами и нарядными ангелами. Большой многофигурный алтарь фра Анджелико «Страшный суд» (Берлин) привлекает

внимание своей левой частью, где изображен по-детски радостный идиллический рай с цветущими лугами и хороводами разноцветных ангелов.

Фра Беато Анджелико. Коронование Марии. Ок. 1435 г. Париж,Лувр.

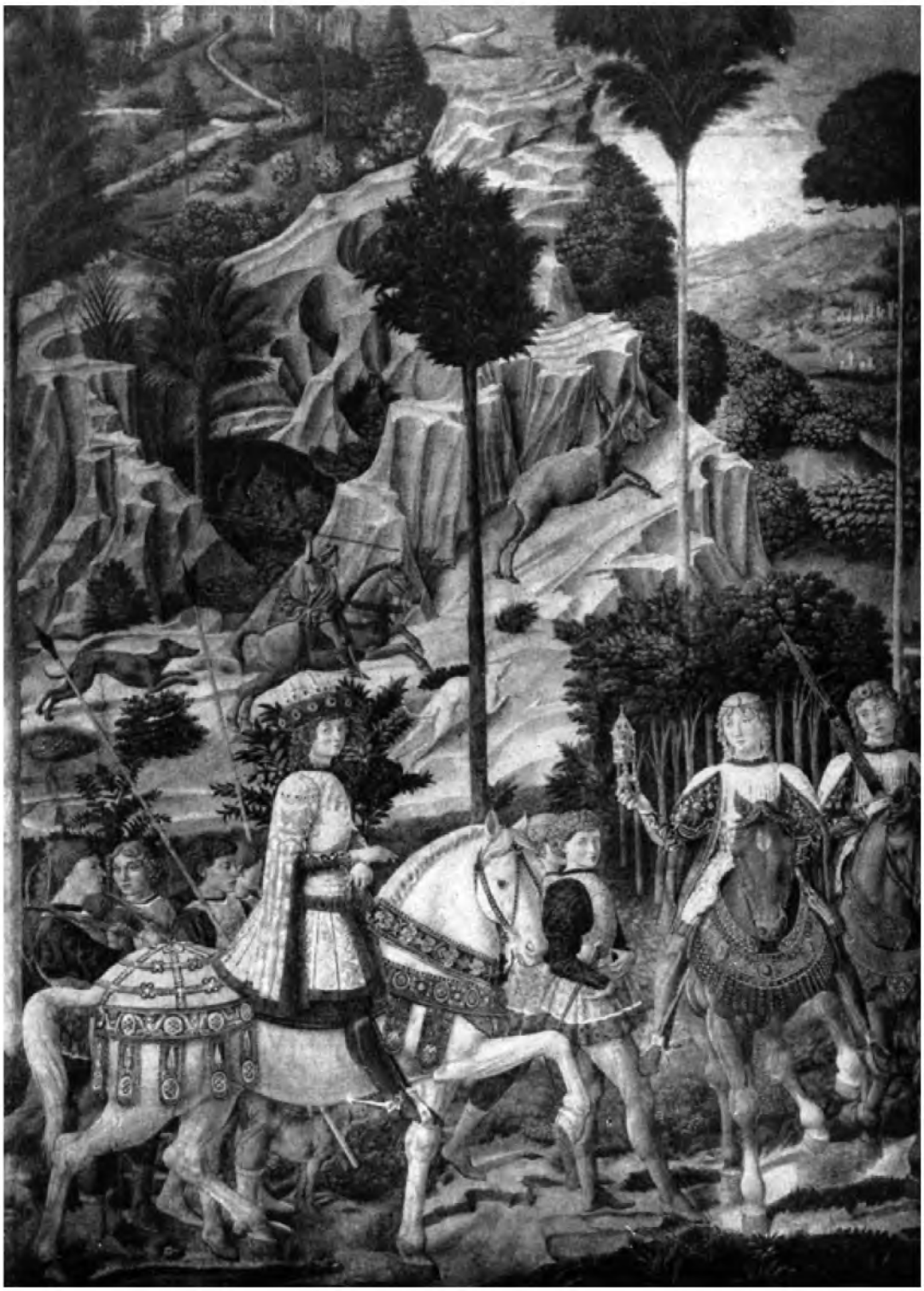
Илл.стр.96-97

илл.64 Фра Беато Анджелико. Благовещение. Фреска монастыря Сан Марко во Флоренции. 1438-1445 гг.

В своих поздних фресках — в церкви Сан Марко во Флоренции («Христос с двумя доминиканцами») и в росписях капеллы папы Николая V в Ватикане (сцены из жизни св. Стефана и св. Лаврентия, вторая половина 1440-х гг.), где ощутимо воздействие передовых флорентийских мастеров, он перерабатывает свои художественные формы в сторону большей монументальности и реализма.

Из учеников фра Анджелико наиболее известным был Беноццо ди Лезе ди Сандро, именуемый Беноццо Гоццоли (1420—1497), до того, подобно Учелло, работавший в мастерской Лоренцо Гиберти. Очень продуктивный мастер, одаренный колорист, он написал ряд фресок на библейские и религиозные темы, представляющих собой многолюдные светские сцены, которые могут служить живым источником для изучения

быта, нравов и мод флорентийского патрициата. Такова роспись «Шествие волхвов» на стенах капеллы в палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции, где Беноццо изобразил длинную процессию всадников, едущих на великолепно разукрашенных лошадях к месту поклонения Христу; среди ряда портретных изображений он поместил Козимо Медичи и его семью. Декоративная композиция, написанная яркими и разнообразными красками, с большим количеством золота, отличается некоторой архаичностью своих форм, особенно заметной в своеобразной панорамной трактовке пейзажа, переданного в виде голых скалистых уступов, напоминающих пейзажные фоны на иконах. Отсутствие реально построенного пространства в сочетании с богатой красочностью уподобляет эту роспись пестро расшитому ковру. В пизанском Кампо Санто Беноццо Гоццоли написал фрески на темы из жизни Ноя, где изобилие метко схваченных жанровых мотивов идет во вред целостности и единству композиции.



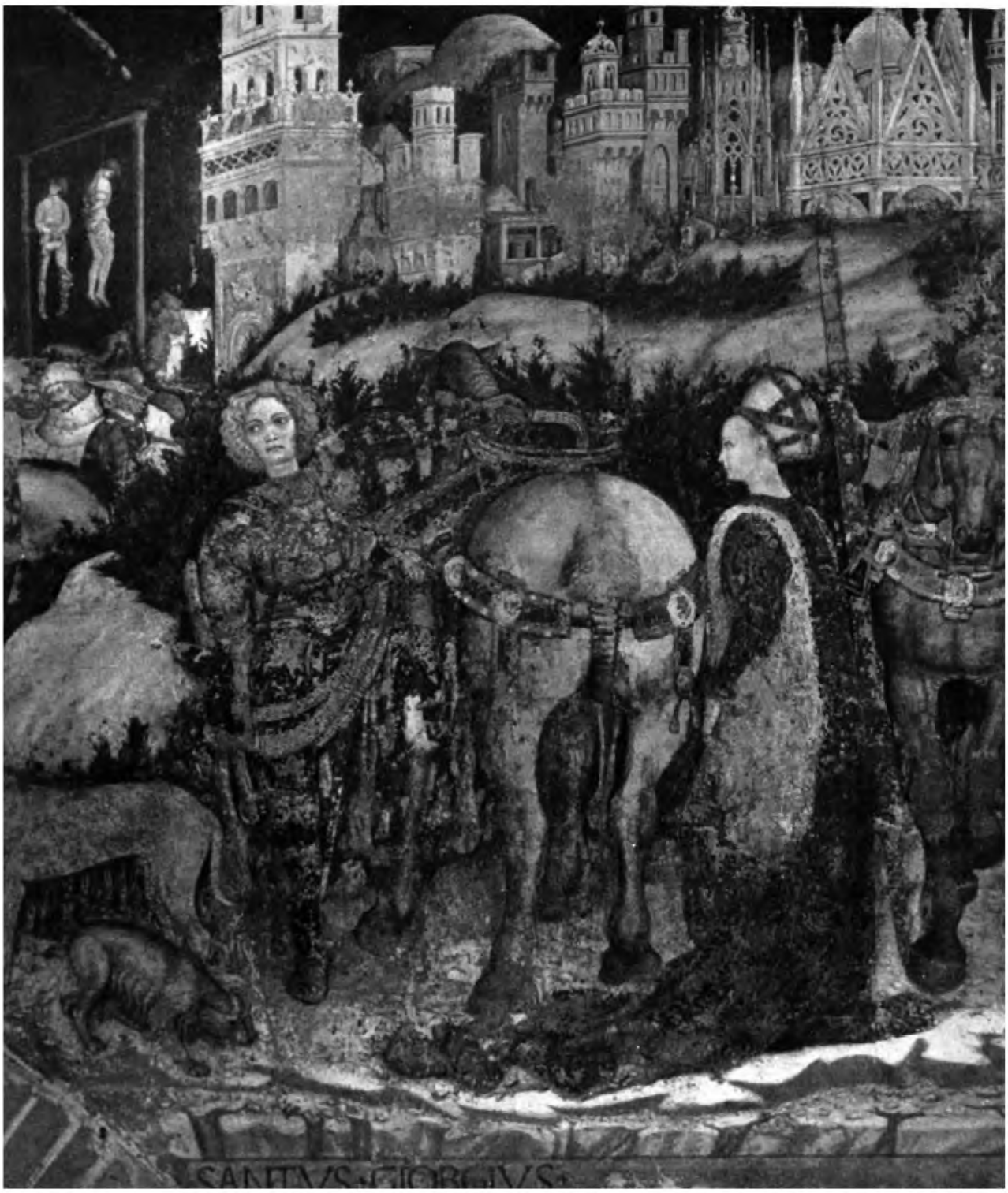
илл.71 Беноццо Гоццоли. Шествие волхвов. Фреска капеллы палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. Фрагмент. 1459 г.

В Вероне, ставшей в начале 15 в. частью Венецианской республики, скрещивались пути итальянского искусства с нидерландским, немецким и французским. Произведения иностранных мастеров были распространены здесь почти в той же мере, что и местных.

С этими противоречивыми художественными воздействиями в значительной мере был связан готизирующий наивно реалистический стиль веронских мастеров первой половины 15 в., из которых широкой известностью пользовался Антонио Низано (1395/98—1450/55), прозванный Пизанелло. Пизанец по рождению, он учился в Вероне у Стефано да Дзевио и работал в Венеции, Мантуе, Риме, Пизе, Ферраре и Неаполе. Излюбленный

художник аристократии, живописец, график и прославленный медальер, Пизанелло писал фрески и картины на религиозные и светские темы, воспевая жизнь уходящего с исторической арены феодального класса, изображая в них надменных феррарских принцесс в модных претенциозных костюмах, выполнял рисунки для тканей, ювелирных изделий, богатых сбруй, ошейников. Из его фресковых работ сохранились две композиции: «Благовещение» (1420-е гг.; Верона, церковь Сан Фермо) и декоративная, насыщенная рыцарской романтикой роспись в церкви Санта Анастазия «Св. Георгий освобождает дочь трапезундского царя» (1430-е гг.). Его картины «Легенда о св. Евстафии» и «Мадонна со святыми Антонием и Георгием» (Лондон, Национальная галлерея) также отмечены чертами воздействия готического искусства.

илл.62. Пизанелло. Св. Георгий, освобождающий дочь трапезундского царя. Фрагмент. См. илл.63



илл.63 Пизанелло. Св. Георгий, освобождающий дочь трапезундского царя. Фреска церкви Санта Анастазия в Вероне. Фрагмент. 1430-е гг.

Однако в своих многочисленных рисунках, исполненных пером и серебряным карандашом, иногда подцвеченных акварелью, Пизанелло является ярким представителем раннеренессансного реализма. Обнаруживая живую наблюдательность и знание натуры, он в своих тонких по мастерству набросках животных (многие из которых хранятся в Лувре)—-«Мул», «Лань», «Волки» (карандаш), «Заяц», «Утки», «Ягуар» (акварель) предвосхищает рисунки Леонардо да Винчи. Помимо Этого ему принадлежит большое количество эскизов и набросков декоративного характера. Среди них следует выделить

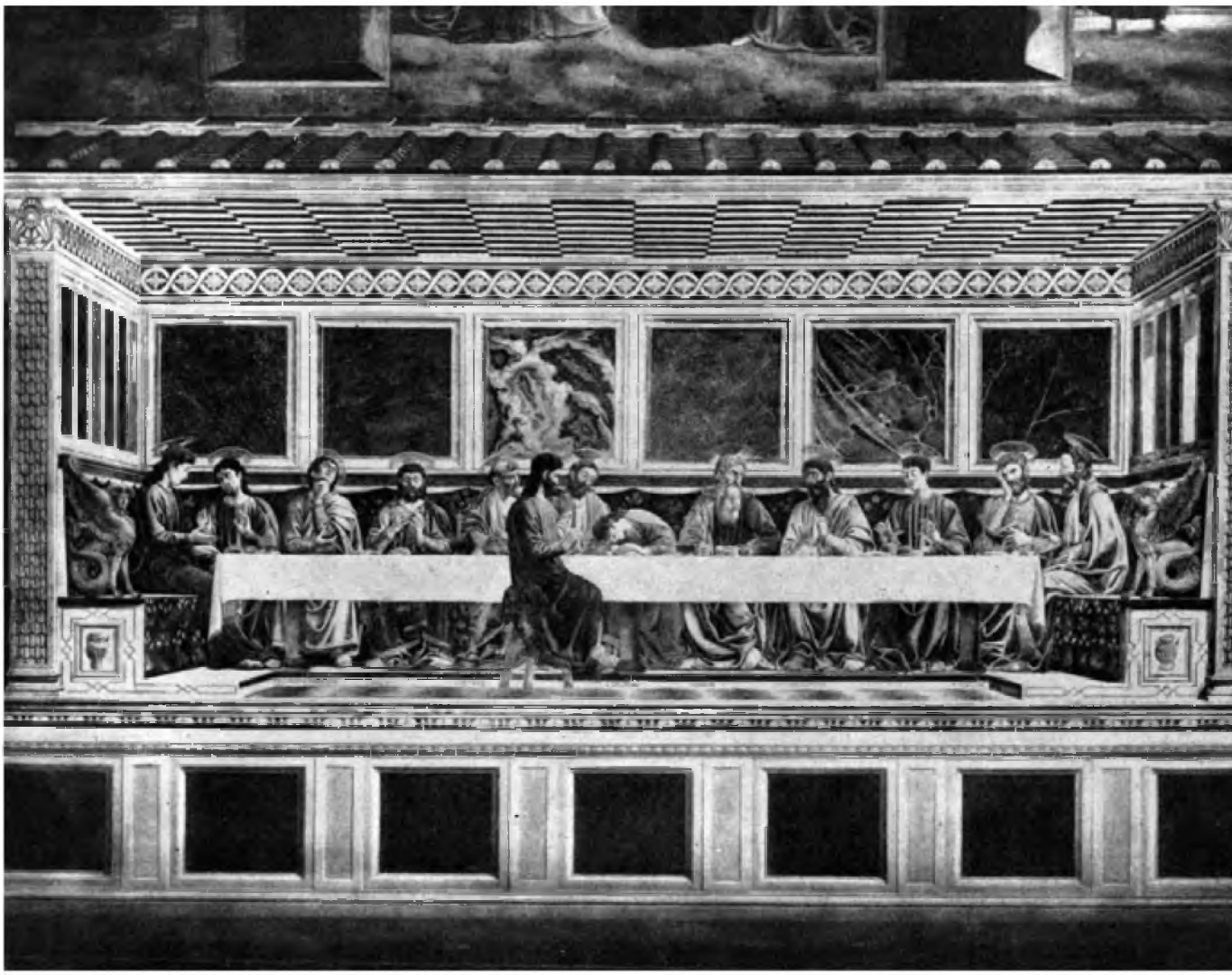
исключительный по тонкой светотеневой лепке эскиз мужского лица к невыполненному портрету (Лувр).

В области портретного жанра Пизанелло выделяется как медальер, создавший ряд замечательных образцов этого искусства (Лионелло д'Эсте и Цецилия Гонзага с единорогом — символом невинности, 1440-е гг.). Его живописные портреты, исполненные гибкой чеканной линией, сдержанные по колориту и слабо моделированные светотенью, приближаются по своей строгой линейности и неподвижности к изображению профилей на античных камеях (портреты Лионелло д'Эсте в Академии Каррара в Бергамо и принцессы из дома д'Эсте в Лувре).

С середины 15 в. становится заметной дифференциация ряда художественных проблем между различными школами и направлениями флорентийской живописи кватроченто. Те или иные особенности раскрытия человеческого образа, принципы их изобразительного воплощения, пластическая моделировка фигур, перспектива, разработка колорита и передача света, жанровая интерпретация религиозного сюжета, интерес к пейзажу — все эти художественные задачи находят своих выразителей среди итальянских художников 15 столетия.

Монументальная живопись Андреа дель Кастаньо (1423—1457), крупнейшего из флорентийских кватрочентистов следующего после Мазаччо поколения, мужественная и темпераментная, иногда грубоватая и неровная, дает пример дальнейшего развития образных идей Донателло и Мазаччо, под влиянием которых сформировался его стиль. Кастаньо особенно стремился к передаче живописно-пластической формы, он словно лепил фигуры, добиваясь их исключительной объемности, заставляя их выступать из стены, наподобие круглой скульптуры. Вместе с тем это один из самых сильных колористов в живописи 15 в. Образ человека в творчестве Кастаньо насыщен героической силой и мужеством, дышит жизнью и энергией, обладая ярко выраженной индивидуальностью и характером.

илл.66 Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Фрагмент. См. илл. 67.



илл.67 Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Фреска церкви Санта Аполлония во Флоренции. 1445-1450 гг.

В своей фреске «Тайная вечеря» в церкви Санта Аполлония во Флоренции он создает изображение замкнутого интерьера с длинным столом посредине, за которым восседают Христос и апостолы. Иуду он помещает отдельно, по другую сторону стола, подчеркивая тем самым его враждебность к остальным участникам события. Во фреске «Воскресение Христа» (там же) общее композиционное построение менее скованно, фигуры освобождаются от застылости, линия становится более плавной и гибкой.

илл.65. Андреа дель Кастаньо. Воскресение Христа. Фреска церкви Санта Аполлония во Флоренции. Фрагмент. 1445-1450 гг.

Наиболее яркое произведение Кастаньо — фрески в вилле Пандольфини (ок. 1450), перенесенные впоследствии в церковь Санта Аполлония во Флоренции (в этой церкви, превращенной в музей Кастаньо, сосредоточены и другие фресковые работы мастера). Росписи виллы включают девять фигур, изображенных на зеленом и темно-красном фоне и отделенных друг от друга имитированными живописью пилястрами. Среди них представлены величайшие поэты и писатели эпохи Возрождения— Данте, Петрарка и Боккаччо, кондотьеры Флоренции — Фарината дельи Уберти и Филиппе Сколари, легендарные герои и героини древности — своеобразная галлерея типов, характеров и индивидуальностей. Писателям приданы портретные, хотя и несколько канонизированные

черты лица, в воинах же выражен честолюбивый и властный дух человека Возрождения, который знает себе цену, уверен в своем значении и силе.

илл.68 Андреа дель Кастаньо. Сивилла Кумская. Фреска из виллы Пандольфини. Ок. 1450 г. Флоренция, церковь Санта Аполлония.

Крепкая, мускулистая фигура закованного в броню воина с непокрытой головой, стоящего в уверенно-небрежной позе на широко расставленных ногах, с обнаженным мечом в руках, — таков гордый и воинственный облик неистового кондотьера Филиппо Сколари, прозванного Пиппо Спано, который долгое время воевал на Востоке и в конце жизни сделался правителем Хорватии. Изобразив его в легком ракурсе снизу вверх, выдвинув

его ногу вперед, как бы за пределы плоскости фрески, Кастаньо достиг такой пластичной выразительности в передаче живописного образа, какой не знали до него мастера 15 века.

Фаринаты дельи Уберти — образ более сложный; в отличие от примитивной импульсивности Пиппо Спано, это человек богатой духовной жизни. Выполненный с таким же пластическим совершенством, еще более выдвинутый за пределы рамы, он обращает на себя внимание своим гордым презрительным обликом, лицом вольнодумца. Следуя учению Эпикура, Фаринаты, по словам Данте, поместившего его в ад, считал, что «души с плотью гибнут безвозвратно».

Монументально-пластический стиль Кастаньо особенно проявился в его поздней фреске «Распятие» (церковь Санта Аполлония), где фигура Христа — сильное обнаженное тело с вывернутыми руками, повисшее на кресте, — выделяется силой своей реалистической трактовки. В последних произведениях художника заметно нарастание драматизма, связанное с возникновением кризисных настроений во флорентийской культуре середины 15 века.

Для флорентийской живописи 1420—1440 гг. с ее культом пластической формы и повышенным интересом к перспективным построениям вопросы колорита не были первостепенными. Ставя себе целью представить реальную, при помощи светотеневой трактовки объемно переданную фигуру в трехмерном пространстве, флорентийские художники, в противоположность венецианцам, обычно не уделяли особого внимания колористическим средствам воздействия. Андреа дель Кастаньо был в этом отношении своеобразным исключением. Большой интерес вызывает поэтому также один из наиболее тонких и поэтических живописцев флорентийского кватроченто Доменико Венециано (1410—1461), выплотивший в своих картинах то «содружество красок», о котором говорил Леон Баттиста Альберти. Уроженец Венеции, ученик Пизанелло, работавший в Перудже и Сиене, Доменико Венециана в конце 1430-х гг. попадает во Флоренцию, где остается до конца своей жизни.

Заслуги этого мастера лежат не в области пластических и пространственных решений, а в выявлении роли колорита в картине. Он «раскрепостил» краску, освободив ее от подчиненной роли по отношению к другим элементам композиции; он показал, что объединение фигуры и пространства при помощи цвета и света является для художника одним из решающих факторов реального восприятия мира. Создав в своих картинах тонкую и воздушную гармонию красок, Доменико Венециано своим творчеством положил начало целому этапу в развитии живописи Средней Италии, достигшей своего высшего расцвета в творениях его знаменитого ученика Пьеро делла Франческа.

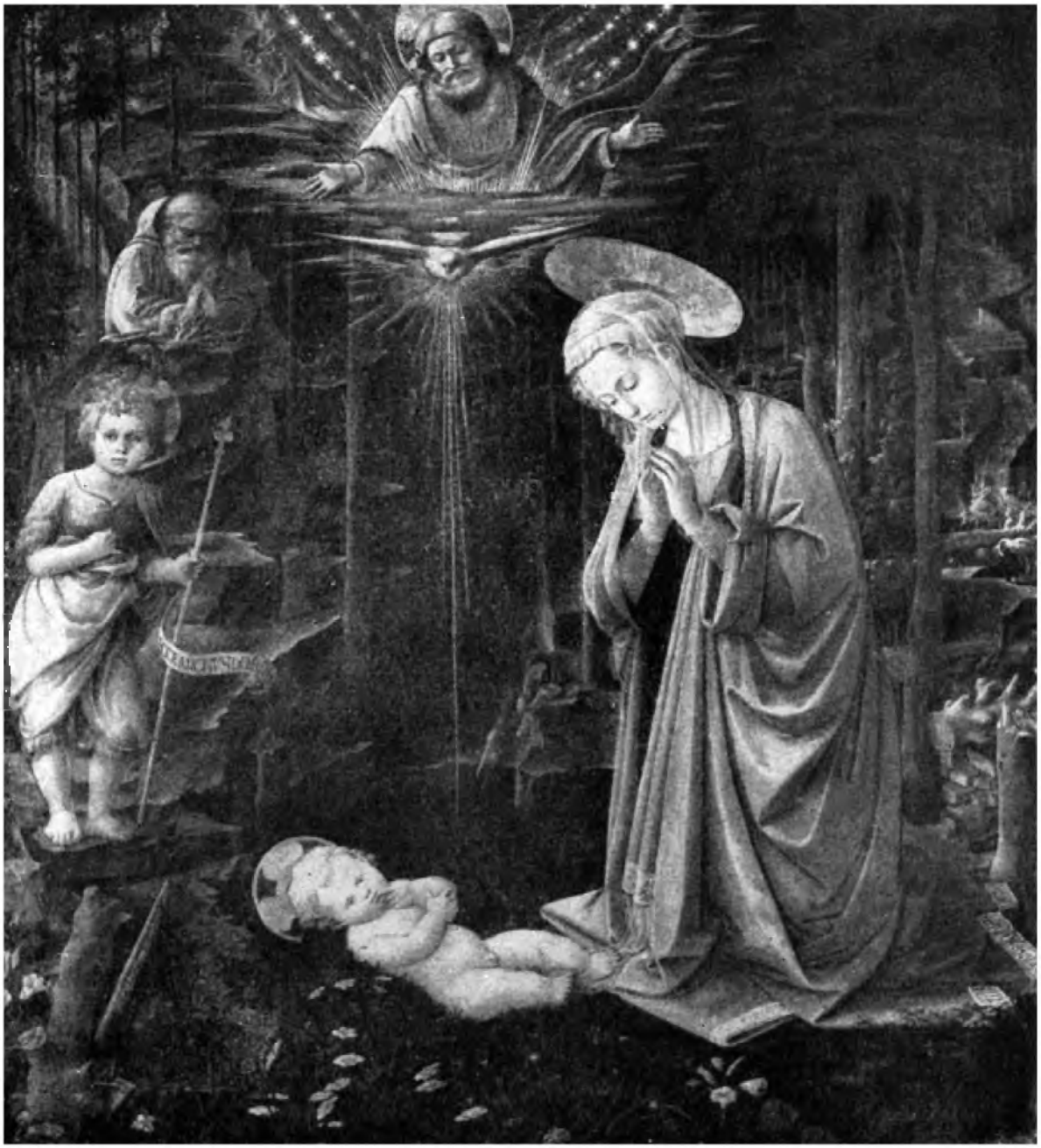
В ранних произведениях Доменико Венециано — «Поклонении царей» (тондо, 1434; Берлин) и в более позднем алтаре с пределлами («Жизнь св. Лючии», 1444) — еще чувствуются пережитки готических воздействий в духе Пизанелло, проявляющиеся в интересе к мелким деталям пейзажа, богатым костюмам и украшениям. Но уже эти картины отличаются нежными насыщенными светом красками — светло-зелеными, бледно-розовыми, белыми, черными, оттенками красного. В пределле алтаря «Иоанн Креститель в пустыне» (Нью-Йорк) при всей наивно-сказочной передаче темы обращает на себя внимание небывалое для флорентийской живописи сочетание жемчужно-серых и серебристых тонов. Свои лучшие качества Доменико Венециано сумел сохранить и в монументальной композиции — в алтарном образе «Мадонна с четырьмя святыми» (ок. 1445 г.; Уффици).

Особого колористического мастерства он достиг в связываемых с его именем портретах — нежных и тонких женских профилях, в которых при всей композиционной и психологической скованности проглядывает живое и непосредственное сходство. В «Женском портрете» (Берлин) карнация цвета слоновой кости, белокурые волосы, скрепленные на затылке тюрбаном, коричневатая затканная золотом одежда рельефно выделяются на фоне ярко-лазурного неба. Легкими дымчатыми оттенками, сглаживающими яркость основного тона, Доменико Венециано достигает необычайной гармонии сияющих прозрачных красок.

илл.70 Доменико Венециано. Женский портрет. Середина 15 в. Берлин.

Наряду с затронутыми выше художественными проблемами, которые разрабатывали флорентийцы 15 в., большое распространение получило жанрово-повествовательное направление, развиваемое в рамках традиционных религиозных сюжетов. В тесной связи с этими задачами возникла и тема пейзажа, которая, однако, не получила столь значительного развития во флорентийской школе живописи, как в венецианской.

Одним из наиболее ярких представителей повествовательной живописи, все более утрачивающей религиозный характер и пропитанной светским жизнерадостным духом Возрождения, был фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469). Сын мясника, рано поступивший в монастырь и вскоре его оставивший, он стал бродячим художником и вед жизнь, полную приключений, о которой складывались многочисленные, не всегда правдоподобные рассказы. Веселый, предприимчивый, влюбчивый, будучи уже немолодым человеком, Филиппо Липпи похитил из монастыря монахиню Лукрецию Бути, от которой имел двух детей, и неоднократно в своих картинах изображал ее с сыном в образе мадонны с младенцем Христом.



илл.69б Филиппо Липпи. Поклонение младенцу. Ок. 1457 г. Берлин.

В «Поклонении младенцу» (Берлин) фигуры Марии, младенца и святых представлены среди лесного еще несколько условно трактованного пейзажа, однако в деталях (цветы, деревья) переданного со всей возможной тогда реалистической непосредственностью. В «Короновании Марии» (1441 —1447) — трехчастнвй, наподобие триптиха, картине — в кругу святых и ангелов художник помещает на переднем плане свой портрет и портретные изображения членов своей семьи; в «Мадонне под вуалью» (Уффици) изображает Лукрецию Бути, чье нежное полудетское лицо и молитвенно сложенные руки обращены к пухлому и неуклюжему младенцу Христу, которого поддерживает маленький Иоанн Креститель, с задорной детской улыбкой смотрящий на зрителя. Словоохотливый рассказчик, Филиппе Липпи, часто не умея отличать главного от второстепенного, вводит в композицию множество подробностей, как, например, в тондо «Мадонна с младенцем» (1452; галлерея Питти), где интерьер дробится на отдельные части, заполненные многочисленными фигурами . Ему принадлежит также ряд фресок— «Пир Продан и «Погребение св. Стефана» — в соборе в Прато (1452—1464); здесь заметно усиление линейных тенденций, предвосхищающих стиль Боттичелли.

илл.69а Филиппо Липпи. Мадонна с младенцем. 1452 г. Флоренция, галлерея Питти.

Любимый художник Козимо Медичи, Филиппе Липпи в свое неглубокое, несколько однообразное, но всегда бесхитростно поэтическое искусство внес новые веяния. Использовав достижения передовых флорентийских мастеров, он выразил в своих картинах наивное, но трогательное и лирическое чувство природы, превратив религиозный сюжет в понятную, увлекательную трактованную легенду с жанрово-новеллистическим оттенком.

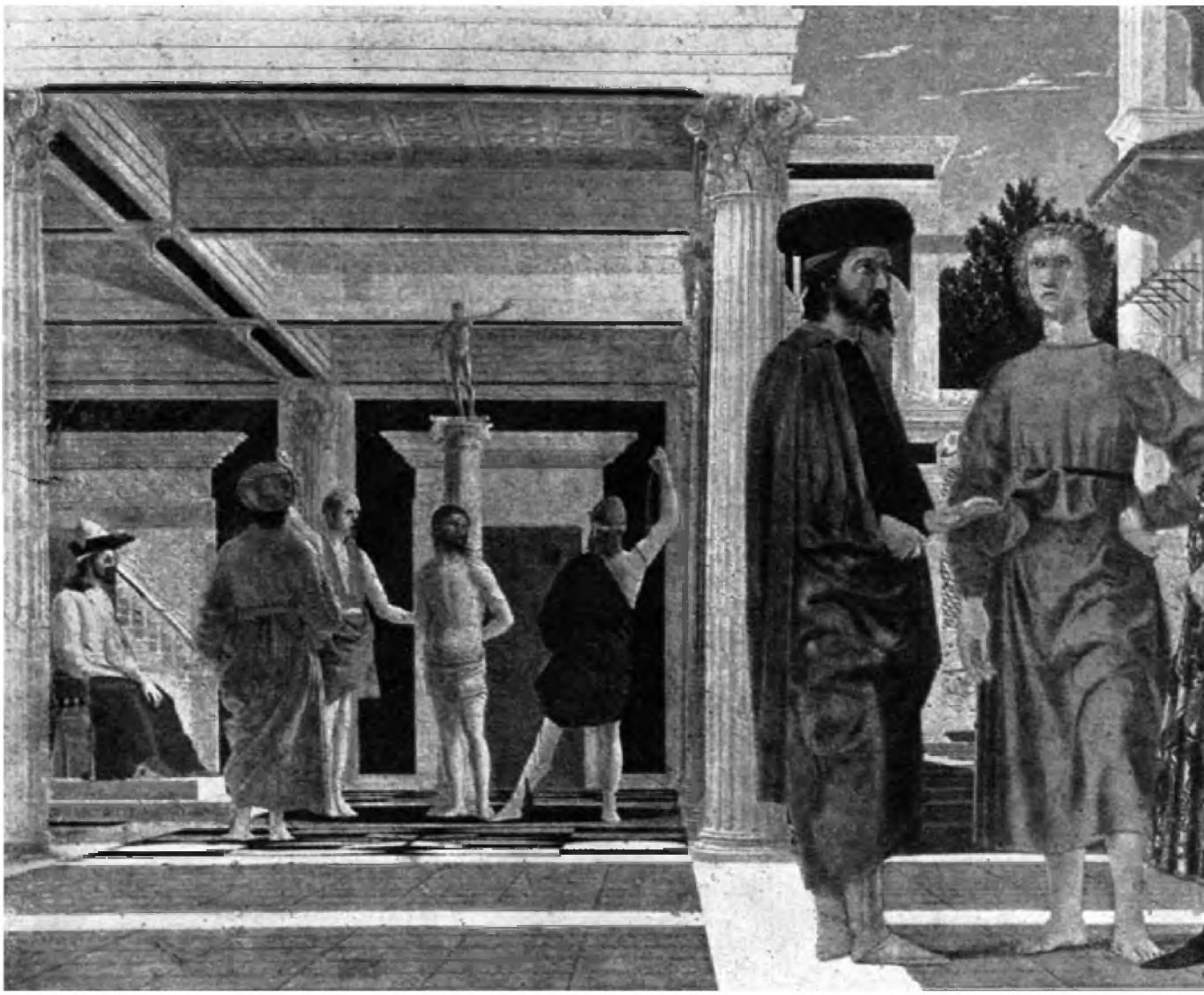
Крупнейшим мастером середины 15 в. в Средней Италии был Пьеро делла Франческа (ок. 1410/20—1492). В своей живописи он особенно четко сформулировал идеи ренессансного художественного мышления, исходившего в своем развитии из рационалистического познания мира, из веры в могущество точной науки, из утверждения, что «пропорция есть мать и королева искусства» (Пачоли). Влияние Пьеро делла Франческа — «монарха живописи», по отзыву современников,— было огромным не только в Средней Италии, где его искусство продолжило путь к дальнейшему развитию реализма и явилось связующим звеном между живописью Мазаччо, с одной стороны, и Леонардо да Винчи — с другой, но сыграло не меньшую роль и в развитии североитальянских школ, особенно по отношению к таким их ведущим мастерам, как Антонелло да Мессина и Джованни Беллини.

Пьеро делла Франческа родился в Борго Сансеполькро. С 1439 г. он работал во Флоренции, где близко ознакомился с произведениями Мазаччо, Учелло, Брунеллески и Альберти, пробудившими в нем глубокий интерес к теоретическим проблемам живописи. Он изучал также творчество Джотто и его последователей. Постоянно работая над теоретическими вопросами, Пьеро делла Франческа в последние годы своей долгой жизни, когда, потеряв зрение, не мог заниматься живописью, изложил результаты своих изысканий в двух трактатах — «О живописной перспективе» и «О правильных телах».

Ученик замечательного колориста Доменико Венециано, Пьеро делла Франческа соединил в своем искусстве совершенную перспективу и строгую пропорциональность форм с тонкой и гармонической красочностью. Его чистые и звучные красочные сочетания отличаются особой воздушностью, достигаемой благодаря господству световой среды, которая объединяет отдельные цвета. Этим же объясняется характерная для его произведений почти пленэрная прозрачность тона.

Одним из первых произведений Пьеро делла Франческа был алтарный образ «Крещение Христа» (1445; Лондон, Национальная галлерея), в котором уже полностью проявились черты, присущие его искусству. Монументальная и торжественная, эта композиция вместе с тем отличается высокой простотой и ясностью. Образы Христа, ангелов и святых трактованы художником как народные типы, полные достоинства и внутренней силы. Их мускулистые несколько скованные фигуры, крепкие босые ноги, широкие плечи, круглые лица переданы с большой жизненной убедительностью, с необычайной объемностью и строгостью пропорций. Безошибочное чувство пространства и светлый, выдержанный в серебристой гамме колорит делают это произведение художника одним из лучших образцов его творчества.

В «Мадонне милосердия» (1445—1448; Борго Сансеполькро, ратуша) — также одном из ранних произведений художника — пейзажный или архитектурный фон Заменен по желанию заказчиков плоским золотым фоном. Мадонна, фигура которой увеличена в масштабах, как принято в иконографической схеме этого изображения, раскрывает свой плащ настолько широко, что он уподобляется архитектурной нише, под сенью которой находят свое убежище граждане города. Зрелый стиль станковой живописи Пьеро представляет «Бичевание Христа» в музее Урбино .



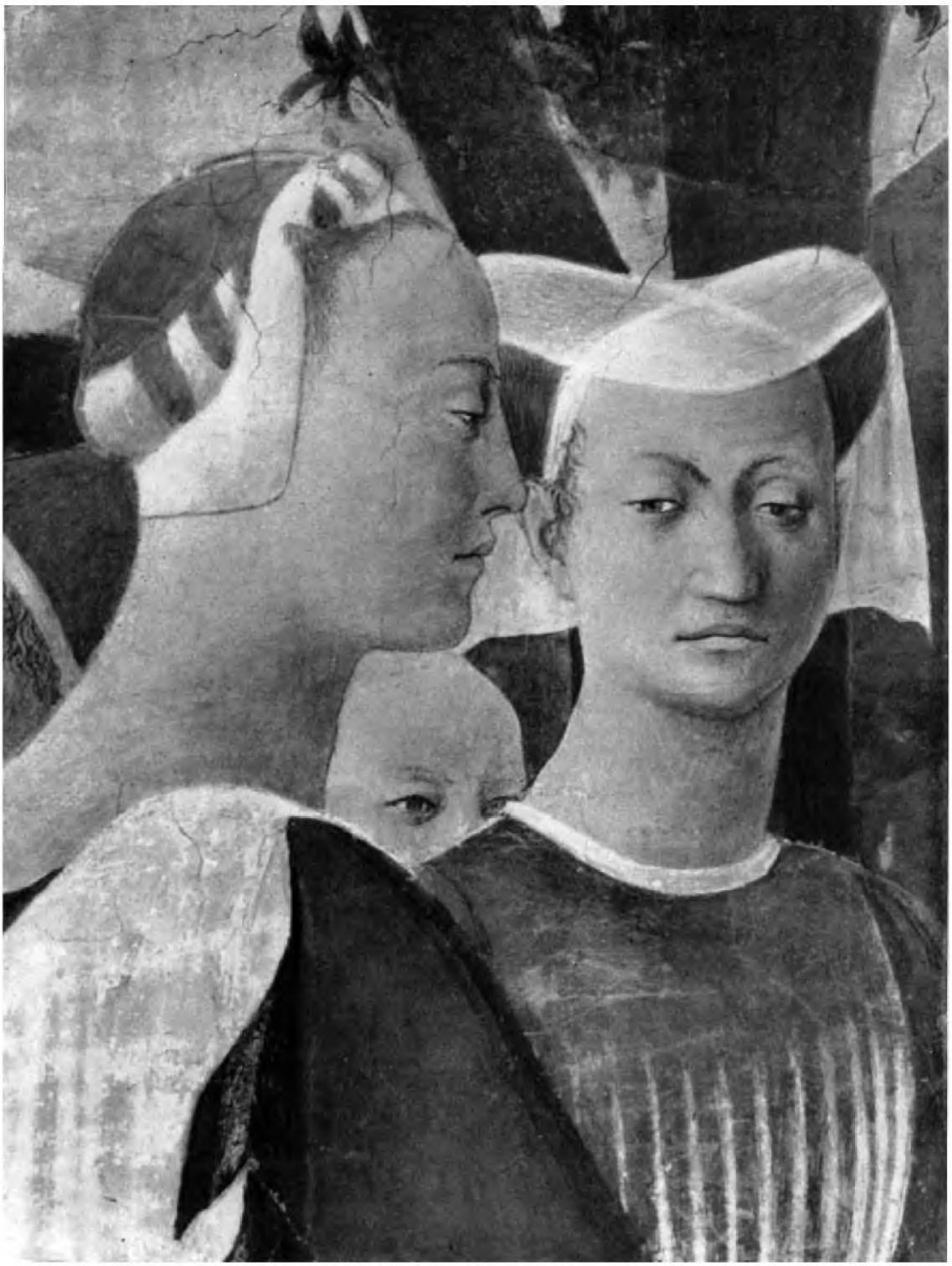
илл.78 Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа. Между 1455 и 1460 гг. Урбино, Музей.

Величественное эпическое искусство Пьеро с наибольшей полнотой раскрылось в его монументальных фресках в церкви Сан Франческо в Ареццо, написанных им в 1452—1466 гг. на тему легенды о животворящем кресте. Декоративный принцип Пьеро делла Франческа соприкасается с традициями Джотто и проявляется в самой системе расположения отдельных сцен, в ясно воспринимаемой объемности фигур, движение которых происходит параллельно плоскости стены, а не в глубь ее. Но фрески Пьеро гораздо пространственнее, чем у его предшественников, и движение в них гораздо более свободно и ритмично. Состоящие из отдельных сцен, они написаны прозрачными и светлыми красками, которые сочетаются в удивительные созвучия нежных и глубоких бледно-розовых, фиолетовых, красных, серых и синих тонов.

Пьеро делла Франческа. Победа Константина над Максенцием. Фреска, церкви Сан Франческо в Ареццо. Фрагмент. 1452-1466 гг.

Илл.стр.104-105

илл.79 Пьеро делла Франческа. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. Фрагмент. 1452-1466 гг.



илл.80 Пьеро делла Франческа. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фрагмент. См. илл. 79.

илл.81 Пьеро делла Франческа. Голова царицы Савской. Фрагмент фрески «Прибытие царицы Савской к царю Соломону». См. илл. 79.

илл.82 Пьеро делла Франческа. Победа Константина над Максенцием. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. Фрагмент. 1452-1466 гг. См. илл. между стр. 104 и 105.

илл.83 Пьеро делла Франческа. Голова Константина. Фрагмент фрески «Победа Константина над Максенцием». См. илл. между стр. 104 и 105.

Начиная свое живописное повествование со «Смерти Адама», на могиле которого была посажена ветка от древа жизни,— полукруглой фрески, помещенной в верхней части стены,— художник располагает остальные сцены внизу и на противоположной стене.

Два эпизода, на которые разделяется фреска «Прибытие царицы Савской к царю Соломону», отличаются поразительным чувством ритма, с которым художник строит большие многофигурные сцены. Свита царицы, состоящая из молодых женщин в свободно ниспадающих одеяниях со строгими складками, которые уподобляют их величественные фигуры стройным колоннам, образует пространственно построенную

группу. Мягкими нежно-розовыми и светло-зелеными тонами женских одежд она рельефно выделяется на фоне серо-зеленых холмов, осеняемых густой листвой деревьев.

Стремление к обобщению и геометризации формы, к ясности и лаконичности рассказа отличает обе композиции, в частности сцену встречи Соломона с царицей Савской, где действие происходит в великолепном античном интерьере. В противоположность обобщенной передаче женских типов мужские лица мастер трактует более индивидуально. В этих фресках наиболее отчетливо проявилась особенность изобразительного стиля Пьеро; при полновесной объемности фигур и предметов он сохраняет ощущение нерушимой плоскости стены. Качество это особенно ценно для мастера монументальной стенописи.

Совершенно новые задачи в области светотени ставит перед собой Пьеро делла Франческа во фреске «Сон Константина», где применен эффект ночного освещения. К палатке со спящим императором в луче света стремительно спускается ангел. Фигуры воинов и сидящего оруженосца кажутся особенно пластичными в окружающем их полумраке. Впервые примененные здесь резкие светотеневые контрасты предвосхищают собой достижения мастеров последующих веков.

Образам Пьеро присуща своеобразная имперсональность, придающая им внутреннюю значительность и классическое спокойствие. Но при всей их типической обобщенности и бесстрастности они отнюдь не абстрактны — они полны человечности и проникнуты глубоким внутренним благородством. Взгляды передовых гуманистов о высокой миссии человека ярко отражены в его искусстве.

илл.84 Пьеро делла Франческа. Портрет Федериго да Монтефельтро. 1465 г. Флоренция, Уффици.

Пьеро делла Франческа принадлежит замечательный парный портрет герцогов Урбинских — Федериго да Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца (1465). Они изображены в профиль, но трактовка их лиц сильно отличается от плоскостных портретных изображений Доменико Венециано. Округлыми контурами, мягкой светотенью художник достигает пластической объемности лиц, словно вылепив их светом и красками. Лишенный всякой идеализации властный профиль герцога Урбинского, изображенного в красной одежде и того же цвета шапке, четко выделяется на фоне бледного неба и далекого голубовато-серого пейзажа, насыщенного светом и воздухом. Низкий горизонт усиливает монументальность его фигуры, господствующей над окружающей природой. На обороте картины изображен триумф герцогов Урбинских, по величайшей тщательности письма приближающийся к нидерландской живописной технике. В поздних

произведениях Пьеро делла Франческа светотень становится мягче и прозрачнее, передача световых и воздушных Эффектов и разработка живописных деталей еще нежнее и тоньше, что указывает на знакомство художника с образцами нидерландской живописи, пользовавшейся большим успехом у итальянских художникоя (Рогир ван дер Вейден, Нос ван Гент). Примером позднего творчества Пьеро делла Франческа может служить замечательное, выдержанное в серебристо-лунном, воздушном колорите «Поклонение волхвов» (Лондон, Национальная галлерея).

илл.88 Мелоццо да Форли. Ангел. Фрагмент фрески «Вознесение Христа» из церкви Санти Апостоли в Риме. После 1472 г. Рим, Ватиканская пинакотека.

илл.89 Мелоццо да Форли. Учреждение Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV. Фреска, переведенная на холст. 1477 г. Рим, Ватиканская пинакотека.

Из учеников художника наиболее значительными являются Мелоццо да Форли и Лука Синьорелли. Мелоццо да Форли (1438—1494), который был одним из крупнейших живописцев-монументалистов второй половины 15 в., проявлял в своих фресках особый интерес к изображению залитых светом архитектурных интерьеров. Лучшая его фреска — «Учреждение Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV» (Ватиканская пинакотека) — представляет превосходно исполненный групповой портрет папы и окружающих его кардиналов, помещенных в величественном ренессансном интерьере. Фрагменты росписей церкви Санти Апостоли в Риме — великолепные фигуры ангелов из

«Вознесения Христа» — характеризуются сильным движением, отходом от классического покоя, свойственного образам его учителя, и мастерским использованием ракурсов для достижения иллюзионистических эффектов, предвосхищающих приемы плафонной живописи последующих столетий.

* * *

Наряду с Флеренцией одним из очагов гуманистической культуры 15 в, была Падуя. Ее университет, основанный в 1222 г., наравне со старейшим итальянским университетом в Болонье привлекал большое число слушателей, изучавших помимо схоластики новые передовые отрасли знания — медицину, астрономию, математику, которые преподавались там с середины 13 века.

Знакомство с древними языками, греческой культурой и историей, собирание античных памятников и рукописей получили в Падуе широкое распространение, а пребывание в ней крупнейших гуманистов раннего Возрождения — Гуарино да Верона, Витторино да Фельтре, Франческо Филельфо и других — сделали ее уже с начала 14 столетия ведущим центром духовной культуры на севере Италии.

Присоединенная в 1406 г. к Венецианской республике, «ученая» Падуя, как ее называли современники, прославилась и своим искусством, наиболее ярким представителем которого был один из самых значительных художников-монументалистов 15 в.— Андреа Мантенья (1431—1506). Соединяя в своем лице живописца, гуманиста и ученого, он разрабатывал вопросы перспективы, изучал геометрию, математику и оптику в трудах физика Бьяджо да Парма, знакомился с трактатами Альберти и Пьеро делла Франческа, увлекался эпиграфикой и археологией.

Мантенья был учеником малозначительного живописца Франческо Скварчоне, в многолюдной мастерской которого наряду со следованием готическим традициям господствовала атмосфера преклонения перед древнеримской античностью. Проникшись к ней с молодых лет восторженным отношением, копируя фрагменты древних памятников, Мантенья тем не менее сохранил в переработанном виде некоторые особенности художественного языка, присущие готизирующим мастерам, что придавало известную холодность и жесткость его произведениям.

Чеканный твердый рисунок, острые угловатые линии, строго оконтуривающие изображение, подчеркнутая скульптурность в передаче формы и в то же время сильное чувство цвета, пустынные, словно окаменевшие пейзажи характеризуют его стиль.

Суровая и строгая живопись Мантеньи была замечательным вкладом в искусство раннего Возрождения. Найдя в образах античного мира свое идеальное представление о человеке, он создал обобщенно-героизированный образ человека Возрождения, наделенного высокими внутренними достоинствами. Разрешив новые и смелые задачи построения пространства в монументально-декоративной живописи, Мантенья занял одно из первых мест среди художников 15 в., и его замечательные фрески в церкви Эремитани в Падуе сыграли такую же решающую роль для запоздавшей в своем развитии монументальной живописи Северной Италии, как фрески, созданные Мазаччо в капелле Бранкаччи, для всего искусства Тосканы.

Знакомство с работами венецианских мастеров конца 14 в. (муранская школа), и особенно с произведениями Якопо и Джованни Беллини — крупнейших мастеров венецианского кватроченто, работавших одно время в Падуе, оказало благотворное влияние на стиль

Мантеньи, придав ему большую мягкость и красочность. В тот же период там находился Донателло, создавший бронзовый конный памятник кондотьеру Гаттамелате и ряд рельефов и статуй для церкви Сант Аптонио. Проблемы ренессансного реализма, поставленные в его искусстве, а также живопись передовых флорентийских мастеров Андреа дель Кастаньо и Паоло Учелло, также приезжавших в Падую, способствовали формированию мощного и самобытного искусства Андреа Мантеньи.

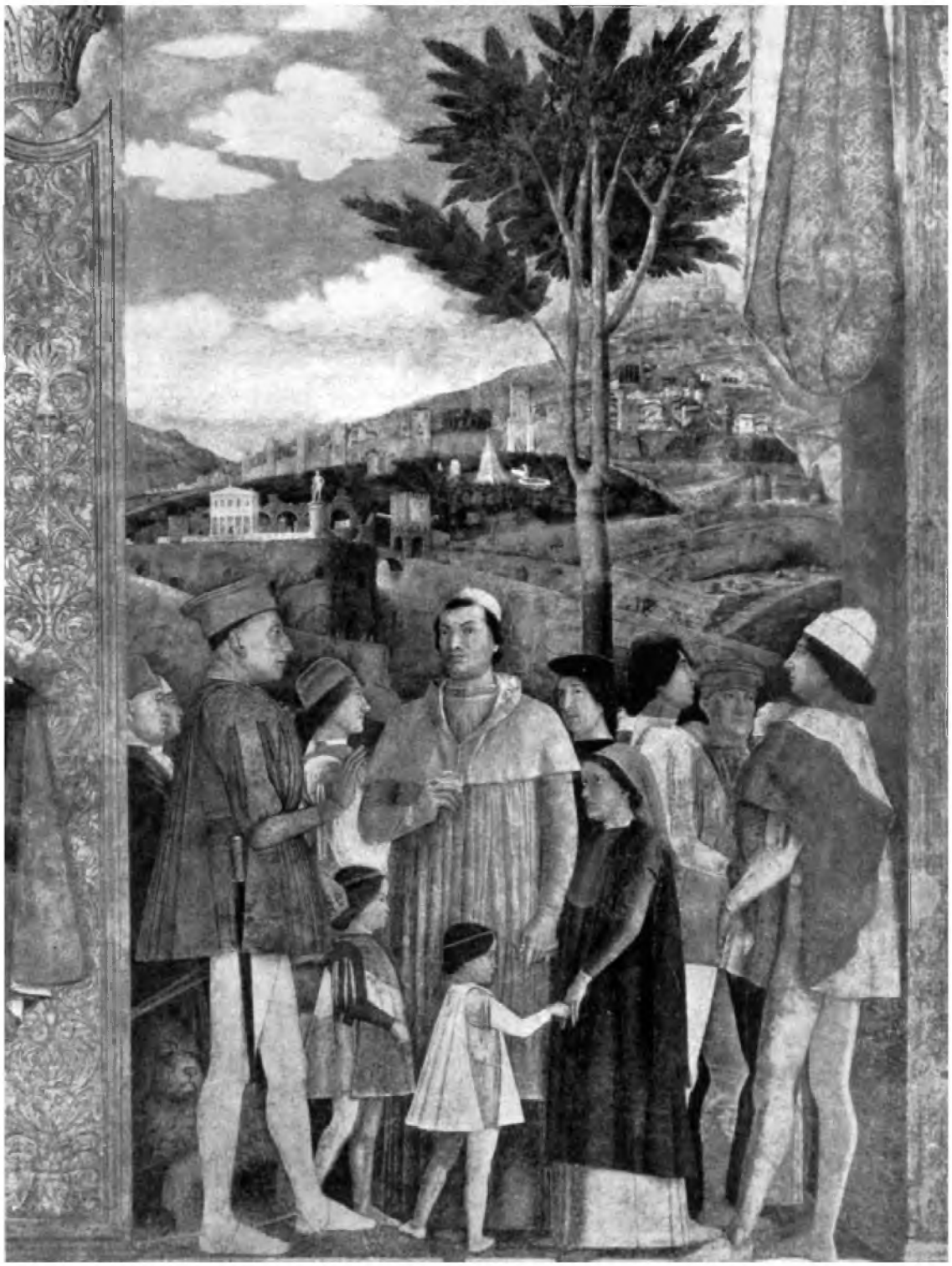
илл.90 Мантенья. Шествие св. Иакова на казнь. Фрагмент. См. илл. 91.

илл.91 Мантенья. Шествие св. Иакова на казнь. Фреска капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе. Конец 1440-х- 1450-е гг.

В конце 1440—1450-х гг. Мантенья выполнил росписи капеллы Оветари при церкви Эремитани. Фрески Мантеньи—«Мученичество св. Христофора», «Перенесение тела св. Христофора» и особенно «Крещение Гермогена», «Св. Иаков перед Агриппиной», «Шествие св. Иакова на казнь», «Казнь св. Иакова»—отличались новизной композиции, смелостью пространственных решений и особой скульптурностью в передаче объемных форм. Превосходно используя возможности перспективы, Мантенья изображает в своих росписях ряд полуантичных, полуренессансных интерьеров и улиц, в которых разворачивается действие. «Шествие св. Иакова на казнь» представлено в перспективном сокращении снизу. На переднем плане изображено массивное мраморное здание с глубокой аркой, сквозь которую видна улица. Человеческие фигуры размерами несколько менее натуральной величины кажутся огромными, словно выступающими из стены и

разрушающими ее плоскость. Такова фигура воина, выражающего глубокое изумление при виде чуда, совершаемого св. Иаковом,— он повернут спиной к зрителю и изображен в сложном ракурсе. По объемной лепке формы, монументальности и реалистической выразительности эта фреска является лучшей из работ Мантеньи в капелле Оветари. К ней сохранился собственноручный подготовительный рисунок автора.

илл.92 Мантенья. Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага. Фрагмент. См. илл. 93.



илл.93 Мантенья. Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага. Фреска Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе. Закончена в 1474 г.

К 1457—1459 гг. относится монументальный трехчастный алтарный образ для церкви Сан Дзено в Вероне, украшенный фризами, пилястрами, колоннами и фруктовыми гирляндами, что указывает на известную преемственность этой композиции от произведений ранневенецианской живописи. Из композиций нижней части алтаря выделяется «Распятие» (ныне в Лувре). Драматическая выразительность сцены усилена здесь красочным контрастом темно-зеленых тонов неба и малиново-красной, как бы пламенеющей на горизонте горы.

В 1459 г. художник переезжает в Мантую, где протекает лучшая пора его деятельности при дворе просвещенного властителя Лодовико Гонзага — покровителя гуманистов и художников, любителя древности. Работая по его заказу над росписями во дворце, Мантенья первым из художников 15 в. дал образец единой и цельной системы декоративной живописи Возрождения, во многих отношениях предвосхищая достижения Высокого Ренессанса в этой области.

Большая фреска, написанная на стенах одного из залов дворца — так называемой Камера дельи Спози (брачного покоя), — изображает семейный портрет Лодовико Гонзага, полуфеодального властелина Мантуи, в кругу его семьи и придворных — надменных и гордых представителей итальянской знати в маленьких североитальянских центрах 15 столетия. Эффект пространства в групповом портрете передан Мантеньей с огромным мастерством. Исполненная живописью выступающая пилястра отделяет первый план от второго, создавая полную иллюзию глубины, усиленную расположением сыновей Лодовико друг за другом. Фигуры Гонзага, его супруги и остальных членов семьи трактованы настолько пластично и вместе с тем пространственно, что зритель невольно ощущает себя втянутым в круг изображенных художником лиц. Реалистическая характеристика отдельных персонажей полностью выдержана и во второй фреске, композиционно связанной с первой и изображающей встречу Лодовико с кардиналом Франческо Гонзага, и особенно сказывается в автопортрете Мантеньи. Одутловатое утомленное лицо художника с крупными чертами, решительно сжатым ртом и пристальным взглядом говорит о чувстве собственного достоинства и гордой независимости, которое не покидает его даже в кругу аристократических заказчиков и меценатов.

Чрезвычайно интересна фреска плафона, в которой были также разработаны новые принципы декоративной живописи, развитые затем Мелоццо да Форли, а впоследствии Корреджо. В центре свода изображена открытая круглая галлерея с прорывом в небо — первая иллюзионистическая декорация в западноевропейской живописи. За и перед балюстрадой расположены пластически переданные фигуры. Сияющие светом белые облака придают этой завершающей декоративный ансамбль композиции большую жизненную убедительность. Таким образом, росписи Мантеньи— это дальнейшее развитие монументально-декоративных принципов 15 в., заложенных Мазаччо, продолженных Кастаньо и Пьеро делла Франческа.

Между 1482 и 1492 гг. Мантенья создает чрезвычайно характерное для него произведение — «Триумф Цезаря» (Хэмптон-Корт), которое включает девять больших полотен, исполненных в светлых гризайльных тонах и как бы имитирующих композиции античных рельефов. Сам художник очень ценил эту работу; не менее высоко оценивали ее современники. Как произведение декоративной живописи «Триумф Цезаря» находится в связи с театральными представлениями сочинений античных драматургов, которые в те времена были очень распространены.

илл.94 Мантенья. Мертвый Христос. После 1474 г. Милан, галлерея Брера.

К поздним станковым работам Мантеньи относится «Мертвый Христос» (Милан, Брера)—композиция необычайно оригинальная как по своему глубокому драматическому замыслу, так и по пластическому воплощению. О замечательном колористическом даре этого мастера может свидетельствовать его «Св. Георгий» в Венецианской Академии.

Мантенья. Св. Георгий. Фрагмент. Ок. 1468 г. Венеция, галлерея Академии.

Илл.стр.112-113

Одно из последних произведений художника — «Парнас» (Лувр), оконченный в 1497 г., написан по заказу Изабеллы д'Эсте для украшения ее кабинета с античными коллекциями. При четкости композиции в ней чувствуется большое единство, свободное и ритмическое сочетание форм и линий. Развевающиеся одежды танцующих муз подчеркивают классические пропорции их фигур, стройную гармоничность движений. Строгий и жесткий реализм образов, придававший своеобразную остроту и силу ранним произведениям Мантеньи, преображается в обобщенный синтетический стиль, предвещающий искусство Высокого Возрождения.

илл.95 Мантенья. Юдифь. Рисунок. Перо, отмывка кистью. 1491 г. Флоренция, Уффици.

Наряду с живописью Мантенья работал также в области графического искусства, причем его деятельность в этой области является вершиной развития ранней итальянской гравюры на меди. Благодаря ему была преобразована гравюрная техника, изменилось художественное содержание гравюры, которая приобретала черты монументальности, став самостоятельным видом искусства, равнозначным произведению живописи. По силе художественного выражения мантеньевские гравюры на меди с их пластической моделировкой формы, подвижностью, нежной штриховкой и мягкой живописностью не уступают живописным работам мастера. Самой ранней из его гравюр является «Мадонна с младенцем». К 1480-м — началу 1490-х гг. относятся четыре большие гравюры на мифологические темы. Из них «Бой тритонов и морских кентавров» и «Вакханалия» обнаруживают уже полное овладение новой техникой. Мантенья оказал большое воздействие на этот род искусства и оставил много последователей. В качестве одного из

блестящих мантеньевских рисунков пером следует назвать его «Юдифь», где облик Юдифи по тонкости и изяществу ее классического профиля напоминает женские изображения на античных резных камеях.

* * *

Несмотря на то, что ренессансный реализм завоевал себе к середине 15 в. прочные позиции в искусстве Тосканы, Падуи и Венеции, развитие его не было повсеместным. В небольших замкнутых герцогствах Северной Италии — Ферраре, Модене, Павии, где существовала крепкая связь с феодальными традициями, пережитки готического стиля чувствовались гораздо сильнее и отражались в своеобразном, нередко еще далеком от реальной действительности искусстве. Однако и в эти очаги феодальной идеологии, где процветала мода на средневековые турниры, охоты, празднества, где увлекались рыцарским романом и поэзией, проникали передовые идеи гуманистической культуры.

Полуфеодальные властелины — Гонзага, Висконти, д'Эсте и другие покровительствовали ученым, собирали античные коллекции, привлекали к своему двору крупнейших гуманистов 15 столетия, сочетая средневековые придворные нравы с просвещенным меценатством. Гуарино да Верона, Базино да Парма, Франческо Ареццо, Лионелло и Лодовико Парди, Леон Баттиста Альберти, посетивший Феррару в 1438 г., жили и работали временно или постоянно в Ферраре, Вероне, Мантуе и других городах.

Борьба феодальных устоев с новыми, буржуазными общественными отношениями, символики средневекового мышления с передовой гуманистической культурой, готического натурализма с реалистическим мировосприятием породила своеобразное искусство этих маленьких итальянских центров, внесших, однако, важный и интересный вклад в развитие культуры итальянского Возрождения.

В области литературы эти противоречивые моменты ярче всего проявились в произведениях поэтов — Маттео Боярдо (а позднее, в 16 в., у Лодовико Ариосто и Торквато Тассо), в области живописи — в творчестве художников феррарской школы и отчасти Якопо Беллини в период его работы в Ферраре.

С середины 15 в. полуфеодальное герцогство Феррара было не только крупным культурным центром Эмилии, но связующим звеном между двумя очагами художественной жизни в Северной Италии — Падуей и Венецией. Не учитывая этого момента, а также воздействия на феррарскую школу живописи реалистического искусства Средней Италии в лице Пьеро делла Франческа и нидерландской живописи Рогира ван дер Вейдена, картины которого были широко известны итальянским мастерам, трудно было бы понять своеобразие феррарской школы, сочетавшей различные стилистические направления.

Характерным ее представителем был Козимо Тура (1430—1495), придворный художник герцога Борсо д'Эсте. Живопись Козимо Туры отмечена чертами готической стилизации, переходящей подчас в своеобразный гротеск. В его картинах встречаются различные мотивы и изображения, придающие его произведениям непонятный для нас астрологический смысл. Его манере свойственны жесткие металлические линии, колючие контуры, необычные, но по-своему очень выразительные красочные сочетания. Таковы его «Св. Иаков» (Модена, Пинакотека), «Оплакивание Христа», где диспропорциональность фигур доходит до уродливого гротеска, и большой алтарный образ «Мадонна Роверелла» (ок. 1474 г.; центральная часть — в Национальной галлерее в Лондоне).

Другой крупный феррарский мастер, Галассо Галасси, отталкивался в своем тверчестве от противоположных Туре тенденций — от реалистического мастерства Пьеро делла Франческа. Ни годы жизни Галасси, ни даты его произведений неизвестны. Ему обычно приписывается прекрасная композиция «Аллегория осени». Крепкая и стройная фигура молодой крестьянки с заступом, мотыгой и виноградной лозой в руках возвышается, подобно статуе, над далеко раскинувшимся пейзажем — возделанными полями и пашнями. Она овеяна воздухом и светом, свободные складки одежды обрисовывают ее сильное тело. Это один из наиболее реалистических и жизнеутверждающих образов искусства раннего Возрождения.

илл.99 Галассо Галасси. Аллегория осени. 2-я половина 15 в. Берлин.

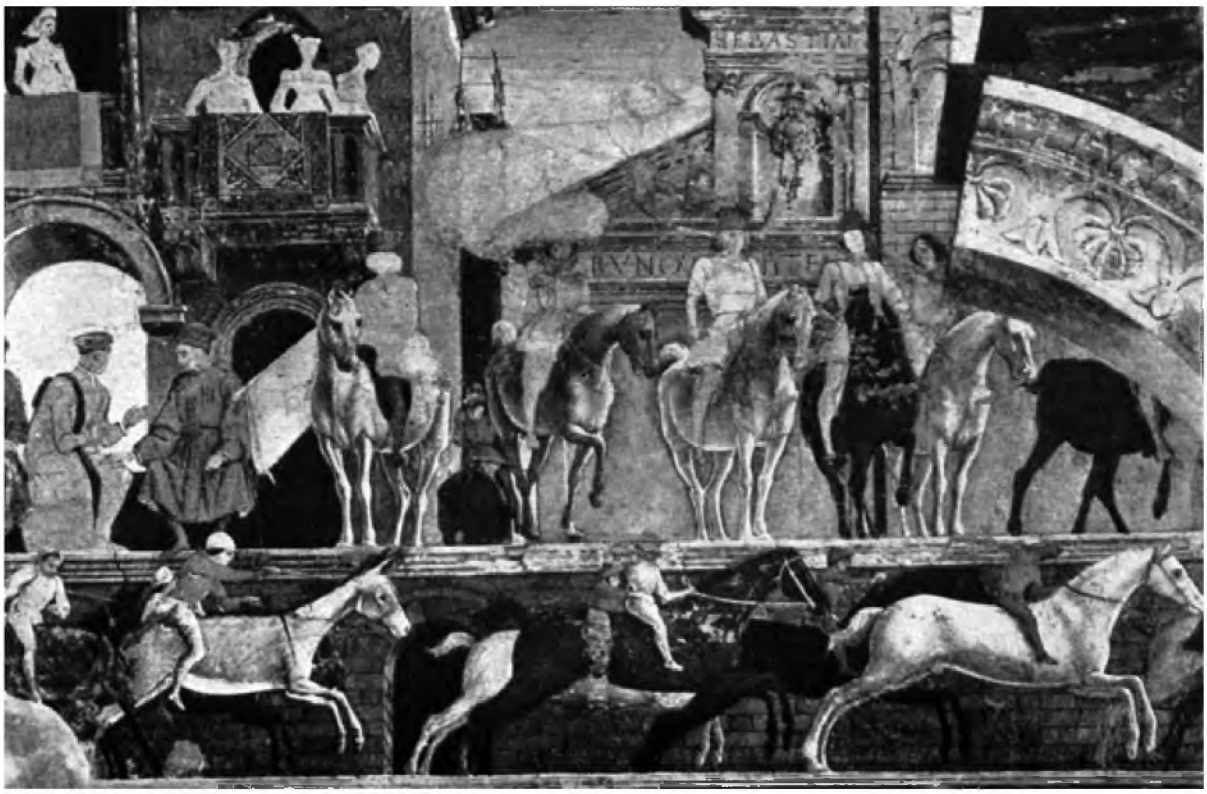
Среди художников Феррары самый значительный — Франческо дель Косса (1435—1478). Помимо ряда станковых картин (в числе лучших из них — дрезденское «Благовещение»,)

его кисти принадлежат некоторые фрески в палаццо Скифанойя — увеселительном дворце герцога Борсо дэ' Эсте. Эта, к сожалению, недостаточно хорошо сохранившаяся роспись представляет собой один из интереснейших фресковых циклов 15 столетия, в котором нашли своеобразное преломление эпизоды из жизни феррарского двора. Тремя параллельными рядами, разделенными по числу месяцев на двенадцать сцен, эти росписи опоясывают две стены большого зала. Нижний ряд посвящен событиям из жизни Борсо д'Эсте и его двора; фоном для них служат картины сельской жизни. Верхние фрески представляют аллегорические изображения — богинь-покровительниц города, едущих на колесницах. Фрески «Март», «Апрель», «Май» — собственноручные работы Косса, закончившего их в 1470 г. Во фреске «Март» в верхнем ряду с необычайным для феррарской живописи реализмом изображена справа группа рукодельниц, слева — гуманистов, профессоров и слушателей Ферраркого университета. Очень выразительна композиция (из фрески «Апрель») с изображением Борсо д'Эсте и его приближенных, исполненная с большим портретным мастерством. Она была закончена художником Бальдассаре д' Эстенсе.

илл.96 Франческо дель Косса. Благовещение. 1470-1472 гг. Дрезден, Картинная галлерея.

илл.97 Франческо дель Косса. Благовещение. Фрагмент. См. илл. 96.

илл.98а Франческо дель Косса. Апрель. Фреска палаццо Скифанойя в Ферраре. Фрагмент. Закончена в 1470 г.



илл.98б Франческо дель Косса. Апрель. Фреска палаццо Скифапойя в Ферраре. Фрагмент. Закончена в 1470 г.

В творчестве Эрколе Роберти, или Эрколе да Феррара (ок. 1450—1496), преобладали реалистические тенденции, изживающие готическую манерность. Его образы величественны и монументальны, композиционное построение отличается целостностью и единством. Нарастание драматизма и пафоса, движения и выразительности характерно для его пределл — «Несение креста» и «Взятие Христа под стражу» (Дрезден, Галлерея). Широта и обобщенность живописного языка дают возможность приписать Эрколе Роберти большой алтарный образ «Мадонна со святыми», находящийся в Берлинском музее. Излюбленный художник семьи д'Эсте, он запечатлел в прекрасном рисунке групповой портрет герцогов д'Эсте, отличающийся выразительной реалистической характеристикой (Ленинград, Эрмитаж).

* * *

Развитие венецианской живописи в 14 — первой трети 15 в. отличалось более застойным характером, нежели во Флоренции, и складывалось под воздействием византийских и готических традиций. Отвлеченное, далекое от мира реальных представлений религиозное византийское искусство, памятники которого находились в соборе Сан Марко и венецианских церквах, наложило сильный отпечаток на ранневенецианскую живопись, в которой преобладали золотые фоны, плоскостные изображения фигур, схематичная и условная композиция. Наряду с этим яркая полихромия византийских икон и мозаик сыграла свою положительную роль в развитии венецианской красочности 14 — начала 15 в.

Раскрепощение от византинизма и форм средневекового искусства, приобщение к новой, гуманистической культуре с ее живым и всеобъемлющим интересом к явлениям окружающего мира, реалистическое восприятие действительности — все признаки развития и укрепления новых экономических и общественных отношений— проявились в полной мере лишь с середины 15 в., когда начинается яркий расцвет венецианской

реалистической живописи. Торгово-аристократическая Венецианская республика, правящим классом которой был богатый и предприимчивый патрициат, пережила бурный экономический расцвет в 13—14 вв., когда она была одним из крупнейших государств Средиземноморья. Владея богатыми колониями на Востоке, она вела оживленный торговый обмен с Византией и поддерживала активные экономические связи и с другими странами. Это создавало ей независимое положение морской державы с огромным по тому времени флотом. Но аристократизация ее политического строя имела своим последствием отставание и запоздалое развитие в Венеции светской гуманистической культуры и реалистического искусства, особенно по сравнению с Флорентийской республикой первой половины 15 столетия.

Практические по натуре венецианцы много времени уделяли изучению точных и естественных наук, связанных с мореплаванием и торговлей. Гуманитарные дисциплины, интерес к античности, изучение древних языков, собирание коллекций и библиотек начали у них развиваться лишь со второй половины 15 в., когда Венеция полностью приобщилась к искусству и культуре Возрождения.

Во второй половине 14 в. широкое распространение получили здесь композиции на религиозные темы. Красочные и декоративные, они еще отличаются плоскостностью и орнаментальностью, обилием золотых фонов при полном отсутствии перспективы и объемной передачи формы. Традициями византинизма отмечено творчество одного из ранних венецианских художников Лоренцо Венециано, кисти которого принадлежали многочисленные иконы, исполненные между 1356 и 1372 гг. Золотой фон, бесплотные, плоско переданные фигуры мадонны и святых — все говорило об отвлеченности этого стиля.

К началу 15 в. относится деятельность живописцев муранской школы Джо-ванни д'Аллеманья и семьи художников Бартоломео и Альвизе Виварини, работавших одновременно с Мантеньей в церкви Эремитани в Падуе и своим участием содействовавших творческому общению между художественными школами Падуи и Венеции.

илл.102 Карло Кривелли. Мадонна с младенцем. Ок. 1470 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Живучесть консервативных традиций венецианской школы отразилась особенно ясно в произведениях одного из выдающихся живописцев 15 столетия — Карло Кри-велли (1430/35 —1495). В творчестве этого мастера обнаруживаются черты, внутренне близкие к феррарской школе. Автор многих лирических по своему характеру «Мадонн», он любил представлять их в обрамлении огромных гирлянд из цветов и плодов; его картины отличались изысканным красочным строем и тонкой ли-неарностью. К лучшим из них принадлежит картина в нью-йоркском Метропо -литен-музее, где редкий по своему изяществу образ мадонны исполнен глубокого чувства, а тончайшие цветовые созвучия с преобладанием красивых блеклых оттенков сочетаются с чеканной ясностью

пластической формы. В более позднем монументальном по своим размерам «Благовещении» (Лондон, Национальная галлерея) Кривелли сумел необычайно органично объединить присущую ему своеобразную романтизацию образов с реально-жизненными мотивами и новыми приемами композиционной организации картины с использованием пространственно-перспективных эффектов. Фигура Марии, видимая сквозь открытую дверь комнаты, ангел и святой в ярких одеждах, опустившиеся на колени посреди улицы, изображенной в перспективном сокращении, маленькая девочка, с любопытством смотрящая на событие, пестрый восточный ковер, повешенный на балюстраду лоджии, — все дышит той непосредственностью и радостью в восприятии самых различных явлений бытия, которые так характерны для картин раннего Возрождения.

илл.103 Карло Кривелли. Благовещение. 1486 г. Лондон, Национальная галлерея.

Становление реалистического стиля у ведущих венецианских живописцев середины 15 в. связано в значительной мере с приобщением их к гуманистической культуре, развивавшейся в Падуе. Этому же процессу сложения реализма чрезвычайно способствовало знакомство венецианцев с искусством Флоренции, с произведениями Донателло (в Падуе), Андреа дель Кастаньо, Паоло Учелло и Филиппе Липпи, работавшими в Венеции и Падуе, а также с творчеством Пьеро делла Франческа.

Используя художественный опыт флорентийской школы, венецианские живописцы особое внимание обратили на развитие колорита, линейной и воздушной перспективы и светотени. Отталкиваясь в раннем периоде своего искусства от богатейшей полихромности византийских мозаик, они в середине 15 в. пришли к совершенно новым колористическим решениям, вытекавшим из конкретного, живописно-реалистического восприятия окружающей их действительности. Колорит для венецианских мастеров стал одним из выразительнейших средств в воплощении образов природы, человека, его внутреннего мира, характера, настроений.

Якопо и Джентиле Беллини, Витторе Карпаччо, а в особенности Антонелло да Мессина и Джованни Беллини были теми художниками, которые создали в Венеции реалистическое искусство раннего Возрождения и подготовили путь для его высокого расцвета в 16 столетии.

Якопо Беллини (ок. 1400—1470), глава семьи венецианских живописцев, был последователем Джентиле да Фабриано и Пизанелло и не решался в своей религиозной живописи полностью порвать с традициями 14 в. Он гораздо более известен как график. Ему принадлежат многочисленные и разнообразные рисунки, собранные впоследствии в два альбома (один в Британском музее, другой в Лувре). Главное место в них занимают архитектурные мотивы — изображения церковных и светских зданий с правильно переданной перспективой и конструктивно-четким восприятием пространства. Знакомство с произведениями Мантеньи, а также Кастаньо и Учелло оказало большое влияние на творчество Якопо Беллини. У него встречаются также многочисленные рисунки с натуры, копии с античных памятников, религиозные композиции и ландшафты, отмеченные реалистическими тенденциями, что позволяет считать его одним из представителей раннего ренессансного реализма в Венеции.

Джентиле Беллини (1429—1507) — официальный художник Венецианской республики, в 1479—1480 гг. был в Константинополе, где исполнил портрет турецкого султана Магомета П (Лондон, Национальная галлерея). Он писал также дожей Фоскари и Вендрамин и королеву Кипра Катерину Корнаро; в его портретах острая реалистическая наблюдательность сочетается с известной сухостью и детализацией, что несколько снижает выразительность его образов. С именем Джентиле Беллини связано зарождение венецианской исторической живописи. Он известен своими огромными повествовательными композициями, в которых отразил городскую жизнь патрицианской Венеции с ее пышными религиозными празднествами и многолюдными процессиями. В этих полотнах широта размаха и еще несколько наивное, но сильное и свежее мастерство декоративной композиции сочетаются с подробнейшей документально точной обрисовкой всех деталей. Таковы четыре большие картины: «Процессия святого креста на площади Сан Марко» (1496), «Чудо святого креста» (1500), «Чудесное исцеление Пьетро де Людовичи» (1501; все в Венецианской Академии) и «Проповедь св. Марка в Александрии» (Милан, Брера), украшавшие в свое время стены государственных и общественных зданий, где они должны были, по словам венецианского хрониста, напоминать «дворянам, горожанам и народу» о богатстве и незыблемости их государства.

илл.104 Джентиле Беллини. Чудо святого креста. Фрагмент. 1500 г. Венеция, галлерея Академии.

Крупнейшим из учеников и последователей Джентиле Беллини был Витторе Карпаччо (ок. 1455—ок. 1526). Хронологически его живопись связывает ранневенецианское искусство со зрелой порой Возрождения. Некоторые картины Карпаччо отличаются, как и у его учителя, наивной повествовательностью, но это искупается живым воображением и замечательным живописным мастерством. Жанровые мотивы получают в творчестве Карпаччо широкое распространение; он широко вводит в свои композиции пейзаж. Основными произведениями Карпаччо являются четыре больших картинных цикла: «Жизнь св. Урсулы» (девять огромных полотен, 1490-е гг.; Венеция, Академия), картины для церкви Сан Джорджо дельи Скьявони (1502—1507), написанные в тот же период

«Сцены из жизни Марии» для скуолы дельи Альбанези и «Сцены из жизни св. Стефана» (1511 —1520).

илл.105а Карпаччо. Прием послов. Картина из цикла «Жизнь св. Урсулы». 1490 - 1495 гг. Венеция, галлерея Академии.

Средневековую легенду о жизни св. Урсулы художник превратил в увлекательное романтическое повествование, проникнутое зрелищным декоративным началом. Так, например, в композиции «Прибытие св. Урсулы в Кельн» с неподражаемым реализмом изображены суда с высокими мачтами и свернутыми парусами. Уходящая вдаль перспектива набережной и высокое облачное небо создают ощущение воздушности и глубины. «Прощание Урсулы с отцом» — яркая, залитая светом многолюдная сцена, в которой сияющие красные одежды принца и придворных дам, серебристые, черные и темно-золотые тона мантий Урсулы и ее отца выделяются на фоне синей глади венецианского залива.

Картина «Сон св. Урсулы» овеяна воздухом и светом, придающими ей неповторимую свежесть и прозрачность. Высокая строгая комната венецианского дворца, в которой спит святая, тихо входящий ангел, корона, положенная в ногах, собачка у постели, цветы на окнах — все дышит чистым и нежным чувством, придающим тонкую поэтичность и очарование этой сцене.

Второй цикл картин, уже не столь большого размера, как цикл «Жизнь св. Урсулы», написанный для церкви Сан Джорджо дельи Скьявони, также состоит из девяти частей. Лучшие из них—«Св. Георгий, поражающий дракона» и «Св. Иероним в келье». Последняя интересна свободной и реалистической передачей интерьера, изображающего скорее кабинет ученого с книгами, нежели келью святого, что указывает на возрастающие гуманистические интересы художника.

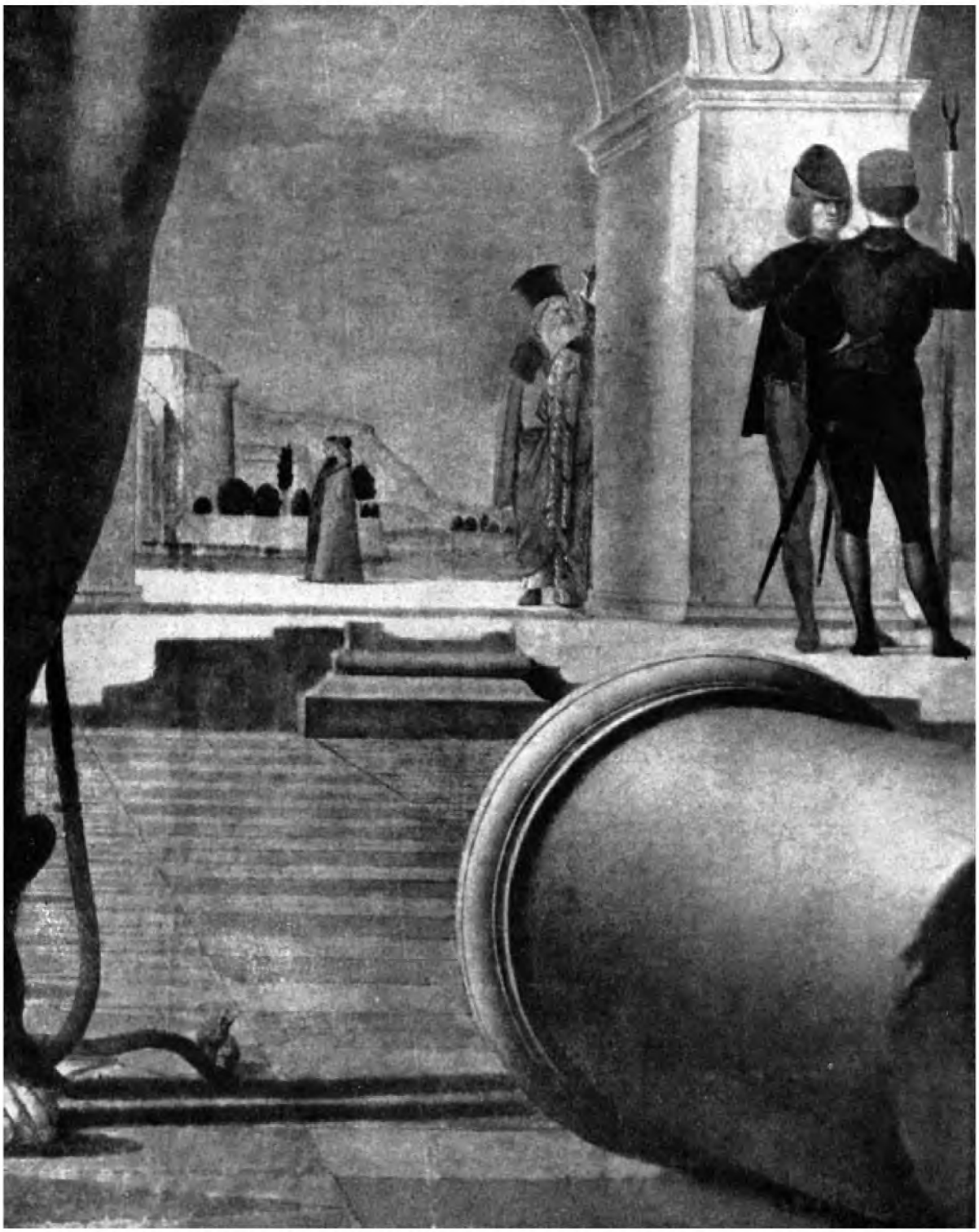
илл.105б Карпаччо. Св. Иероним в келье. 1502-1507 гг. Венеция, церковь Сан Джорджо дельи Скьявони.

Особое место в венецианской живописи 15 в. занял Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479), творчество которого наряду с искусством Джованни Беллини несло в себе наиболее последовательное выражение реалистических тенденций. Родившись в Сицилии, он в молодые годы работал в Неаполе, а впоследствии в Венеции и Милане. Его роль в развитии венецианской живописи настолько значительна, что, несмотря на неаполитанское происхождение, он обычно причисляется к школе венецианских мастеров.

Большое значение в формировании стиля Антонелло да Мессина имел Неаполь с его своеобразной художественной культурой. При дворе герцога Альфонса Арагонского он имел возможность близко познакомиться с произведениями нидерландских мастеров Яна ван Эйка и Рогира паи дер Вейдена и перенять у них масляную технику, распространив ее затем в венецианской живописи. Здесь же он соприкоснулся с традициями испано-каталонских художников, привлеченных для работы в Неаполь. В раннем периоде своего творчества Антонелло да Мессина был тесно связан с нидерландскими традициями, примером чего может служить его «Распятие» (Лондон, Национальная галлерея). На фоне бледного неба и голубовато-серого пейзажа мягко вырисовываются тело Христа, фигуры Иоанна и Марии. Насыщенная рассеянным мягким светом, объединяющим отдельные тона в общее красочное звучание, картина проникнута настроением особой внутренней сосредоточенности, присущей живописи старых нидерландских мастеров.

К 1465 —1474 гг. относится ряд таких картин художника, как «Благословляющий Христос», алтарный образ «Благовещение» и изображения мадонн. Наиболее плодотворный период его творчества связан с Венецией, где он пишет алтарь в церкви Сан Кассьяно (сохранился лишь фрагмент), ставший прототипом алтарных композиций в венецианской живописи вплоть до Джорджоне и Тициана, картину «Св. Себастьян» (Дрезден, Галлерея) и великолепные мужские портреты.

илл.85 Антонелло да Мессина. Св. Себастьян. 1476 г. Дрезден, Картинная галлерея.



илл.86 Антонелло да Мессина. Св. Себастьян. Фрагмент. См. илл. 85.

Образ св. Себастьяна был очень популярен у мастеров Возрождения, так как он открывал перед художником возможность дать в культовой композиции изображение обнаженного тела. Дрезденская картина Антонелло принадлежит к наиболее оригинальным истолкованиям этого образа, в котором уже не осталось и следа от традиционно церковного подхода к изображению мученика. Без подчеркнутого драматизма, без патетики, в стоическом спокойствии пронзенного стрелами Себастьяна Антонелло сумел выразить героическую сущность человека. Обнаженное тело Себастьяна вылеплено красками и светом с безупречной правильностью пропорций и тем повышенным чувством объема, о котором свидетельствует подчеркнуто геометризированно трактованный цилиндрический ствол античной колонны, лежащий рядом с фигурой святого.

Своеобразный контраст к теме страдания составляет прекрасный мир, окружающий героя. Мастер изобразил святого Себастьяна среди великолепного архитектурного пейзажа, в котором живая реальность каждой подробности — от спящего на мостовой воина до женщин на украшенном ковром и цветами балконе — заставляет забыть о таком неправдоподобном мотиве, как то, что дерево, к которому привязан святой, вырастает прямо из каменных плит мостовой. Монументальная пластическая форма, перспектива, свет и цвет — каждый из этих элементов изобразительного строя обладает в дрезденской картине повышенной силой воздействия.

илл.87 Антонелло да Мессина. Мужской портрет («Кондотьер»). 1475 г. Париж, Лувр.

Превосходным мастером проявил себя Антонелло также в области портретного искусства. Таковы его замечательные реалистические портреты — так называемый «Кондотьер» (Лувр) с сурово сжатым ртом и твердым взглядом или «Мужской портрет» (Лондон, Национальная галлерея), полный мягкой серьезности и сосредоточенности. Этими и другими своими работами он предвосхитил реализм портретов Джовании Беллини.

Начиная с 80-х гг. 15 в. первенствующее значение в венецианской живописи приобретает Джованни Беллини (ок. 1430—1516), учитель Джорджоне и Тициана, с именем которого связаны наиболее крупные достижения в искусстве на рубеже 15 и 16 вв. Он всемерно развил и упрочил принципы реалистической живописи, основы которой были заложены его предшественниками и современниками. Однако его искусство в такой же мере, в какой оно было связано с 15 столетием, неотделимо от художественных проблем 16 в. и рассматривается поэтому в разделе, посвященном венецианской живописи чинквеченто.

* * *

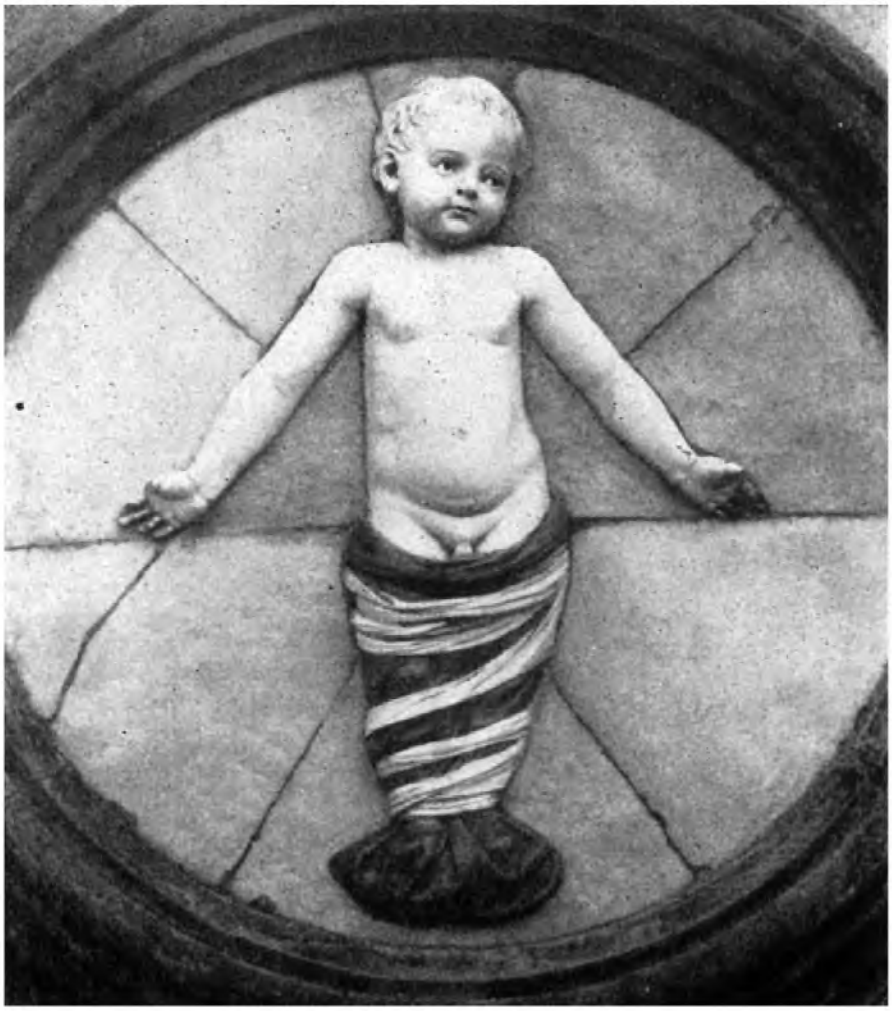
Проследив распространение ренессансного искусства в его ранних формах по различным областям Италии, мы возвращаемся к Флоренции, искусство которой во второй половине 15 в. дает наиболее полную и сложную картину многообразных художественных течений, развивавшихся на протяжении этого периода.

Второе поколение флорентийских скульпторов выступило на художественную арену тогда, когда уже был заложен крепкий фундамент реалистического искусства, когда уже были созданы великие произведения в архитектуре и пластике Тосканы: купол Флорентийского собора Брунеллески, бронзовые двери Гиберти, многие из лучших работ Донателло. Дальнейшее распространение реалистических принципов и их переработка в сторону большего смягчения и утонченности форм принадлежат в первую очередь семье художников делла Роббиа. Связующая роль между первым и вторым поколениями мастеров тосканской скульптуры выпала па долю Лука делла Роббиа (1399/1400—1482). Его нежные и лирические образы, преимущественно изображения мадонны с младенцем, в которых раскрывалась тема материнства, согреты теплым человеческим чувством, праздничны, радостны и были легко доступны восприятию самых широких кругов.

илл.72 Лука делла Роббиа. Поющие ангелы. Рельеф кафедры для певчих из собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Фрагмент. Мрамор. Между 1431 и 1438 гг. Флоренция, Музей собора.

Подобно большинству скульпторов Возрождения, Лука делла Роббиа начал свое художественное образование в золотых дел мастерских, но рано занялся скульптурой в мраморе. Одной из первых его работ являются рельефы кафедры для певчих во Флорентийском соборе, исполненные между 1431 и 1438 гг. в соревновании с Донателло. Слова церковного псалма «Хвалим господа», написанные на архитраве кафедры, иллюстрированы различными рельефами, изображающими игру юных музыкантов на трубах, арфах, тимпанах, органе и хоровое пение. Подобно Яну ван Эйку, работавшему в 1420—1430-х гг. над Гентским алтарем, Лука делла Роббиа на боковых стенках кафедры

дал глубоко поэтическое изображение ангелов, поющих псалмы. Но главная заслуга этого мастера и его школы состояла в создании нового типа скульптуры Возрождения благодаря использованию глазурной техники, применявшейся раньше только для изготовления аптечных сосудов, кружек, тарелок, горшков, ваз и т. п. Техника глазури, известная с древних времен ассирийцам и персам, в средние века была завезена в Испанию и на Балеарские острова, в частности на остров Майорку (отчего она получила название майолики), где достигла высокого расцвета. Пизанские мореплаватели перенесли глазурную технику на итальянскую почву, и она уже в 14 в. благодаря своей дешевизне получила широкое распространение во Флоренции, Сиене, Умбрии, Венеции, Фаэнце и Урбино. Лука делла Роббиа первый применил технику глазури в круглой скульптуре и рельефах, давая их в сочетании с архитектурой. Медальоны из майолики с ее ярко-синими, белыми, желтыми, зелеными и светло-коричневыми тонами чрезвычайно оживляли стены зданий. Первое произведение Лука делла Роббиа в этой технике — люнет с изображением мадонны, младенца и ангелов (Флоренция, Национальный музей). Он участвовал также в декоративном оформлении капеллы Пацци. Многочисленные майоликовые рельефы Лука делла Роббиа, обрамленные яркими гирляндами из цветов и плодов, рассеяны по всем европейским музеям.



илл.74б Андреа делла Роббиа. Рельефный медальон на фасаде Воспитательного дома во Флоренции. Цветная майолика. 1463-1466 гг.

Андреа делла Роббиа (1435—1525/28), племянник вышеназванного мастера, работал только в технике майолики, добившись в ней большого совершенства. В барельефах он почти отделяет фигуру от фона, придавая ей самостоятельное пластическое существование, повышающее ее жизненную убедительность. Ему принадлежат также

выполненные из майолики произведения круглой скульптуры. К числу его известнейших работ относятся медальоны с рельефными изображениями спеленатых младенцев, которые украшают аркаду построенного Брунеллески флорентийского Воспитательного дома. Изображенные на ярко-синем фоне очаровательные детские фигурки проникнуты удивительным чувством жизни. Чрезвычайно удачна созданная Андреа делла Роббиа майоликовая скульптурная группа «Встреча Марии с Елизаветой» (1491; Пистойя), исполненная в более строгом стиле. Юная Мария наклонилась к старой изможденной женщине, в сильном душевном порыве упавшей перед ней на колени. Внутренний контраст между ними передан жестами и взглядами, которые дышат глубоким чувством и искренностью.

Искусство Джованни делла Роббиа (1469—1529), сына Андреа, не имеет того целостного и оригинального характера, как у представителей предшествующих поколений этой семьи, и вырождается скорее в хорошее ремесло. В его творчестве преобладают бытовые мотивы. Майолика постепенно изживает себя как малопригодное декоративное украшение для строгой, монохромной архитектуры Высокого Возрождения.

илл.74а Бернардо Росселлино. Гробница Леонардо Бруни в церкви Санта Кроче во Флоренции. Мрамор. 1444 г.

Крупнейшими скульпторами во Флоренции середины и второй половины 15 в. были Бернардо Росселлинр, Дезидерио да Сеттиньяно и Антонио Росселлино. Бернардо Росселлино (1409—1464), подобно Микелоццо, начал свою деятельность, будучи архитектором и помогая Альберти при постройке дворца Ручеллаи во Флоренции. К крупнейшим его творческим достижениям относится ряд надгробных памятников, созданных между 1444 и 1460 гг., из которых гробница гуманиста Леонардо Бруни в церкви Санта Кроче во Флоренции (1444) явилась классическим образцом для всех дальнейших произведений этого же рода. Росселлино впервые создает тип гробницы в нише, использовав ее пространство как живописное светотеневое обрамление для саркофага и лежащей на нем фигуры. Строгие, уравновешенные пропорции архитектурной композиции придают спокойствие и ясность всему ансамблю. Леонардо Бруни изображен держащим в руках свое главное творение— книгу «История Флоренции». Великолепный рельеф в люнете с изображением мадонны, пурпурные плиты порфира, образующие основной фон стены, строгие и простые формы саркофага с тонким рельефом, обрамляющим мемориальную доску, цоколь с цветущими гирляндами и играющими путти — все создает спокойное, умиротворенное настроение, далекое от идей бренности и смерти.

Гробница кардинала Марсуппини (1455), также находящаяся в церкви Санта Кроче и изваянная Дезидерио да Сеттиньяно (1428 —1464), значительно отличается от надгробия Бернардо Росселлино. Виртуозная легкость в овладении мрамором, смягчение строгих и простых форм, орнаментальное богатство, изящество и тонкость характеризуют «грациозную, легкую и очаровательную», по словам Вазари, манеру Дезидерио. Богатое архитектурное обрамление надгробия со свисающими мраморными гирляндами, детальной разработкой люнета и архитрава, капителей и пилястр стены, расчлененной на четыре части, сама изысканная форма саркофага с двумя грустящими младенцами у его подножия — приобретают здесь иной, более живописный характер.

илл.73а Дезидерио да Сеттиньяно. Голова младенца Христа. Мрамор. Середина 15 в. Ленинград, Эрмитаж.

Но более всего известен Дезидерио своими детскими бюстами, которые устанавливались в капеллах в память о рано умерших детях, изображавшихся обычно в образе младенца Христа или маленького Иоанна Крестителя. С неподражаемыми мастерством и тонкостью Дезидерио высекал из мрамора детские головки (в собраниях Эрмитажа, Вашингтона и других), в трактовке которых достигал глубокой жизненности и реализма, придавая детскому облику нежную прелесть. Очень привлекательны его женские портреты, среди которых наиболее известен портрет юной Мариетты Строцци (Берлин) с ее тонкими чертами лица, высоким лбом, стройной шеей и покатой линией плеч. В этом портрете он передал задумчивость и изящество молодой девушки, предвосхищающие грацию женских образов Леонардо.

илл.73б Дезидерио да Сеттиньяно. Портрет принцессы Урбинской. Известняк. Середина 15 в. Берлин.

Антонио Росселлино (1427—1479), брат и ученик Бернардо, был также одним из видных скульпторов второй половины века. В бюсте гуманиста Маттео Пальмьери (1468; Флоренция, Национальный музей) он показал себя незаурядным портретистом, с глубокой жизненной достоверностью передав его изборожденное глубокими морщинами лицо. Гробница кардинала Португальского в церкви Сан Миньято во Флоренции принадлежит к числу его лучших работ. Широкая ренессансная арка обрамляет постамент с саркофагом; фигуры парящих ангелов поддерживают круглый барельеф с изображением мадонны, уже не отделенный архитравом от саркофага, а смело включенный в общую композицию.

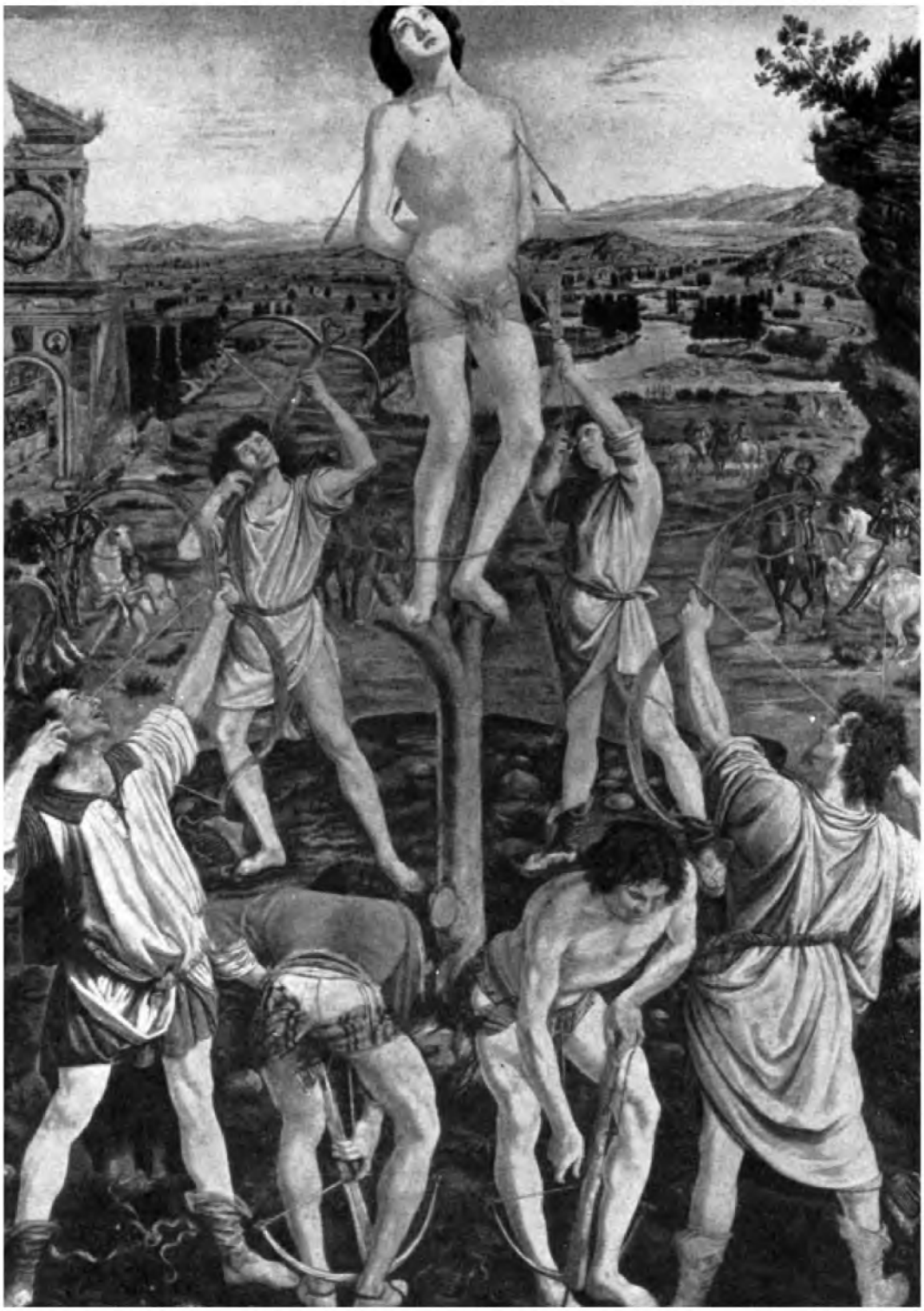
Яркие краски фона, белые с золотом ангелы, пестрая выложенная из разноцветных камней плита, на которую поставлен саркофаг, цоколь с изображением черепа, окруженного цветущими гирляндами, производят впечатление декоративного изобилия.

Резцу Антонио Росселлино принадлежат многочисленные мраморные рельефы (в их числе рельеф «Мадонна с младенцем» в ленинградском Эрмитаже), выполненные в тончайшей технике, позволившей достигнуть нежнейших, чисто живописных светотеневых эффектов в передаче черт лица и тонких, словно прозрачных складок одежд.

Из последователей Росселлино следует назвать Бенедетто да Майяно (1442— 1497), тонкого декоратора, который исполнил рельефы кафедры в церкви Санта Кроче во Флоренции и ряд скульптурных портретов (бюст Филиппе Строцци из раскрашенной терракоты, ок. 1489 г.).

Крупнейшими флорентийскими скульпторами последней трети 15 столетия были Антонио Поллаойло и Андреа Верроккьо.

илл.106 Антонио Поллайоло. Битва десяти обнаженных. Гравюра на меди. Фрагмент. 2-я половина 15 в. (увеличено).



илл.107 Антонио Поллайоло. Св. Себастьян. 1475 г. Лондон, Национальная галлерея.

Антонио Поллайоло (1429—1498) — скульптор, живописец, гравер, золотых дел мастер — работал также в Риме по заказу папской курии. Техника ювелирного мастерства наложила свой отпечаток не только на его скульптуру, но и на графику и живопись. Он написал ряд картин, из которых наибольшей известностью пользовались «Геркулес, убивающий льва, гидру и Антея» и «Св. Себастьян». Последняя особенно отличается рассудочностью и точностью, с которой художник демонстрирует свое мастерство в овладении перспективой, ракурсами и анатомией, используя религиозный сюжет уже только чисто внешне, как предлог для своих экспериментов в области живописи. Не удивительно, что его картина наряду с «Геркулесом» привлекала многочисленных копиистов и подражателей среди современных ему мастеров, а гравюра на меди с

изображением «Битвы десяти обнаженных» остановила на себе внимание Микеланджело своей экспрессией в передаче движений с детальным анатомическим анализом в воспроизведении обнаженного человеческого тела.

В 1493—1498 гг. он исполнил две великолепные бронзовые гробницы для пап Сикста IV и Иннокентия VIII (Рим, собор св. Петра). Первая из них, необычная по форме, изображает лежащую на саркофаге фигуру умершего папы в полном облачении и высокой тиаре, украшенной богатым орнаментом. Лицо с выразительным профилем передано в реалистической и энергичной манере. По краям саркофага — аллегорические изображения искусств и наук, виртуозно исполненные в рельефах.

Выразителем стиля позднего кватроченто является также Андреа Верроккьо (1435/36—1488), один из крупнейших мастеров своего времени, главный скульптор дома Медичи, для которого он выполнил множество заказов. Живописец, скульптор, золотых дел мастер, он пользовался большой известностью, и его мастерская была не только средоточием художественной жизни Флоренции, но и своего рода художественной лабораторией, где наряду с живописью, рисунком, ваянием и литейным мастерством изучались анатомия, математика, перспектива, оптика и приобретались ценные практические навыки.

Будучи сам замечательным рисовальщиком и тонким аналитиком, Верроккьо. в совершенстве изучив человеческое тело, передавал его в своих скульптурах не только с реалистической точностью, но и с тонкой детализацией и изяществом, отвечавшим изысканным аристократическим вкусам двора Лоренцо Медичи. Его немногочисленные живописные работы (в их числе «Крещение Христа», Уффици, мадонны в музеях Лондона и Нью-Йорка) отличаются рассудочностью и сухостью. Главное место в его творчестве занимают скульптурные произведения, выполненные преимущественно в бронзе.

К 1476 г. относится его небольшая бронзовая статуя Давида, первоначально предназначавшаяся для фонтана медицейской виллы Кареджи, но установленная в Палаццо Веккьо (ныне в Национальном музее Флоренции). В отличие от простого и поэтического облика «Давида» Донателло статуя Верроккьо отмечена стремлением к своеобразной утонченности и внешней эффектности образа, и чем выразился новый и характерный для конца 15 в. идеал красоты. Угловатые очертания фигуры Давида, резкая ломаная линия выставленного локтя, отведенный в сторону короткий меч сообщают его силуэту некоторую напряженность и беспокойство.

илл.75 Верроккьо. Давид. Бронза. 1476 г. Флоренция, Национальный музей.

В 1472 г. Вероккьо закончил гробницу Джованни Пьеро Медичи в церкви Сан Лоренцо. В этом прекрасном произведении он отошел от традиционного типа ранне-ренессансных надгробий, совершенно отказавшись от фигурных изображений. В сквозную арку, отделяющую старую сакристию от основной части церкви, он поместил саркофаг, изысканно украшенный мотивами растительного орнамента, а свободное пространство между саркофагом и архивольтом арки заполнил тонкой плетеного рисунка решеткой. Красивый силуэт этого надгробия одинаково эффектно рисуется на фоне сквозного арочного просвета со стороны трансепта и со стороны сакристии, необычайно органично входя в общий архитектурный ансамбль созданного Брунеллески интерьера.

К концу 1470-х гг. относится большая бронзовая группа Верроккьо для одной из ниш на фасаде церкви Ор-Сан-Микеле — «Христос и апостол Фома». Жесты Христа и Фомы красивы и выразительны; их одежды смяты и пересечены глубокими складками, отчего создаются чисто живописные контрасты и усиливается ощущение внутренней динамики фигур. И здесь обращает на себя внимание мастерское сочетание скульптуры с окружающей ее архитектурной средой. Сохраняя в движениях Христа и апостола полную свободу и даже вынося фигуру Фомы за пределы проема ниши, Верроккьо сумел добиться впечатления полного единства архитектурного и пластического образа.

В 1479 —1488 гг. Верроккьо работал над конным памятником венецианскому кондотьеру Бартоломео Коллеони, отлитым в бронзе уже после смерти скульптора. Этот памятник стал, подобно донателловскому «Гаттамелате», классическим примером конного монумента эпохи Возрождения. В отличие от Гаттамелаты с его спокойствием и уверенностью фигура Коллеони полна огромного внутреннего напряжения. Он как бы стоит в седле, всей тяжестью тела опираясь на стремена, и властной рукой ведет своего коня, слившись с ним в одно целое. Лицо кондотьера в обрамлении бронзового шлема дышит неукротимой волей и воинственностью. Круглые сверлящие глаза и опущенные углы сжатых губ придают ему выражение жестокости и неистовства. Гордое движение коня передано с большой выразительностью. Голова коня, его мощная шея в складках, вздувшиеся вены исполнены не только с великолепным знанием анатомии, но и с большой художественной экспрессией.

илл.76 Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони в Венеции. Фрагмент. См. илл. 77.

илл.77 Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони на площади Сан Джованни Э Паоло (Кампо Сан Дзаниполо) в Венеции. Бронза. 1479-1488 гг.

Скульптура установлена на высоком постаменте на площади у церкви Сан Джованни э Паоло и, в отличие от «Гаттамелаты», в непосредственной близости от храма, как бы сливаясь с его внушительным массивом. Из-за небольших размеров площади памятник воспринимается преимущественно с близких расстояний, обрисовываясь в сильном ракурсе, который повышает свойственное ему выражение гордой мощи.

Из других флорентийских скульпторов этого времени следует назвать Бертольдо да Джованни (ок. 1420—1491) и Мино да Фьезоле (1430/31—1484).

Особенно сложным и противоречивым был процесс развития флорентийской живописи второй половины 15 в. В его многообразном потоке можно выделить три главные линии. Первую из них представлял Доменико Гирландайо, продолжатель в новых исторических условиях того несколько наивного, но цельного и жизнерадостного повествовательного искусства с сильно выраженным жанровым Элементом, начало которому было положено мастерами первой половины столетия. Представители другой линии — Боттичелли, Филиппиио Липпи, Пьеро ди Козимо — пользовались наибольшим успехом в среде ценителей из аристократизирующегося патрициата и носителей гуманистической образованности. Их утонченное искусство несло на себе отпечаток кризиса, переживаемого флорентийской культурой того времени. Но именно в этот период происходило также зарождение основ нового искусства, величайший подъем которого относится к периоду Высокого Возрождения. Раннее творчество Леонардо да Винчи, основоположника этого искусства, составляет третью линию в живописи рассматриваемого периода.

В искусстве Доменико Гирландайо (1449—1494) сильнее, чем у других его современников, выразилось бюргерское начало. Не обладая ни мощным художественным воображением, ни высоким артистизмом, присущим крупнейшим мастерам того времени, он, однако, хорошо владел приемами повествовательного раскрытия темы, отличался живой наблюдательностью и достоверностью портретных характеристик. Он прекрасно усвоил выработанные поколениями флорентийских мастеров приемы объемной моделировки фигур и композиционно-пространственных построений; его техническое мастерство живописца-фрескиста находится на очень высоком уровне.

Вместе с известнейшими мастерами своего времени — Боттичелли и Перуджино — Гирландайо украшал росписями Сикстинскую капеллу в Риме, где ему принадлежит фреска «Призвание апостолов Петра и Андрея» (1481). Зрелый стиль Гирландайо раскрывается в его росписях капеллы Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита, изображающих эпизоды из жизни Франциска Ассизского (1483—1485). В сцене утверждения папой устава францисканцев, фоном для которой служит площадь перед Палаццо Веккьо, в облике различных персонажей изображены Лоренцо Медичи, его сыновья и поэт Анджело Полициано. К лучшим станковым работам Гирландайо относится «Поклонение волхвов» (1488) в Воспитательном доме во Флоренции с красивым пейзажным фоном, свидетельствующее о хорошем знании нидерландских живописцев. Он был автором многих портретов, из которых широко известен «Портрет старика с внуком» (Лувр).

илл.108 Гирландайо. Рождество Марии. Фреска церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. 1486-1490 гг.

Главное монументальное произведение Гирландайо — фрески хора флорентийской церкви Санта Мария Новелла (1486—1490). Отдельные сцены, разделенные между собой исполненными живописью пилястрами и поясами, располагаются друг над другом в несколько ярусов. Их тематика — эпизоды из жизни Марии и Иоанна Крестителя — истолкована преимущественно в бытовом плане. Так, в сцене «Рождество Марии» дочь богатого патриция Лодовика Торнабуони изображена во главе группы флорентийских дам в модных костюмах того времени, пришедших посетить роженицу. В противовес степенной торжественности знатных посетительниц живее и свободнее выглядят фигуры прислуживающих, в частности девушки, выливающей воду из кувшина. В «Рождении Иоанна Крестителя» художник изобразил служанку, вбегающую в комнату с корзиной плодов на голове, — мотив Этот заимствован из известного тондо Филиппо Липпи «Мадонна с младенцем» (Питти). Сильной стороной фресок Санта Мария Новелла является мастерство композиционной организации — столь необходимая для стенописи ясная архитектоника в расположении фигур, в мотивах построения интерьеров и пейзажей, четкость пространственных решений. Не будучи колористом в строгом смысле слова, Гирландайо, однако, нашел в рассматриваемых фресках такие красочные соотношения, которые превосходно сочетаются с объемными и пространственными качествами его композиций.

Социальный характер Флорентийской республики сильно изменился к последним десятилетиям 15 в. Буржуазия, быстро перерождавшаяся в патрициат, вступала в острые

социальные противоречия с широкими ремесленными кругами. Медицейская диктатура принимала ясно выраженный тиранический характер. Утонченная патрицианская культура, представителями которой были сам Лоренцо Медичи, получивший гуманистическое образование в доме своего деда, и окружавшие его гуманисты — Марсилио Фичино, Кристофоро Ландино, Луиджи Пульчи и ряд других, сочетала в себе элементы средневековой христианской мистики с чисто языческими философскими представлениями, выраженными в идеях флорентийского неоплатонизма, и страстным влечением к древнему миру и образам античной мифологии.

Известный оттенок книжной литературности, свойственный этим направлениям, проявился в поэзии Лоренцо Медичи и Анджело Полициано, часто вольной по содержанию, но изящной и легкой по форме.

Живопись Сандро Боттичелли (1444—1510), одного из выдающихся художников конца 15 в., будучи ярким порождением этой эпохи, несла на себе отпечаток многих идей, сложившихся в окружении медицейского двора, но ее содержание шире и глубже, а образный смысл — значительнее того уровня представлений, который отличал литераторов и мыслителей, близких к Лоренцо Медичи.

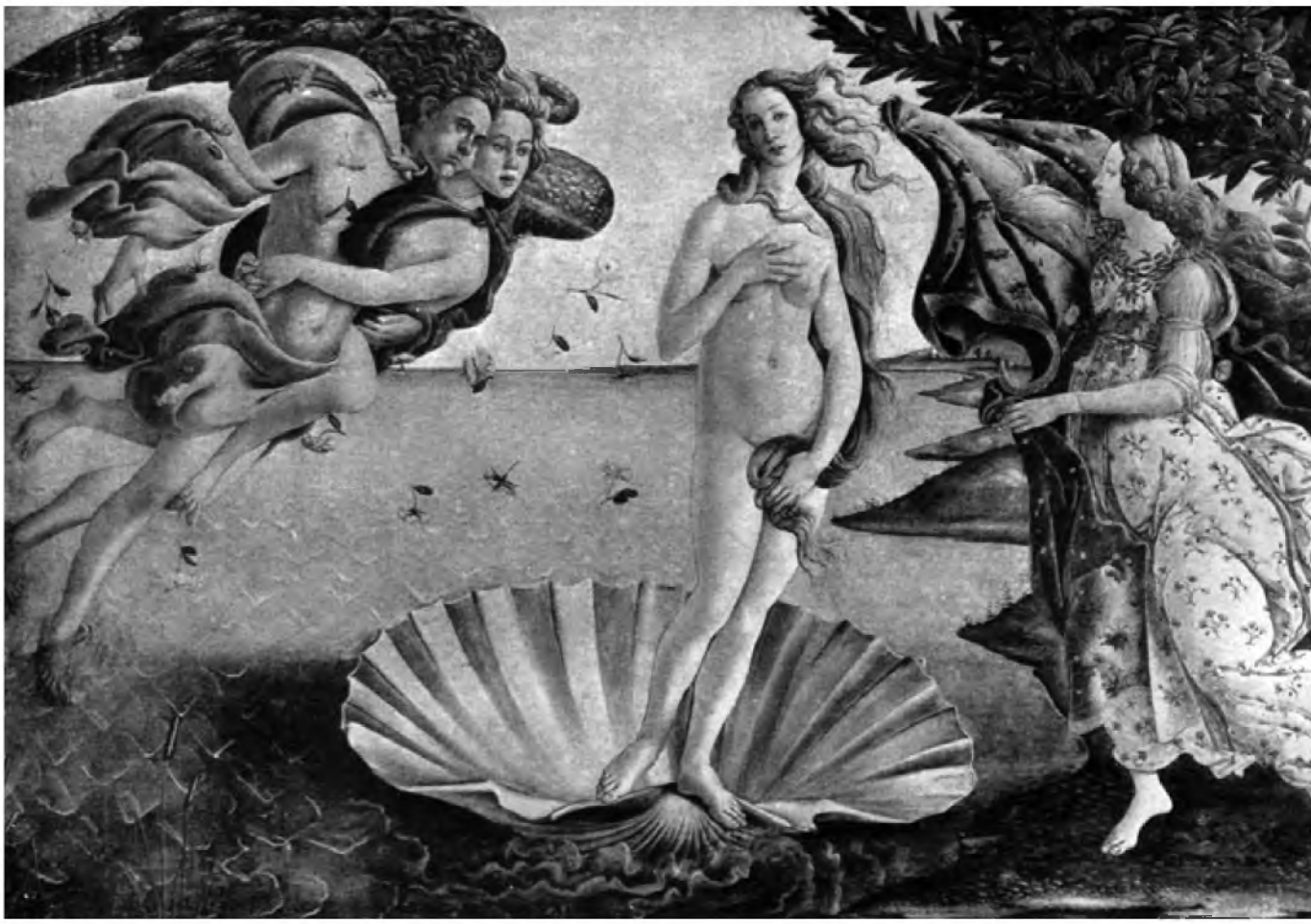
Ученик Филиппо Липпи, в своих ранних произведениях и особенно портретах Боттичелли следовал выработанным во флорентийском искусстве традициям, то оставаясь близким к манере своего учителя, то приближаясь к стилю Верроккьо и Поллайоло («Св. Себастьян», 1473—1474; Берлин). В «Поклонении волхвов» (ок. 1475— 1477; Уффици), картине, открывающей средний период его творчества, в облике действующих лиц художник, подобно многим другим мастерам того времени, дал портретные изображения членов семьи Медичи и свой автопортрет. Но, в противовес спокойному бытописательству Гирландайо, в образах Боттичелли сильнее проступает лирическое начало, оттенок утонченного изящества, так же как в живописи его обращает на себя внимание редкий для флорентийца колористический дар.

В конце 1470-х гг. была создана одна из самых прославленных картин Боттичелли «Весна» (Уффици). Тема ее навеяна одним из стихотворений Полициано. Композиция эта дает пример чрезвычайно характерного для Боттичелли свободного истолкования аллегорического мотива, когда собственно аллегорический момент отступает перед захватывающей поэзией, переполняющей каждый образ. Фигуры действующих лиц помещены среди прекрасного лесного пейзажа, где чуть тронутые золотом деревья, плоды и цветы носят почти сказочный характер. В центре изображена Венера, справа от нее — увенчанная венком Флора в затканном цветами светлом платье; она рассыпает цветы; слева — сплетенные в хороводе фигуры трех граций. На всем отпечаток мечты и легкой грусти, казалось бы, не вяжущейся с радостным чувством, которое приносит весна. Фигуры у Боттичелли легкие, почти невесомые; о присущем ему необычайно тонком чувстве ритма дают представление фигуры танцующих граций в прозрачных одеяниях: их движения, линии тела, складки одеяний полны утонченной красоты.

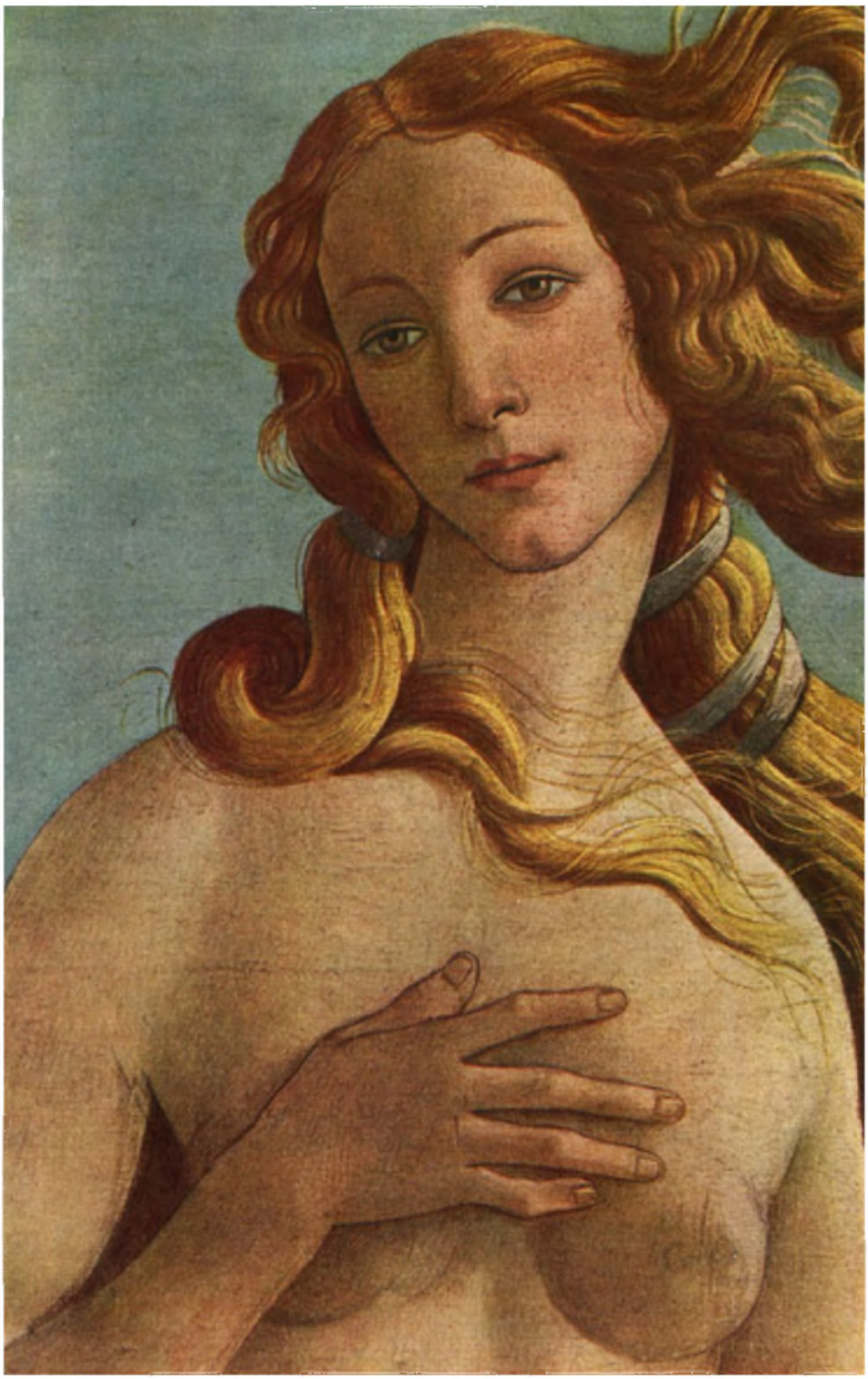
илл.110 Боттичелли. Весна. Фрагмент. См.илл. 111.

илл.111 Боттичелли. Весна. Фрагмент. Ок.1478 г. Флоренция, Уффици.

В 1481 г. Боттичелли работал в Риме над росписями боковых стен Сикстинской капеллы, где ему принадлежит фреска «Жизнь Моисея» и ряд других. Возвращение во Флоренцию (в 1482 г.) открывает время расцвета его дарования и создания его известнейших работ, к которым в первую очередь принадлежит «Рождение Венеры» (Уффици). Мечтательно-одухотворенный образ обнаженной богини, рожденной из волн и приближающейся к берегу под дуновением зефиров на огромной раковине, снова воплощен Боттичелли в формах своего глубоко индивидуального искусства. И хотя Венера изображена обнаженной, ее образ далек от чувственного полнокровия. Ее словно овеянное тенью печали лицо окружено длинными прядями прекрасных золотых волос, развеваемых ветром, и их беспокойные извивы словно передают ее внутреннее волнение.



илл.109 Боттичелли. Рождение Венеры. Ок.1485 г. Флоренция, Уффици.



Боттичелли. Рождение Венеры. Фрагмент. Ок. 1485 г. Флоренция, Уффици. См. илл. 109.

Илл.стр.120-121

При отсутствии реального пространства «Рождение Венеры» тем не менее не производит плоскостного впечатления. Боттичелли — один из замечательных мастеров линии, которая принадлежит к его главнейшим средствам художественной выразительности. Тонким линейным ритмом, сообщающим формам движение, он достигает их объемности и создает иллюзию глубины. Холодные, прозрачные и светлые краски, даваемые в неярких, изысканных сочетаниях (бледно-зеленые тона моря, голубые одежды зефиров, золотые волосы Венеры, темно-пунцовый плащ и белое платье встречающей ее нимфы),

свидетельствуют о тонком и изощренном колоризме Боттичелли. Эти качества его живописи сохраняются в зрелых фресковых работах, например во фресках виллы Лемми.

Черты созданного мастером в образе Венеры женского типа мы узнаем и в его религиозных композициях 1480-х гг. Из них в первую очередь следует упомянуть две. Одна из них — огромный, великолепный по колориту алтарный образ «Мадонна на троне», написанный для монастыря Сан Барнаба (1484; Уффици). Представив в сложной импозантной композиции мадонну с шестью святыми, Боттичелли сумел мастерски справиться с произведением монументального характера. Другая прославленная картина — «Мадонна во славе» (Уффици), известная под названием «Магнификат» (наименование церковного песнопения), где богоматерь с младенцем представлена в окружении венчающих ее ангелов. Это одно из первых кватрочентистских тондо, в котором круглый формат картины нашел активную поддержку в самой ритмике изображенных в ней фигур, в красивых повторах выразительных линий. Тонкий лирический пейзаж дальнего плана сообщает насыщенной фигурами композиции необходимую пространственность.

Примененные в этом произведении образные и композиционные мотивы были затем широко использованы самим Боттичелли и другими живописцами его времени.

Боттичелли был также автором значительного числа портретов, образы которых несут на себе отпечаток поэзии, свойственной его сюжетным композициям (портрет Джулиано Медичи в Берлине и другие). Захватывающий своей одухотворенной красотой «Портрет юноши» в Вашингтонской Национальной галлерее, прежде считавшийся работой самого мастера, ныне приписывается его ученику Филиппино Липпи.

Начало 1490-х гг. было важным рубежом в жизни и творчестве Боттичелли, открывающим поздний период его искусства. Пережитые Флоренцией политические и социальные потрясения — изгнание Медичи, кратковременное правление Савонаролы и его обличительные религиозно-мистические проповеди, направленные против папского престижа и богатого флорентийского патрициата, «погрязшего в языческом зле», против светской культуры и призывавшие к покаянию, — оказали сильное влияние на сознание художника.

Отвернувшись от античности, увлеченный христианскими идеями, Боттичелли создал ряд произведений, проникнутых пессимизмом и безнадежностью. Нарастание драматизма, разочарование и болезненная религиозность характеризуют поздний период творчества Боттичелли, отражающий перелом в его мировоззрении, который был связан с кризисом флорентийского гуманизма. Одна из известных картин этого времени — так называемая «Покинутая» (Рим, собрание Паллавичини), изображающая плачущую женщину, сидящую на ступенях у каменной стены с наглухо закрытыми воротами, проникнута тоскливым и щемящим настроением.

В начале 1490-х гг. Боттичелли исполнил цикл иллюстраций к «Божественной комедии» Данте. Сохранилось девяносто шесть перовых рисунков в музеях Берлина и Ватикана, отличающихся столь свойственным мастеру богатством воображения и поразительной, доходящей до бестелесности тонкостью и хрупкостью форм. В том же десятилетии им была создана (на основании сделанного Лукианом описания прославленного в древности одноименного живописного произведения Апеллеса) аллегорическая картина «Клевета» (Уффици). Прежний лиризм Боттичелли уступил здесь место драматической патетике, мягкие текучие линии — более твердым, угловатым контурам, тонкие эмоциональные оттенки — большей определенности выражения.

илл.112 Боттичелли. Положение во гроб. Ок.1500 г. Милан, музей Польди-Пеццоли.

Нарастающая религиозная экзальтация достигает трагических вершин в его двух монументальных «Оплакиваниях Христа»—миланском (музей Польди-Пеццоли) и мюнхенском (Старая пинакотека), где образы близких Христа, окружающих его бездыханное тело^олны душераздирающей скорби. II вместе с этим как бы мужает сама живописная манера Боттичелли. Вместо хрупкой бестелесности — четкие, обобщенные объемы, вместо изысканных сочетаний блеклых оттенков — мощные красочные созвучия, где в контрасте с темными суровыми тонами особенно патетически звучат яркие пятна киноварного и карминно-красного цвета. В одном из своих самых поздних произведений—«Сценах из жизни св. Зиновия» (Дрезден), похожем по своему изобразительному строю на старинные алтарные пределлы, Боттичелли избирает

архаическую повествовательную форму многократного изображения одних и тех же персонажей в различных эпизодах. Но, несмотря на эту намеренную архаизацию, на подчеркнутую условность самого изобразительного языка, он создает чеканно ясные по своей определенности характеристики персонажей, четко обрисовывает место действия в различных эпизодах — например, улицы города с красивым пейзажем вдали, формирует великолепные композиционные группировки. Его колористические приемы заставляют вспомнить памятники иконописи: ограничивая себя в красочной гамме определенными цветовыми сочетаниями, используя выразительность цельных красочных силуэтов, он достигает блестящих результатов.

Хотя искусство Боттичелли, будучи одним из характерных порождений своего времени, имело в определенных кругах современников большой успех и оказало свое воздействие на многих живописцев, оно несло на себе все же отпечаток особой индивидуальной неповторимости. И если черты его творчества 1480-х гг. нашли многих последователей, то в период своего решительного поворота к новым образам и формам в 1490-х—начале 1500-х гг. он оказался в одиночестве.

Учеником Боттичелли был Филиппино Липпи (ок. 1457—1504), сын Филиппе Липпи, в своей тонкой лирической живописи следовавший линеарному стилю своего учителя. В «Видении св. Бернарда» (1480-е гг.; Флоренция, Бадия), в «Мадонне с ангелами» (Рим), в «Поклонении младенцу» (Ленинград, Эрмитаж) Филиппино Липпи создал неясные и интимно-лирические сцены полужанрового характера. В последние годы жизни он пришел к вычурной манерности, что дает себя знать в «Аллегории музыки» (Берлин).

Более индивидуально-своеобразным было дарование Пьеро ди Козимо (1462— 1521). Присущие Боттичелли элементы смелого претворения мотивов античной мифологии выразились у него еще острее. Его стиль менее «идеален», нежели стиль Боттичелли, более пристальное внимание он уделяет отдельным подробностям натуры. Образы его поэтичны, но им подчас свойствен какой-то душевный надлом, острая печаль («Смерть Прокриды»; Лондон, Национальная галлерея). «Портрет Симонетты Веспуччи» (Шантильи) передает одухотворенно-чувственный облик рано умершей молодой девушки, чей тонкий профиль выделяется на фоне черной тучи, прорезанной молнией, которая символизирует ее близкую смерть.

В дальнейшем (а Пьеро ди Козимо работал и в первых десятилетиях 16 в.) в его произведениях усиливается вычурность и манерность. Но художники подобного типа, утратившие духовную цельность, уже не могли занимать в это время заметного положения, и во Флоренции окончательно возобладало искусство великих мастеров Высокого Возрождения.

Подобно тому как Флоренция послужила средой для возникновения искусства Леонардо и Микеланджело, так очагом формирования искусства третьего из величайших мастеров Высокого Ренессанса — Рафаэля—была Умбрия. Помимо других их достижений вклад умбрийских мастеров особенно значителен в области новых принципов композиционной организации фрески или картины, гармонического соотношения человеческих фигур с архитектурным и пейзажным фоном. Эти специфические качества в своеобразной форме проявляются в цикле картин на темы жизни святого Бернарда, хранящихся в Пинакотеке города Перуджи. Прежде они считались принадлежащими умбрийскому живописцу Фьоренцо ди Лоренцо (работал с 1472 до 1525 г.), в настоящее время эта атрибуция оспаривается, и они приписываются различным умбрийским мастерам, а лучшие из композиций — крупнейшим живописцам этой школы — Перуджино и Пинтуриккьо. Эти небольшие по размерам, яркие по краскам повествовательные сцены представлены словно

в обрамлении торжественных и нарядных архитектурных форм—: фасадов, порталов, двориков и улиц. Архитектурные мотивы сообщают картинам пластически-пространственный и одновременно орнаментально-декоративный эффект, и они же служат в первую очередь их композиционному упорядочению. Утонченная Элегантность хрупких фигур, тонкое обыгрывание линейных абрисов и красочных силуэтов заставляют вспомнить образы сиенских мастеров и умбрийского живописца начала 15 в. Джентиле да Фабриано.

В сравнении с этим несколько архаизирующим искусством главные произведения ведущих мастеров умбрийской школы знаменуют более зрелую стадию. Пьетро Перуджино (1445—1523), в молодости работавший в мастерской Верроккьо, создал впоследствии красивый, но несколько однообразный тип мадонны и святых, предвосхищающий в ряде отношений типы ранних мадонн своего ученика Рафаэля. В его строго симметричных, уравновешенных композициях, сохраняющих при этом свободное пространственное расположение отдельных фигур, мы находим предвестие принципов классического стиля Высокого Возрождения.

илл.114 Перуджино. Явление Марии св. Бернарду. 1489 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Одна из ранних работ Перуджино — фреска на продольной стене Сикстинской капеллы «Передача ключей св. Петру» (1481) — по композиционному мастерству, четкому ритму и ясности пространственного построения превосходит фрески Гирландайо и Боттичелли, одновременно с ним работавших в капелле. В «Мадонне со святыми» (1496; Уффици) гибкие и плавные певучие линии служат одним из главных средств художественного выражения. Под сводом ренессансной арки, на фоне ее пролета стройным силуэтом выделяется фигура мадонны, по сторонам которой стоят Иоанн Креститель и св. Себастьян. Расположение фигур, их плавные очертания и направление взглядов мадонны, младенца и святых ритмически вторят очертаниям композиции. Прекрасным образцом манеры Перуджино может служить «Явление Марии св. Бернарду» (Мюнхен, Пинакотека). К лучшим его работам принадлежит фреска с изображением распятия и святых на фоне пейзажа (Флоренция, церковь Санта Мария Маддалена деи Пацци),

которая обрамлена тремя арками, превосходно организующими композицию. Написанный в тонкой живописной технике нежный и лирический пейзаж с уходящими далями и высоким небом придает росписи умиротворенный и спокойный характер. Из портретов Перуджино заслуживает упоминания поясной портрет Франческо дель Опере (1494; Уффици), исполненный в реалистических традициях кватроченто. Портретируемый изображен здесь на фоне детально разработанного ландшафта.

илл.113 Перуджино. Мадонна со св. Бернардом. Боковая часть фресковой композиции «Распятие» в церкви Санта Мария Маддалена деи Пацци во Флоренции. 1496 г.

Другой крупный умбрийский мастер, Бернардино Пинтуриккьо (1454—1513), был одним из представителей монументально-декоративной живописи кватроченто. Много работая в

Риме, он пользовался покровительством папы Александра VI и его сына Чезаре Борджа, по заказу которых он расписывал фресками апартаменты Борджа в Ватикане (1492—1494). Яркие и радостные краски — синие, малиновые, зеленые, фиолетовые — с большим количеством золота, с обильным применением орнамента уподобляют эти росписи богатому красочному ковру. В них включено много портретных изображений, среди которых выделяется портрет папы Александра VI, изображенного в «Вознесении Христа».

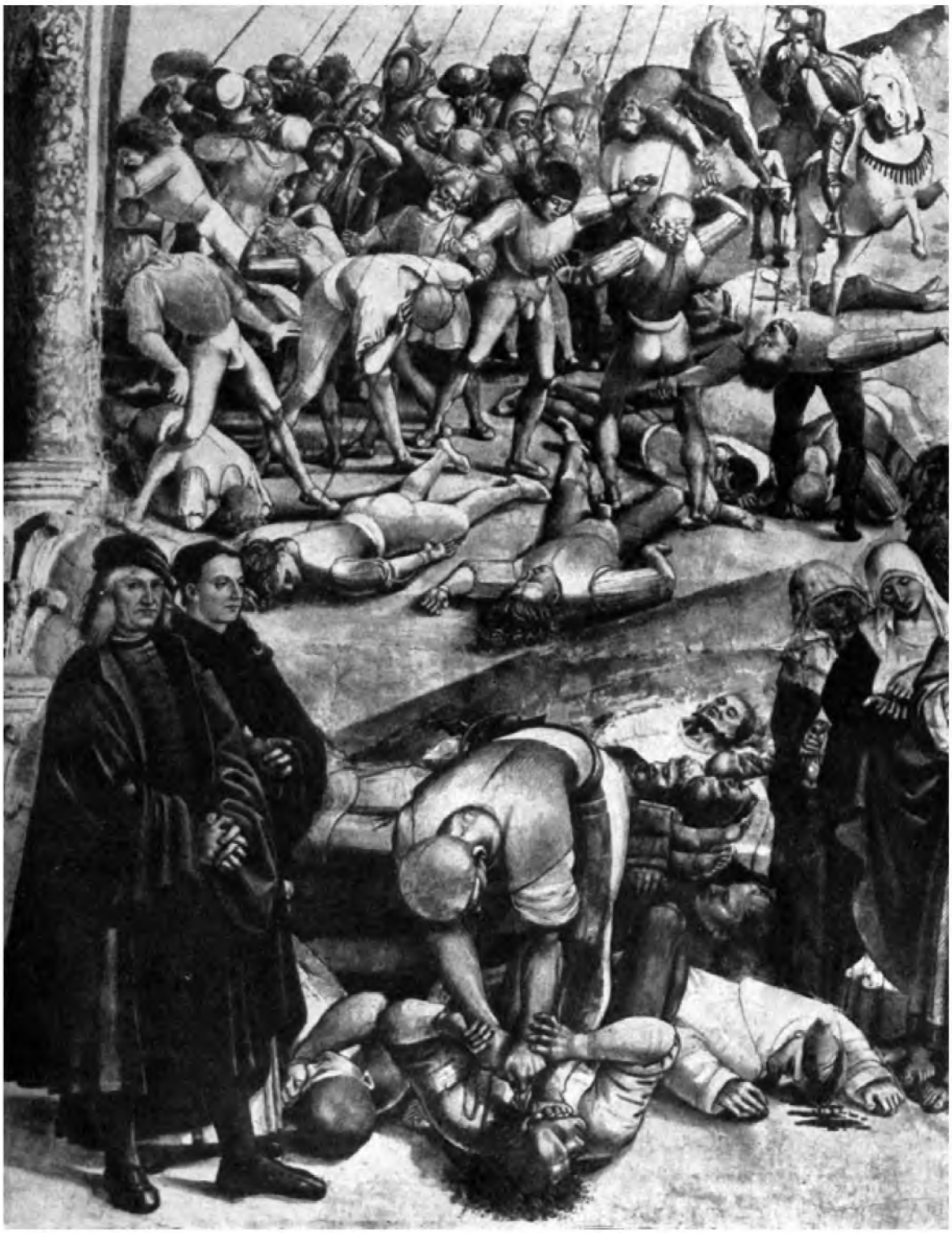
Второй цикл фресок написан Пинтуриккьо для библиотеки при Сиенском соборе (1503—1508), в которых изображаются сцены из жизни Энеа. Сильвио Пикколомини (будущего папы Пия II). В них отсутствует то единство декоративной системы, которое в 15 в. было осуществлено Мантеньей. Каждая фреска являет собой самостоятельное целое, композиционно не связанное с другими, и представляет как бы большое богато обрамленное окно, в которое слозно заглядывает зритель, причем последовательность этих росписей определяется ходом его движения вдоль стен.

Одна из наиболее живых и интересных композиций Пинтуриккьо, «Возвращение Одиссея к Пенелопе» (1509; Лондон, Национальная галлерея), трактует античную тему в духе изящной жанровой сцены, которой придан новеллистический характер. Из его портретных работ наиболее привлекателен лирический «Портрет мальчика» (Дрезден), где в качестве фона изображен поэтичный умбрийский ландшафт с тонкими деревцами.

В противовес названным мастерам творчество связанного с умбрийской школой Лука Синьорелли (1450—1523) отличалось совершенно другим характером; оно примыкало ближе по своему маложивописному и рассудочному стилю к художникам-экспериментаторам флорентийской школы второй половины 15 в.—Поллайоло и Верроккьо.

Уже в ранних произведениях Синьорелли проявляется интерес к изображению обнаженных тел, переданных в разнообразных положениях с подчеркнуто анатомической трактовкой. Жесткость контуров, скульптурная чеканка фигур, отчетливость и детализация дальних планов, тусклые зеленовато-коричневые тона характеризуют его картины раннего периода.

Около 1490-х гг. Синьорелли выполнил для Лоренцо Медичи картину на антично-буколическую тему—«Пан — бог природы и музыки» (Берлин), выразившую его своеобразное холодное и суровое восприятие античной поэзии. На фоне пустынно-скалистого пейзажа изображен козлоногий бог, окруженный нагими играющими на свирелях пастухами и юношами. Тяжелые зеленоватые тени, общий серо-коричневый с зеленым тон придают картине холодность и жесткость, которые кажутся противоречащими поэтическому замыслу.



илл.115 Лука Синьорелли. История антихриста. Фреска из цикла «Страшный суд» собора в Орвьето. Фрагмент. 1499 г. - ок. 1505 г.

Основными работами Синьорелли являются его грандиозные фрески в соборе в Орвьето на тему страшного суда (1499 — ок. 1505). Здесь в полной мере проявилась его страсть к большим массовым композициям, к изображению человеческого тела, к сложным ракурсам и перспективным построениям. Эти росписи, проникнутые дикой силой и неистовым движением, изображают толпы людей, охваченных нечеловеческим ужасом и отчаянием от царящего разрушения, померкшего солнца, падающих звезд. Во фреске «Проповедь антихриста» Синьорелли поместил свой автопортрет, изобразив себя и своего антипода — кроткого и набожного живописца-монаха фра Беато Анджелико у входа в ад. Сухое и энергичное лицо самого Синьорелли передано с большим реализмом, так же как и

мягкие, несколько расплывчатые черты фра Анджелико. В патетической и сильной, насыщенной страстью и движением, но суровой и безрадостной живописи Синьорелли культ пластически переданного обнаженного тела был доведен до предела, доступного искусству раннего Возрождения. Именно этими чертами она привлекла к себе внимание Микеланджело, который внимательно изучал его творчество.

Искусство 16 века

Введение

Е. Ротенберг

Период Высокого Ренессанса представляет собой зенит эпохи Возрождения, кульминацию всей этой великой культуры. Хронологическая его протяженность невелика и охватывает всего лишь около трех десятилетий. Однако даже в количественном отношении — в смысле обилия и крупных масштабов созданных в это время памятников искусства, не говоря уже об их высочайшем художественном уровне и колоссальном историческом значении, об этих десятилетиях можно было бы сказать, что они стоят иных веков.

Трудно найти в истории другой пример столь контрастного сочетания высочайшего художественного подъема страны, с одной стороны, и ее резкого экономического и политического ослабления — с другой, как в Италии конца 15 и первой четверти 16 в. Турецкие завоевания отняли у итальянских торговых и промышленных центров рынки на Востоке. Открытие Америки и морского пути в Индию переместило основные пути мировой торговли, оставив Италию в стороне от них. Образование по ту сторону Альп мощных централизованных монархий обнаружило слабость итальянских городских республик и тираний и их неспособность противостоять натиску колоссальных иноземных армий. Так к 16 столетию Италия оказалась в состоянии жестокого экономического и политического кризиса. Закрытие рынков, а также нарастающая конкуренция со стороны северных стран нанесли тяжелый удар по ее экономике. Купцы и предприниматели приступили к изъятию капиталов из промышленности и торговли, обратив их на приобретение земельных владений. Тем самым было положено начало постепенному превращению буржуАзии в сословие земельных собственников и наступлению феодальной реакции.

Экономические и социальные изменения повлекли за собой изменения в сфере политической. К концу 15 столетия среди множества самостоятельных областей Италии выдвинулись четыре наиболее сильных государства, по существу, определявших политическое положение страны. Это Флоренция, Венеция, Милан и Папская область. Алчность и честолюбивые устремления правителей и тиранов, отныне отбросивших всякую маскировку своей действительной власти, толкали их на территориальные захваты за счет соседей. С течением времени эти междоусобия не только не ослаблялись, но, напротив, усиливались, так как каждое из итальянских государств в своей политике в той или иной мере опиралось на противоречия между своими соперниками. При этом самым яростным противником единства Италии оказался папский Рим, ибо только в условиях ее раздробленности римский первосвященник, используя свое положение главы католического мира, мог претендовать на роль общеитальянского арбитра и, следовательно, первого государя Италии.

Так в момент, когда единство страны было особенно необходимо, Италия оказалась разобщенной непримиримыми противоречиями. В результате, когда войска французского короля Карла VIII вторглись в 1494 г. в Италию, они, по существу, не встретили сопротивления. Только вступив в союз с германским императором и Испанией, правители итальянских государств сумели в 1495 г. вытеснить французов, но после этого значительная часть страны очутилась в зависимости от Испании. С этого времени территория Италии стала ареной столкновений между великими державами. Первые десятилетия 16 в. явились периодом так называемых итальянских войн — опустошительных походов иноземных завоевателей, завершившихся к середине столетия почти полным захватом страны Испанией.

Но именно в этот период смертельной опасности раскрылись еще неисчерпанные революционные возможности ренессансной Италии. Борьба за дрогрессив-ные идеалы Возрождения достигла своего высшего напряжения. Угроза порабощения страны имела своим результатом бурный рост национального самосознания. Люди, прежде считавшиеся подданными Флоренции или Милана, после нашествия французских и испанских армий ощутили себя гражданами всей Италии.

В условиях феодальной Европы переход от стадии раздробленности к централизованному государству мог быть осуществлен только в форме абсолютной монархии. Никколо Макиавелли, представитель передовой политической мысли своего времени, считал, что объединить Италию способен только государь, обладающий неограниченной властью. Тираны и правители некоторых областей строили планы насильственного объединения страны в рамках абсолютистского государства, но для осуществления этих идей в Италии не имелось реальных возможностей: сильное само по себе, каждое из крупнейших итальянских государств не было в то же время настолько сильным, чтобы подчинить себе остальные государства Италии.

Важно при этом заметить, что рост национального самосознания среди широких масс совершался в Италии отнюдь не под лозунгом создания могущественной монархии. Напротив, только в условиях торжества республиканских, демократических форм правления видели они истинную защиту своих завоеваний. Об этом свидетельствовали происходившие в начале 16 в. народные восстания в Генуе, Равенне, Римини, Бергамо, Брешии, которые в ряде случаев увенчались успехом и привели к изгнанию правителей.

Как и до того, в авангарде событий шла столица Тосканы Флоренция, история которой в рассматриваемый период в наиболее концентрированном виде выражает сущность и дух данного исторического этапа. Уже в 1494 г. восставшие флорентийцы изгнали Медичи, и под руководством Савонаролы в республике были введены новые, демократические установления. В сложнейших политических условиях Флоренция сумела сохранить республиканское правление до 1512 г., когда испанцы помогли реставрации тирании Медичи. Однако власть последних была слишком непрочной, и в 1527 г., как только до флорентийцев дошла весть об ужасающем разгроме и разграблении Рима императорскими войсками, Медичи вновь были изгнаны и восстановлена республика, которая в течение трех лет героической, но неравной борьбы отстаивала свою независимость против соединенных сил императора и папы.

Можно утверждать, что после восстания чомпи 1374 г. республика 1527— 1530 гг. явилась периодом самого высокого революционного подъема во всей славной истории Флоренции. II столица Тосканы в этом не была одинокой. Политическое самосознание и революционная активность отличали также широкие массы других областей страны. Недаром одному из политических мыслителей того времени, Франческо Гвиччардини,

который по своим убеждениям был противником демократии, принадлежит такое многозначительное признание: «Теперь же, когда люди узнали, что такое Большой совет [то есть верховный орган власти Флорентийской республики], речь идет не о том, чтобы взять и удержать власть, захваченную четырьмя, шестью, десятью или двадцатью гражданами, а о правлении всего народа, который так стремится к свободе, что никакая мягкость, никакое угождение, никакое превознесение народа со стороны Медичи или других властителей не позволяет надеяться, что он о ней забудет»(*Франческо Гвиччардини, Сочинения, М—Л., «Academia», 1934, стр. 124.*).

Революционный дух городских коммун Италии, следовательно, отнюдь не угас в процессе затяжного экономического и политического кризиса страны — именно теперь, может быть, сильнее, чем когда-либо, проявилось его значение. Поэтому явления переживавшегося страной экономического и политического кризиса не должны заслонять собой тот огромный общественный подъем, который составляет одно из главных слагаемых активного исторического фона, характеризующего искусство Высокого Возрождения. В условиях этого подъема, охватившего все области культуры, нашли свое достойное завершение те качества искусства ренессансной Италии, которые в той или иной степени проявлялись уже на протяжении его предшествующей эволюции.

Другая важная особенность рассматриваемого периода — это коренные сдвиги в мировосприятии людей того времени, связанные с решающими событиями мировой истории и новыми важными вехами на пути развития человеческих знаний. Если прежде страны Европы были во многом разобщенными, то к началу 16 в. между ними устанавливаются более тесные и оживленные связи. Уже сами так называемые итальянские войны явились крупнейшим историческим событием общеевропейского значения. Это время, трагическое для Италии, для других стран, войска которых находились на ее территории, в частности для Франции и многих государств, включенных в империю Габсбургов, — явилось периодом тесного контакта с Италией и ее культурой. Научные и художественные успехи Италии становятся общим достоянием; с другой стороны, расширяется общественный кругозор самих итальянцев. Именно в этот период, когда словно укрупняется масштаб исторических событий, явственным становится широчайший резонанс ее культуры.

Начало 16 в. явилось временем, когда, по выражению Энгельса, «рамки старого orbis terrarum были разбиты» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346.*). В результате Великих географических открытий и успехов других наук, например астрономии, именно в этот период произошел важнейший качественный скачок в представлениях людей об окружающем их мире. «Мир сразу сделался почти в десять раз больше; вместо четверти одного полушария теперь перед взором западноевропейцев предстал весь земной шар... Внешнему и внутреннему взору человека открылся бескенечно более широкий горизонт» (*К. Маркс и Ф. Эгельс, Соч., т. 21, стр. 83.2.*). Новые представления охватывают не только землю, но и космос. Уже в первые десятилетия 16 в. великий польский астроном Коперник, который завершил свое разностороннее образование в университетах Болоньи, Падуи и Феррары, приходит к утверждению гелиоцентрической системы мира, и его идеи распространяются задолго до публикации его труда.

Соответственно с изменением масштабов мира изменилось и представление о масштабах самого человека: его реальные деяния и смелые подвиги подтвердили, если не превзошли, многие из предвидений гуманистов, их оценку его возможностей. Правда, Италия могла только духовно содействовать этому «открытию мира» — само практическое выполнение данной задачи, так же как и передел этого мира, выпали уже на долю других государств. Более того, быть может, ни для одной другой европейской страны результаты Великих

географических открытий не явились по своим последствиям столь трагическими, как для Италии. Но в то же время именно Италия из всех стран Европы оказалась наиболее подготовленной для выражения всей сложности и гигантской масштабности исторического бытия данной эпохи. Итальянское искусство Высокого Возрождения было прежде всего художественным выражением исторической действительности самой Италии, но, как высшее воплощение культуры своего времени, оно было также выражением исторической действительности в более широком, мировом охвате.

Для того чтобы решить задачи, выдвинутые наступившей эпохой, должен был прежде всего измениться сам тип художника, ибо кругозор художника 15 в., по своему социальному положению и общественному мировоззрению еще во многом связанного с сословием ремесленников, был слишком ограниченным для этого. Великие мастера 16 в. дали пример художника нового типа — активной творческой личности, свободной от прежних мелочных цеховых ограничений, обладающей полнотой артистического самосознания и способной заставить считаться с собой сильных мира сего. Это люди огромных знаний, владеющие всей полнотой завоеваний культуры своего времени.

Совокупность сложных условий данного исторического периода оказала свое воздействие на сложение основ итальянского Высокого Возрождения, на формирование образного восприятия его художников, на изобразительный строй их произведений.

От предшествующего периода — искусства кватроченто — образы их отличаются прежде всего своим более крупным масштабом. Внешне это проявляется в том, что наряду с несравненно большим, нежели в 15 в., распространением в архитектуре, живописи и скульптуре произведений крупных форм появляются также образы сверхобычных масштабов, примерами которых могут служить «Давид» Микеланджело и его же огромные фигуры пророков и сивилл в росписи плафона Сикстинской капеллы. Укрупняются и масштабы самих архитектурных и художественных ансамблей (наиболее известные среди них — Бельведер Браманте, ватиканские станцы Рафаэля, сикстинский плафон Микеланджело) и размеры отдельных живописных композиций, фресковых и станковых, в особенности алтарных образов. Но новое понимание масштабности связано не только с размерами — даже небольшие полотна Леонардо и Рафаэля отличаются иным, более «крупным» видением, когда каждый образ несет на себе отпечаток особого величия. Это качество неразрывно связано с другой важной особенностью искусства Высокого Возрождения — обобщенностью художественного языка. Умение увидеть во всем главное, основное, не подчиняясь при этом частностям, сказывается и в выборе темы, и в сюжетном построении, и в четкой и ясной группировке фигур, в обобщенной внешней и внутренней обрисовке героев. Добросовестный эмпиризм, свойственный многим кватрочентистам, был окончательно преодолен; их пафос аналитического исследования натуры во всех ее подробностях уступил место мощному синтетическому порыву, извлекающему из явлений действительности самое их существо.

Стремление к синтезу, к обобщению сказывается уже в том, что в произведениях мастеров Высокого Возрождения, в отличие от кватроченто, основное место занимает собирательный образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно. Но ренессансные мастера менее всего были склонны к отвлеченной нормативности, к противопоставлению своих созданий реальной действительности. Напротив, идеальность образов в их понимании означала максимально концентрированное выражение качеств самой действительности. Не говоря уже о героях ярко драматического склада, — даже в образах, исполненных гармонической ясности, ощущается огромная внутренняя сила человека, спокойное сознание своей значительности. В сочетании с крупным масштабом эти качества сообщают образам

Высокого Возрождения подлинно титанический характер, ту степень героической действенности, которой никогда не достигало искусство ни раннего, ни позднего Ренессанса.

В Высоком Возрождении особенно отчетливо проявлялся ренессансный антропоцентризм. Если художники 15 в. уделяли окружающей человека бытовой и природной среде подчас не меньшее внимание, чем самому человеку, то в 16 в., особенно во флорентийско-римской живописи, человеческий образ занял безусловно преобладающее положение, нередко исчерпывая собой содержание и идею произведения. Большее внимание уделяется реальному окружению человека в венецианской живописи 16 в., но и здесь человеческий образ несет в себе все качества универсального охвата действительности. В данном смысле ренессансные гуманистические идеи достигают своего предельно наглядного выражения именно в искусстве рассматриваемого этапа. При этом основным объектом художественного воплощения для мастеров Высокого Возрождения оказывается образ отдельной человеческой личности. Образ коллектива, человеческих масс остается вне поля их зрения. Поэтому в преобладающей части живописных произведений число действующих лиц очень невелико, и даже в композициях с большим количеством участников действующие лица воспринимаются не как единый коллектив, а как совокупность отдельных индивидов. Столь ярко выраженная повышенная значительность каждого из действующих лиц содействует их своеобразной монументализации, которая у флорентийско-римских живописцев приобретает черты самодовлеющего пластического совершенства каждой фигуры.

Охватывая всего лишь около трех десятилетий, искусство Высокого Возрождения проходит тем не менее очень большой путь. Именно особой концентрированностью его эволюции, связанной с насыщенностью этого исторического этапа событиями решающего значения, объясняется контраст между несколько более камерными гармоническими образами в начале рассматриваемого периода и монументальными драматическими образами, уже отмеченными печатью неразрешимых конфликтов, в его конце. Необычайная «уплотненность» искусства Высокого Ренессанса сказывается уже в том, что вряд ли во всей истории искусства можно найти другой пример, когда на протяжении краткого исторического периода в одной стране одновременно работало такое число гениальных художников. Достаточно назвать таких мастеров, как Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело во Флоренции и Риме, как Джованни Беллини, Джорджоне и Тициан в Венеции. Среди мастеров меньшего масштаба мы находим такие прославленные имена, как нармский живописец Корреджо, флорентийцы фра Бартоломее и Андреа дель Сарто, венецианцы Пальма Веккьо и Лоренцо Лотто, работавшие в Брешии Савольдо и Моретто, не говоря уже о множестве менее значительных живописцев. Творчество большинства из названных мастеров раскрылось целиком или в главной своей части в рассматриваемый период; некоторые же из них, и прежде всего Микеланджело и Тициан, прожившие очень долгую жизнь, захватывают и последующий художественный этап — искусство позднего Возрождения.

Соответственно успехам художественной практики большого подъема достигла в период Высокого Возрождения художественная теория. Многие теоретики и художники этого времени были захвачены идеей исчерпывающе определить возможности каждого из видов искусства. С необычайным увлечением, находя многочисленные, подчас весьма хитроумные аргументы, Леонардо да Винчи, например, доказывает преимущества живописи над другими искусствами, тогда как Микеланджело приводит не менее убедительные доводы для обоснования превосходства скульптуры. Этот давний спор впоследствии принял даже организованные формы благодаря так называемой анкете Бенедетто Варки — писателя по вопросам искусства, обратившегося в 1540-х гг. к

известным итальянским художникам с предложением ответить на вопрос, какое искусство выше — скульптура или живопись.

Как и само искусство Высокого Возрождения, теория искусства этого времени представляет собой суммирование на новой основе достижений 15 в. и в то же время — новый качественный скачок. Центральное место здесь занимает Леонардо да Винчи. Его идеи, изложенные в знаменитом «Трактате о живописи» (материал для которого был подготовлен в основном к 1498 г. и вскоре получил распространение в списках), а также во многих других его записях, явились подлинной энциклопедией теоретических представлений и практических знаний своего времени. Как и для его предшественников, искусство и наука для Леонардо нерасторжимы— это две стороны общего процесса познания природы. «И поистине, — говорит он, — живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой». Природа ееть «учительница учителей», и живописец должен быть ее сыном. Предмет живописи — красота творений природы. Самое совершенное создание природы — это человек, и в заметках Леонардо ряд разделов посвящен изучению человеческого тела, учению о пропорциях, сведениям по анатомии, в области которой знания Леонардо были поразительно глубокими. Он устанавливает затем зависимость между движениями тела, мимикой и эмоциональным состоянием человека. Много внимания Леонардо уделяет проблеме светотени, объемной моделировке, линейной и воздушной перспективе. В области скульптуры глубокие идеи относительно соотношения художественного образа и материала высказал Микел-анджело. Им же видвинута мысль о рисунке как о формообразующей основе всех трех видов пластических искусств — скульптуры, живописи и архитектуры.

Как и прежде, вопросы теории искусств оставались тесно связанными с гуманистическими идеями. В первых десятилетиях 16 в. особое внимание в сфере гуманистической мысли уделялось проблеме совершенного человека. Тема эта рассматривалась, с одной стороны, в плане формирования типа человека, разносторонне развитого физически и духовно (так ее разрабатывал Бальдассаре Кастиль-оне в своем трактате об идеальном придворном), с другой стороны — в плане анализа норм прекрасного в применении к физической красоте человека (эту сторону развил Фиренцуола в «Трактате о красоте женщин»).

Высокий Ренессанс вызвал важные перемены в соотношении локальных художественных школ Италии. Колыбелью этого искусства, местом его возникновения и сложения его основ была Флоренция. Здесь начали свой путь или сформировались как художники Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Это было вполне закономерно, ибо искусство нового этапа могло зародиться только на почве самой передовой из итальянских республик. Но на рубеже 15 и 16 вв. в качестве другого ведущего центра страны выдвигается Рим.

Среди важнейших центров Италии Рим занимал особое положение. В предшествующие столетия Рим, в отличие от промышленных и торговых городов, таких, например, как Флоренция и Венеция, не породил крупной собственной художественной школы. Будучи прежде всего феодально-клерикальным центром, Рим в 14—15 вв. не был благоприятной почвой для бурного роста нового искусства. Поэтому в начале 16 в. его роль заключалась не во взращивании собственных мастеров, а в собирании лучших художников из других школ. Но было бы ошибкой рассматривать Рим этого периода только как место приложения сил для многочисленных художников из других центров. Тот факт, что в Риме оказались сосредоточенными лучшие мастера Италии, и то, что искусство этих мастеров именно здесь предстало в некоем новом качестве, имело свои определенные причины. Выше указывалось, что в своей политике правители Папской области мало отличались от светских правителей итальянских тираний и княжеств. Но одновременно

Рим был духовной столицей всего католического мира. Нужно помнить, что границы этого мира были в ту пору много шире, нежели впоследствии, и распространялись почти на всю Западную и Центральную Европу, так как реформация к концу 15 в. затронула пока что лишь немногие страны. Расчет на иной, более широкий отклик должен был вносить в создания работавших в Риме художников более крупный масштаб, нежели масштаб памятников в коммунальных центрах Италии. Поэтому, как ни монументальны муниципальные постройки и дворцы богатейших семейств во Флоренции или в Венеции, как ни величественны соборы в этих городах — папский дворец в Ватикане и главный храм католического мира — собор св. Петра—-должны были стать еще грандиознее. Речь идет не столько о самих размерах отдельных сооружений и художественных ансамблей, сколько об укрупнении самого стиля, о новом «внутреннем масштабе» произведений римского Ренессанса.

Это изменение стиля происходило в Риме тем органичнее, что здесь, как нигде более в Италии, сохраняла свою действенность античная традиция. Руины древних сооружений заполняли территорию города; раскопки открывали миру памятники древней скульптуры. Нечего и говорить о том, что при обостренной чуткости ренессансных художников ко всему античному всякая их значительная работа в Вечном городе создавалась во внутреннем сопоставлении с памятниками античного искусства. Сам замысел такого сооружения, как собор св. Петра, мог возникнуть только в городе, где сохранились Пантеон и Колизей.

Но, хотя Рим был центром мирового католицизма, художественные произведения, созданные здесь в период Высокого Возрождения, менее всего были носителями религиозной идеи. Свобода художников от религиозного гнета объяснялась кроме других, общих для всей ренессансной эпохе факторов также и тем, что общественная роль искусства была в Италии исключительно велика, и само меценатство поэтому было для того времени одной из очень действенных форм политической борьбы папского двора за усиление своего авторитета. По существу, именно папский Рим дал первый пример широкого государственного «освоения» новой культуры в условиях авторитарного государства, предвосхищая в некоторых отношениях художественную политику монархов крупных европейских держав.

Так сложилось своеобразное, почти парадоксальное явление: именно папство предоставило свои колоссальные финансовые и организационные возможности для выражения прогрессивных гуманистических идей, по существу, несущих в себе отрицание реакционного клерикализма. Такое положение не могло быть длительным. Сила нарастающего протеста демократических слоев в самой Италии, реформационное движение в других странах заставили духовных правителей Европы более четко определить свои идеологические позиции, и к концу 20-х гг. 16 в. папский Рим оказался во главе политической и духовной реакции. Соответственно была перестроена его художественная политика, отныне все решительнее выступавшая против светлых идеалов Ренессанса. Поэтому, отмечая всю важность вклада Рима в искусство Высокого Возрождения, нужно еще раз подчеркнуть, что не менее важным источником для формирования прогрессивных общественных идей, наиболее благоприятной средой для их возникновения оставалась по-прежнему Флоренция, сохранившая это положение вплоть до 1530 г.—-года трагической гибели Флорентийской республики. Только в двуединстве Флоренции и Рима, в объективном осознании действительной роли каждого из этих центров может быть понят сложный и противоречивый характер культуры Высокого Возрождения в Средней Италии.

Хронологическая протяженность периода Высокого Возрождения не была одинаковой для всех областей Италии. Для Средней Италии (главным образом Тосканы и Рима) исторической вехой, отмечающей конец данного периода, являлся разгром Рима в 1527 г. В Северной Италии — Венеции и прилежащих к ней областях конец этого этапа из-за специфических условий их исторического развития отодвигается примерно до 1540 года.

Пришедший на смену Высокому Ренессансу период позднего Возрождения нес в себе ряд важных качественных отличий от предшествующего этапа. Середина и вторая половина 16 в. были временем нарастающей общественной реакции. Дальнейший упадок экономики Италии в условиях иноземного господства, распространившегося на большую часть страны, сопровождался ликвидацией прежних социальных завоеваний. На реформационное движение, развернувшееся во многих странах Европы, римский католицизм ответил контрреформацией, означавшей резкое усиление церковного гнета.

Длительный кризис охватил не только государства Средней Италии, стонавшие под пятой итальянских и иноземных деспотов, — он затронул и Венецию, которая, будучи сильно ослабленной, сохранила все же государственную независимость, немалую часть своих огромных богатств и блеск своей культуры. Кризис этот тяжело отразился также и на искусстве. Прогрессивная гуманистическая идеология, возникшая на демократической основе городских республик, была во многих центрах страны вытеснена придворной культурой, очагами для формирования которой явились дворы мелких абсолютистских правителей.

Но даже в этих тяжелых условиях прогрессивные художественные силы, представлявшие линию реалистического ренессансного искусства данного периода, отнюдь не были сокрушены. Их главной опорой стала Венеция. Те же причины, которые продлили здесь период Высокого Ренессанса до конца 1530-х гг., содействовали плодотворному развитию венецианского искусства позднего Возрождения. Имена Тициана (в поздний период его деятельности), Веронезе, Тинторетто, Бассано и живописцев Бергамо и Брешии свидетельствуют о новом подъеме искусства этой части Северной Италии. Напротив, Тоскана и Папская область (куда входила, в частности, Парма) явились главными очагами другой, по существу своему антиренессансной линии, которую представляло искусство маньеризма. Утрата гуманистических идеалов, уход от реальной действительности в мир субъективных переживаний, зависимость от реакционных придворных кругов привели к тому, что в маньеристическом искусстве на первый план выступили ощущение дисгармонии, внутреннего смятения, черты субъективистского произвола — качества, которые вскоре вырождаются в бесплодную пустоту вычурных и манерных образов. Над общей массой задавленных художественной реакцией мастеров Средней Италии возвышается только одна титаническая фигура — Микеланджело Буонарроти, пронесшего через всю свою жизнь верность возвышенным этическим идеалам. Сохранив всю полноту своей творческой активности, он сумел в иных исторических условиях наметить новые пути в различных видах пластических искусств — в архитектуре, скульптуре, живописи и графике. Его позднее творчество наряду с искусством венецианских мастеров составляет другой важный пласт художественной культуры позднего Возрождения.

Залогом творческого успеха прогрессивных мастеров позднего Возрождения было не покорное следование принципам, выработанным на протяжении предшествующего периода ренессансного искусства, а глубоко творческое претворение их в соответствии с требованиями нового исторического этапа. Сохранив основу ренессансного мировосприятия — веру в человека, в его значительность и красоту, они смело вторглись в его духовный мир, раскрыв его во всей его сложности и подчас противоречивости. От образа отдельной личности они перешли к образу человеческого коллектива; более

широко и развернуто показали они активную взаимосвязь между героями и реальной средой, в которой они действуют. Сама реальная действительность получила в их произведениях более конкретное воплощение, нежели в идеально обобщенных образах мастеров Высокого Возрождения. Соответственно данным задачам они выработали новые художественные средства, новые изобразительные решения.

Как раз именно эти качества искусства позднего Возрождения были особенно исторически перспективными, так как они содержали первоначальную формулировку многих важных принципов искусства последующего —17 столетия. Искусство поздней фазы Возрождения несет в себе, таким образом, черты переходного этапа между двумя великими художественными эпохами — Ренессансом и 17 веком. В этой переходности заключена одна из причин того, что термин «позднее Возрождение» не является в науке таким распространенным, как термины «раннее» и «Высокое Возрождение». К тому же в хронологическом плане конец всей эпохи Ренессанса не может быть определен с достаточной четкостью. Одна из причин этого заключена в том, что во второй половине 16 в. во взаимной борьбе развивается ряд направлений. Еще до того как в последние десятилетия" 16 в. завершили свой творческий путь крупнейшие представители позднего Возрождения — в архитектуре Палладио, а в живописи Тинторетто, — в Италии были созданы первые законченные образцы произведений нового стиля, по своим особенностям находившиеся уже в русле главных направлений 17 столетия. Уже к 1575 г. относится сооружение барочного фасада церкви Джезу в Риме (архитектор Джакомо делла Порта), а к 1590-м гг. сложилось искусство основателей Болонской Академии братьев Карраччи. Следует помнить, что в те же десятилетия продолжали свою деятельность художники-маньеристы. Но при всей сложности периода позднего Возрождения, начинающегося в 1530-х гг., а завершающегося к концу столетия, все же совершенно очевидно, что сводить его только к переходной, промежуточной стадии невозможно. Бесспорно, итальянское искусство позднего Возрождения не обладало той общей направленностью, какой при всей многочисленности и разветвленности локальных школ отличалось искусство раннего и Высокого Ренессанса. Именно в данный период впервые в мировом искусстве в столь крупных масштабах обозначился резкий антагонизм между прогрессивными и реакционными направлениями в искусстве. Но ни долголетнее засилье маньеризма, ни раннее сложение основ барокко и академизма не должны заслонять того, что на протяжении поздней фазы Возрождения ведущая роль оставалась за прогрессивной линией, представленной именами Микеланджело, Палладио и великих венецианцев и составляющей самую ценную часть художественного наследия данного Этапа. В их искусстве достаточно явственно выражена как ренсссаисная гуманистическая подоснова,— даже там, где она выступает в трагическом преломлении,— так и преемственная связь с Высоким Возрождением. Период позднего Ренессанса в Италии есть закономерный и неотделимый от предшествующих этапов грандиозный эпилог всей великой эпохи Возрождения.

Архитектура

В. Маркузон

Зодчество итальянского Возрождения достигает вершины своего развития в Риме в начале 16 столетия. В столице папского государства завершаются важнейшие идейно-художественные искания итальянской архитектуры, развивавшейся до того в нескольких обособленных очагах, и складывается единый общенациональный стиль. Стремление к обобщенному монументальному образу, исполненному величественности, ясной,

спокойной гармонии, внутренней значительности и естественной, благородной сдержанности, — такова характерная черта нового архитектурного стиля, отмеченного также более зрелым и свободным применением античных ордеров как целостного, выразительного и гибкого языка классической архитектуры.

Среди мастеров, собиравшихся со всех концов Италии в папский Рим, первенствующее положение занял Донато д'Анджело Браманте (1444—1514). Его творчество имело такое же основополагающее значение для Высокого Возрождения, как творчество Брунеллески для предшествовавшего этапа.

Первая и наибольшая часть деятельности Браманте прошла в Милане. Родившись близ Урбино, он учился живописи у Мантеньи, Пьеро делла Франческа, фра Карневале и развивался как архитектор под влиянием Лаураны и Альберти. Около 1472—1474 гг. Браманте появился в Милане, первоначально выступив в качестве живописца.

В области зодчества Милан был необычайно консервативен. В Ломбардии почти до конца 15 в. господствовали средневековые архитектурные формы, связанные с крепкими народными традициями кирпичного строительства и терракотового декора. Выдающееся значение творчества Браманте в миланский период его жизни состоит в том, что он сумел сочетать новые передовые стремления итальянского зодчества с умелой переработкой архитектурных традиций Ломбардии, показав необычайную жизненность нового архитектурного стиля и неисчерпаемые возможности, таившиеся в «классической» палитре архитектурных художественно-выразительных средств.

Первой архитектурной работой Браманте была перестройка начатой еще в 9 в. церкви Санта Мария прессо Сан Сатиро в Милане (с 1479 г.). Улица, расположенная непосредственно позади трансепта, не оставляла места для возведения алтарной абсиды, которую Браманте заменил неглубокой нишей, блестяще изобразив в ней (рельефом и живописью) иллюзорное пространство несуществующего хора, перекрытого будто бы таким же цилиндрическим сводом, каким в действительности перекрыты главный неф и боковые ветви трансепта. Эти цилиндрические своды исключительно большого для того времени пролета (19 м!), почти вдвое превышающего расстояние от их пяты до пола нефа, производят в небольшой церкви очень внушительное впечатление. Они с необычайной активностью словно лепят форму интерьера, в котором безраздельно господствует пространство средокрестия, перекрытое сферическим куполом на парусах и высоком барабане. Сохранившийся проект неосуществленного фасада церкви предвосхищает многие позднейшие решения этой важной проблемы в разработке базиликального типа церкви и свидетельствует о свободном обращении Браманте с классическими архитектурными формами уже на этом начальном этапе его архитектурной деятельности.

Браманте перестроил также маленькую надгробную часовню Сан Сатиро 9 в. у северного конца трансепта, превратив ее из крестообразной постройки в круглую, с нишами и пилястрами, образующими свободный ритм, подчеркнутый светотенью. Особого упоминания заслуживают на редкость лаконичные конструктивные формы карнизов, тяг и терракотовых элементов со скупо использованным орнаментом. Контрастное противопоставление родственных по формам, но различных по пропорциям церкви и крохотной, однако пластически выразительной, крупномасштабной по своим деталям часовни наглядно подчеркивает особенности каждого из этих сооружений.

Если северная часовня является своеобразным примером внешнего облика центрического здания, воплощенного в миниатюрных масштабах, то пространственная композиция центрического интерьера разработана мастером в его лучшем раннем произведении —

сакристии церкви Санта Мария прессо Сан Сатиро, встроенной в углу между правой ветвью трансепта и продольного нефа. Это восьмигранное вытянутое по вертикали помещение, перекрытое куполом, круглые окна которого являются единственным источником струящегося сверху света. Стесненность пространства искусно компенсируется прямоугольными и полукруглыми нишами, врезанными в нижнюю часть стены. Во втором ярусе, над богато разработанным антаблементом, устроена узкая обходная галлерея с небольшими сдвоенными арочными проемами. Углы восьмигранника подчеркнуты изломанными в плане пилястрами — мотив, неоднократно встречающийся в позднейших брамантевских постройках. Изящные рельефы, покрывающие пилястры, фризы и профили, а также терракотовые вставки антаблемента (работы скульптора Фантуччи) — дань излюбленной ломбардцами декоративности. В итоге эта сакристия послужила прототипом для ряда родственных композиций многочисленных центрических церквей, построенных по всей Северной Италии в конце 15 в. ив первой половине 16 столетия.

Среди выдающихся художников и зодчих, находившихся в Милане одновременно с Браманте, необходимо выделить гениального Леонардо да Винчи, передовые градостроительные и архитектурные идеи которого, зафиксированные в его записях и набросках, несомненно оказали влияние на развитие Браманте. Они, в частности, сказались в успешной разработке им одной из важнейших архитектурных задач Возрождения — создания совершенного в своей симметрии кристаллически закономерного и гармоничного центральнокупольного здания, в котором целостное внутреннее помещение было бы органично выражено во внешнем объеме и связано с реальным природным окружением. Леонардо было свойственно исключительно широкое понимание задач архитектуры, что отразилось в его эскизах идеальных городов с многоэтажными дифференцированными по своему назначению улицами, с движением в разных уровнях. Его увлекали идеи создания сложных жилых комплексов, ирригационных сооружений и судоходных каналов, церквей, общественных зданий и монументов, а также многие конструктивные проблемы, например вопросы построения сводов. Важным шагом в разработке темы купольного здания явилась церковь Санта Мария делле Грацие — крупнейшая постройка Браманте в Милане (1492—1497). Необычайно просторное пространство средокрестия, перекрытого легким куполом с низким барабаном на парусах по полуциркульным подпружным аркам, свидетельствует о монументальной переработке мотивов Брунеллески и об освоении мастером опыта купольного зодчества византийского и раннехристианского времени. В легком и радостном внешнем облике церкви, темно-красные стены абсиды и барабан которой обильно украшены изящными терракотовыми деталями, пилястрами и филенками, Браманте успешно сочетал передовые тенденции итальянского зодчества с умелой переработкой местных ломбардских традиций, показав необычайную гибкость нового стиля.

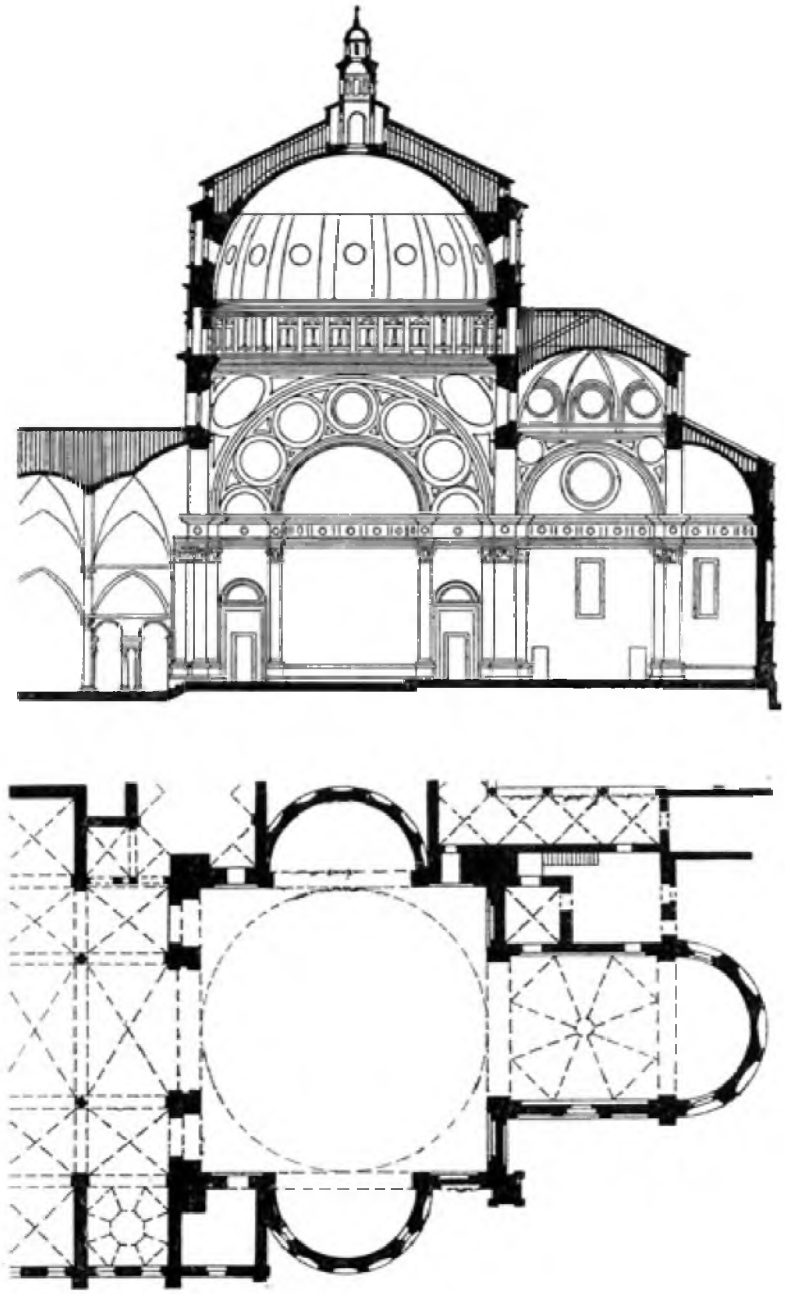
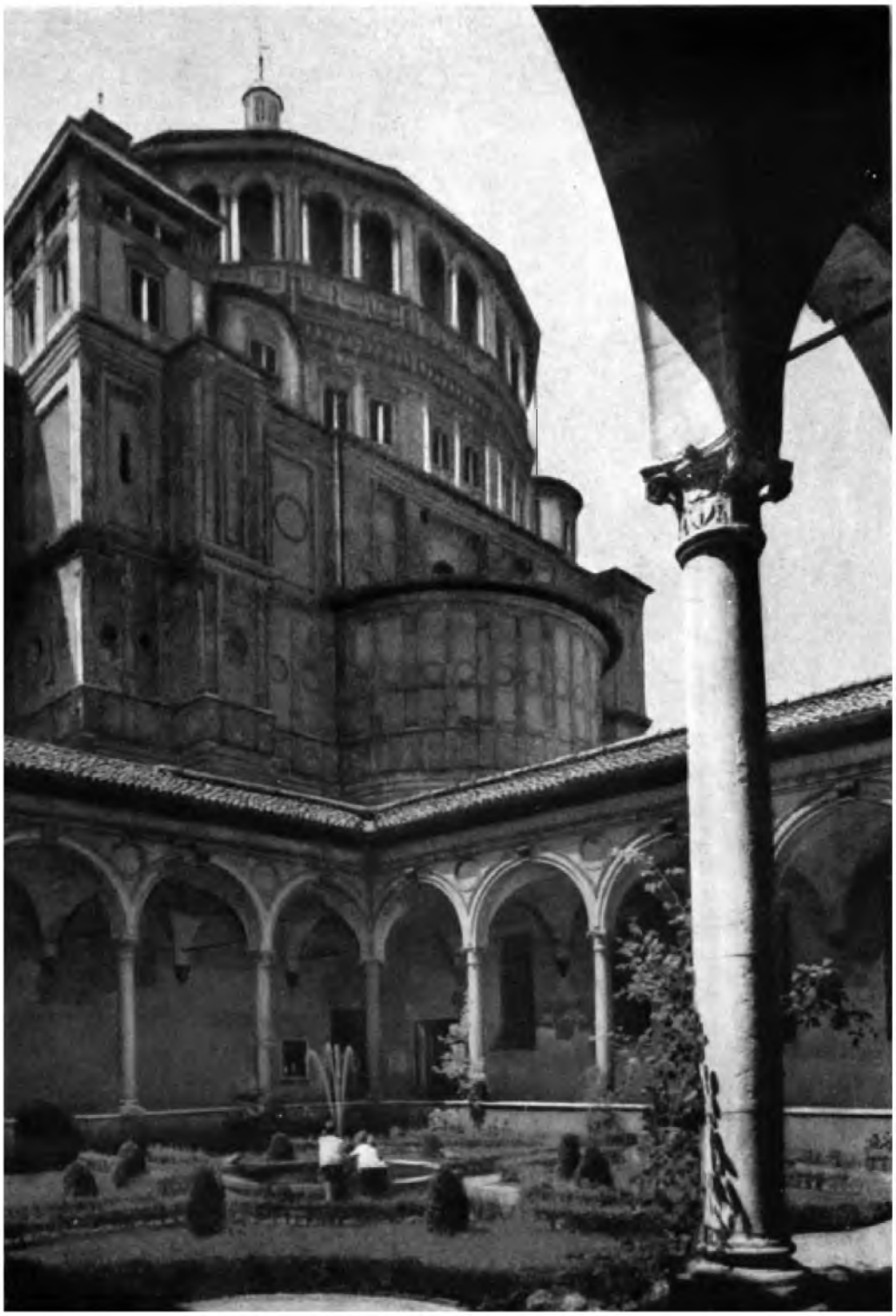


рис.стр.138 Браманте. Церковь Санта Мария делле Грацие в Милане. 1492-1497 гг. Продольный разрез и план.



илл.116 Браманте. Церковь Санта Мария делле Грацие в Милане. 1492-1497 гг. Вид с северо-востока.

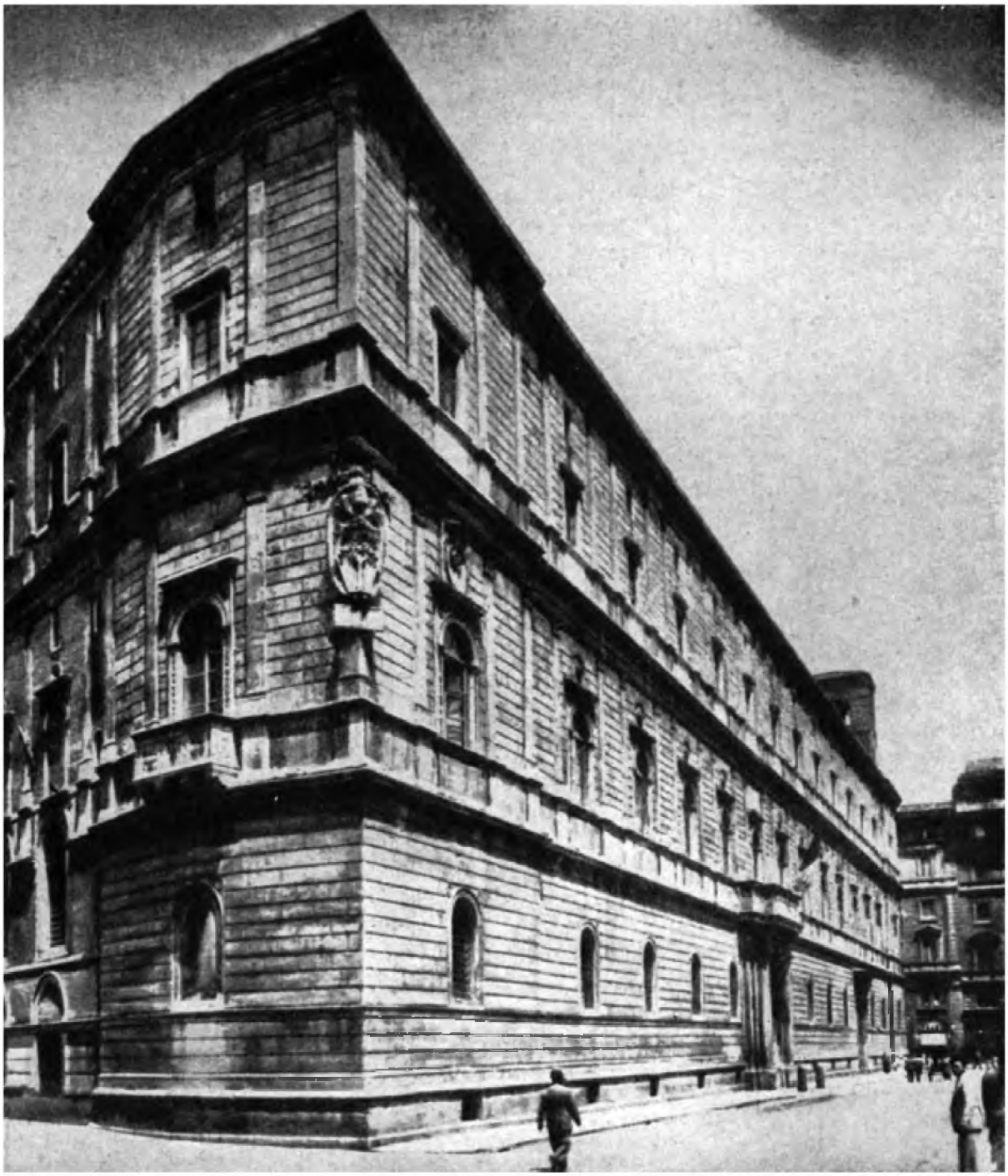
Во время первого миланского периода своей деятельности Браманте принимал участие (совместно с Леонардо да Винчи и Франческо ди Джордже Мартини) в комиссиях, неоднократно созывавшихся в связи со строительством Миланского и Павийского соборов.

Теперь можно считать доказанным, что заложенный в 1487 г. собор в Павии, с которым связаны имена многих зодчих (К. Рокки, Амадео, Дольчебуоно и других), строился фактически по проекту Браманте, руководившего работами в 1488— 1492 гг., когда

центральная часть сооружения была возведена до основания купола. Как и во Флорентийском соборе, средокрестие собора в Павии равно по ширине всей передней части собора, но завершает ее с большим изяществом и органичностью, являясь, быть может, наиболее совершенной из многих тогдашних попыток совместить базиликальный и центрический типы церковной композиции. Пространство средокрестия максимально увеличено и акцентировано тем, что все примыкающие помещения собора обращены к его центру и повышаются по мере приближения к куполу, высоко поднятому на восьми необычно стройных столбах. Грандиозный и своеобразный интерьер свидетельствует о творческом претворении опыта готической архитектуры: напоминая сложной иерархией элементов готику, он отличается от последней ясной центричностью и спокойным равновесием всего построения, выраженного и во внешнем облике собора с его ступенчатым нарастанием объемов.

Из миланских построек Браманте особый интерес представляет незаконченный двор каноники (руководства монастыря) Сант Амброджо в Милане (начат в 1492 г.), недооцениваемый историками зодчества. По единственной выстроенной стороне квадратного двора с легкой аркадой в первом этаже и кирпичной стеной во втором можно составить представление обо всей задуманной Браманте композиции. Середина аркады отмечена высокой, захватывающей второй этаж аркой на коринфских столбах, и повторение этого приема на других сторонах должно было привести к необычному для зодчества той поры четкому выделению осей двора и его центра в месте их пересечения. «Сучки» (обрубленные ветви), высеченные на каменных стволах колонн по сторонам средней арки и в углах двора, вскрывая первичное образное содержание ордера — уподобление колонны древесному стволу, одновременно подчеркивали условный характер ордерных форм. Так же условна была и первоначальная ордерная обработка второго этажа, так как тектонической основой в этой постройке остается стена, а пилястры и горизонтальные пояса служат лишь ее идеальному расчленению. Своеобразная «метафорическая» роль ордера в данном сооружении подчеркнута весьма свободным, нарушающим все каноны обращением архитектора с ордерными элементами. Как некогда Брунеллески, Браманте смело сгибает пилястры, расположенные в углах, на стыке двух стенных плоскостей, или дает нарочито условное сопряжение горизонтального пояса над аркадой с антаблементом по сторонам центральной арки(*Эти «вольности» не были поняты и часто расценивались как «ошибки» мастера или исполнителей и при восстановлении Сант Амброджо, разрушенного бомбардировкой в 1943 г., были заменены более правильными, то есть каноническими, но вместе с тем и более банальными ордерными формами, лишившими двор каноники всякого художественного интереса.*).

Творческие устремления Браманте полностью развернулись с его переездом в папскую столицу.



илл.118 Палаццо Канчеллерия в Риме. Начат в 1486 г. Фасад.

илл.119 Палаццо Канчеллерия в Риме. Внутренний двор. Закончен после 1499 г.

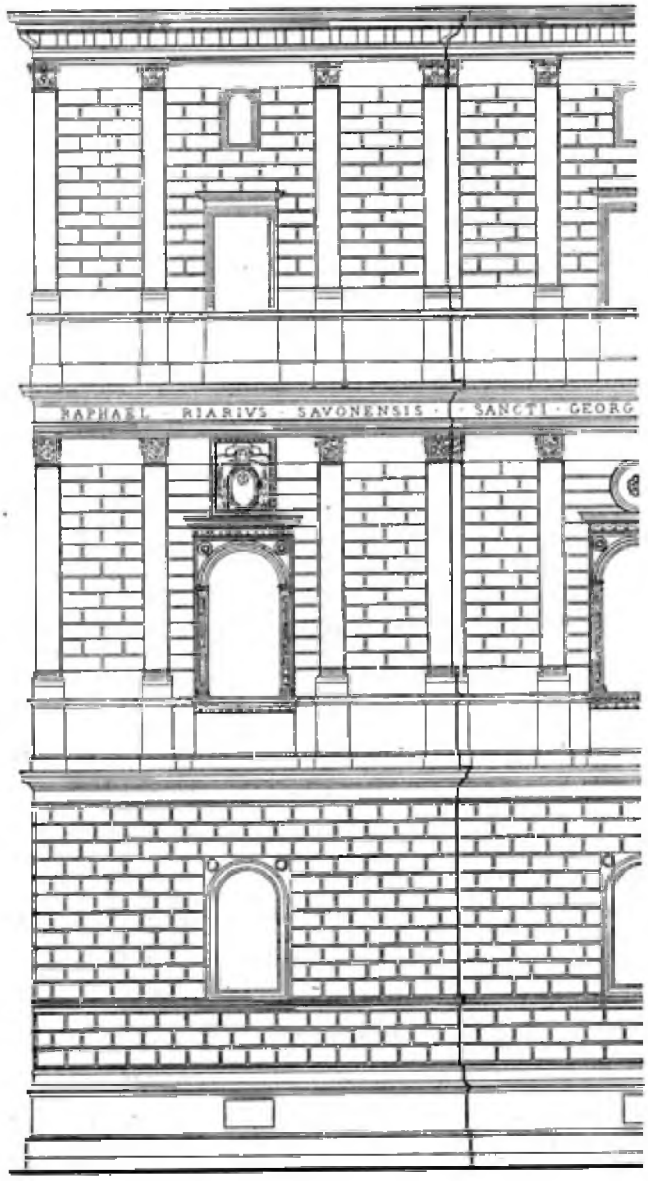


рис.стр.140 Палаццо Канчеллерия в Риме. Начат в 1486 г. Фрагмент фасада.

Когда Браманте в 1499 г. приехал в Рим, то палаццо Канчеллерия — первое римское сооружение нового стиля, выдающееся художественное значение которого ставит его в ряд лучших достижений мирового зодчества, — еще строилось, так что мастеру довелось участвовать в его завершении.

Этот палаццо, воздвигавшийся для крупнейшего вельможи папского двора кардинала Риарио, закономерно приобрел черты не столько частного, сколько общественного, административного сооружения, намечая один из главных путей развития всего европейского зодчества в наступавшую эпоху расцвета абсолютистских государств. Здание получило свое название от папской канцелярии, которая вскоре была здесь размещена. Неизвестный зодчий (несомненно, один из крупнейших мастеров того времени), закладывавший Канчеллерию в I486 г., исходил из типа тосканских дворцов, разработанного еще Адьберти и Росселлино. Но, в отличие от них, подоконный и междуэтажный пояса теперь четко разделены, а вместо смущавшего зрителя сосуществования одинаково сильных ордера и стены — последняя здесь безраздельно господствует. Огромная, словно чеканная плоскость фасада, завершенного по концам едва выступающими ризалитами, обработана незаметно облегчающимся кверху строгим и

плоским рустом, сочетающимся в двух верхних этажах с попарно сближенными пилястрами. Малый рельеф, облицовочный материал (мрамор), допускающий тонкую отделку, и ритмически перемежающийся шаг пилястр, впервые встречающийся на фасаде гражданского здания, в сочетании с могучей стеной, охарактеризованной в качестве действительной тектонической основы сооружения, придают ему внушительную монументальность и строгое величие.

Если возможное участие Браманте в фасаде Канчеллерии ограничивается верхним ярусом, то в создании двора его роль была определяющей. За его авторство говорит уникальное по своей легкости решение углов с применением характерных для него «согнутых» пилястр, излюбленный мастером лаконичный карниз, характерное для ломбардского мастера сочетание различных материалов — темно-серого гранита колонн с золотистым тоном кирпича и керамики, наконец, ритмическое строение композиции, сложность которого не позволяет связать ее с именем какого-либо другого мастера того времени.

Благородный по формам, монументальный и в то же время легкий двор захватывает прежде всего пронизывающим его снизу доверху единым ритмом. Воздушные аркады на предельно стройных колоннах окружают двор не только в первом, но и во втором этаже; чуть усиленное перспективное сокращение всех элементов кверху в сочетании с тонко подчеркнутой необычно большой высотой верхнего яруса создает впечатление неуловимого, трепетного, но в то же время неодолимого развития, «роста» всей композиции снизу вверх, какого нет ни во флорентийских, ни в римских дворцах.

Первая засвидетельствованная документально постройка Браманте в Риме — оконченный в 1502 г. маленький храм Темпьетто во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио. Это проникнутое ясной гармонией классическое по формам круглое купольное сооружение, обработанное внутри и снаружи нишами и окруженное строгой колоннадой римско-дорического ордера. По неосуществленному замыслу Браманте изящный храмик должен был стать как бы драгоценным ядром круглого дворика, обнесенного колоннадой. Несмотря на то, что отсутствие круглой колоннады вокруг памятника отрицательно сказывается на масштабном впечатлении, которое он производит, Темпьетто справедливо воспринимался уже современниками как программное произведение новой архитектурной школы и ее совершенный образец .

илл.117 Браманте. Темпьетто. Церковь монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Закончен в 1502 г. Общий вид.

Следующая работа — квадратный двор церкви Санта Мария делла Паче (окончен в 1504 г.). В его обстройке Браманте применил ордерную аркаду с ионическими пилястрами на пьедесталах. Над устоями нижнего яруса расположены столбы, обработанные в виде пучка коринфских пилястр, а над центрами арок поставлены легкие коринфские колонки (ломбардский мотив). Применение столбов в нижнем ярусе и каменный карниз вверху создают совершенно новую, отныне типичную для Рима монументальную форму внутреннего двора, резко отличающуюся от характерных для тосканской архитектуры 15 столетия дворов, завершавшихся легким свесом кровли на деревянных консолях. Хорошо выраженная тектоника замысла, лаконичные формы арок (лишенных архивольтов) и типичного для Браманте оригинального карниза, простота и вместе с тем пластическое богатство архитектурных форм, умело подчеркнутых сильной светотенью, и

своеобразный ритм придают маленькому двору церкви Санта Мария делла Паче монументальную Значительность и силу.

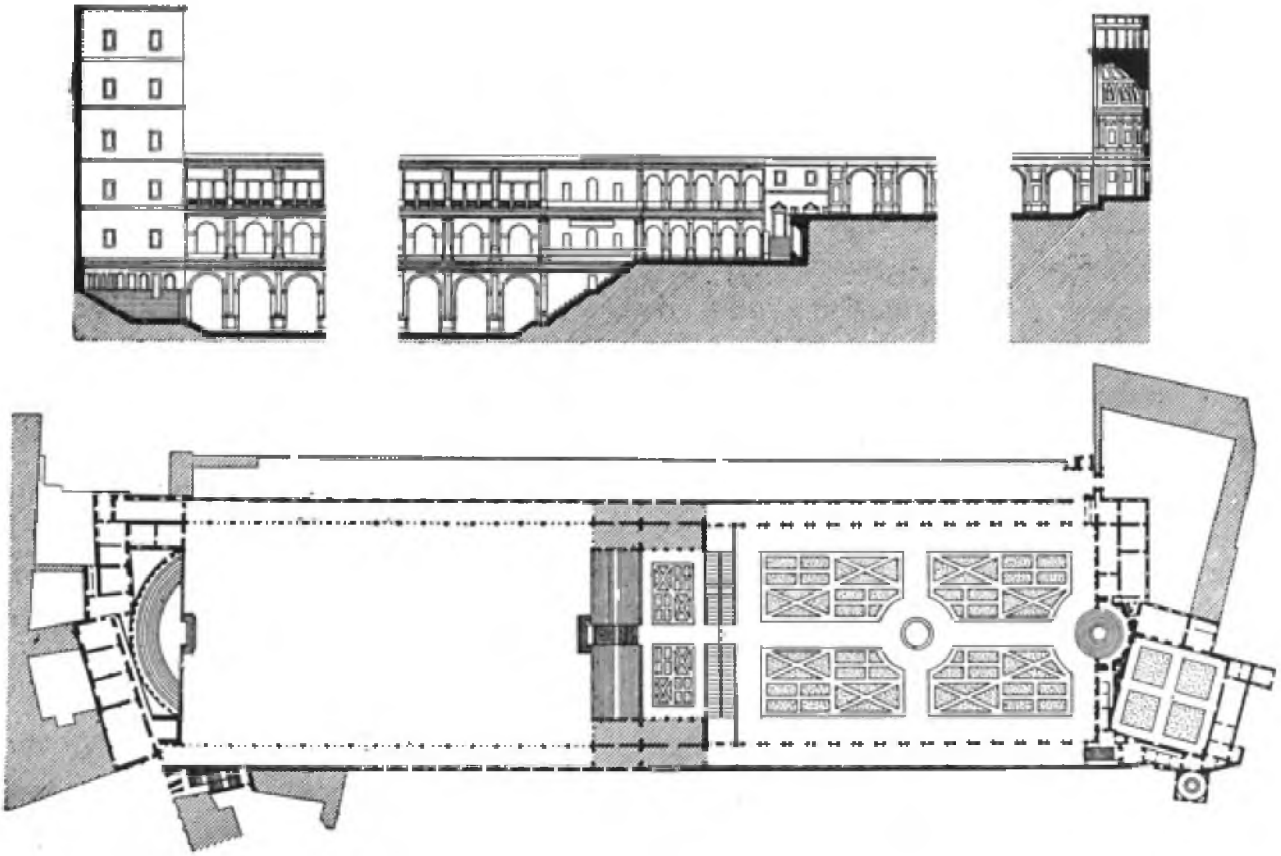


рис.стр.142 Браманте. Двор Бельведера в Риме. После 1505 г. Продольный разрез и план.

С восшествием на папский престол Юлия II Браманте становится в Риме главным архитектором. В 1505 г. он начал ряд строительных работ в Ватикане, где уже после смерти мастера был закончен Рафаэлем двор Сан Дамазо со знаменитыми лоджиями. Другой составной частью папского дворцового комплекса должен был явиться так называемый Бельведер — летняя резиденция папы, расположенная невдалеке от Ватикана. Проект Браманте предусматривал соединение обоих дворцов с помощью огромного вытянутого двора (длиной около 300 .м), включающего три последовательно повышающиеся террасы, которые соединены открытыми лестницами с подпорными стенками, экседрами и нимфеями. Нижняя терраса, расположенная под окнами Ватиканского дворца, должна была служить для турниров и других зрелищ. На естественном склоне, отделявшем следующую террасу, были устроены места для зрителей. Большая Экседра (за которой Браманте построил восьмиугольный дворик для античных скульптур), позднее надстроенная Микеланджело, завершила ансамбль. Грандиозный замысел Браманте был осуществлен лишь частично, а впоследствии искажен постройкой здания Ватиканской библиотеки, которая отсекла верхнюю террасу двора Бельведера, еще раз расчлененного в 19 столетии. Проект содержал множество архитектурно-пространственных композиционных приемов, использованных впоследствии зодчими итальянского Ренессанса в сооружении вилл и городских ансамблей.

Браманте построил также палаццо Каприни (так называемый Дом Рафаэля), оказавший большое влияние на развитие дворцовой архитектуры. Это был уже не суровый

флорентийский дворец 15 в., сознательно обособленный от окружающего города, но импозантный дворец нового типа, в котором великолепие главного жилого этажа, обработанного парными полуколоннами и словно поднятого над улицей посредством тяжелого рустованного цоколя, раскрывалось вовне через огромные окна-балконы.

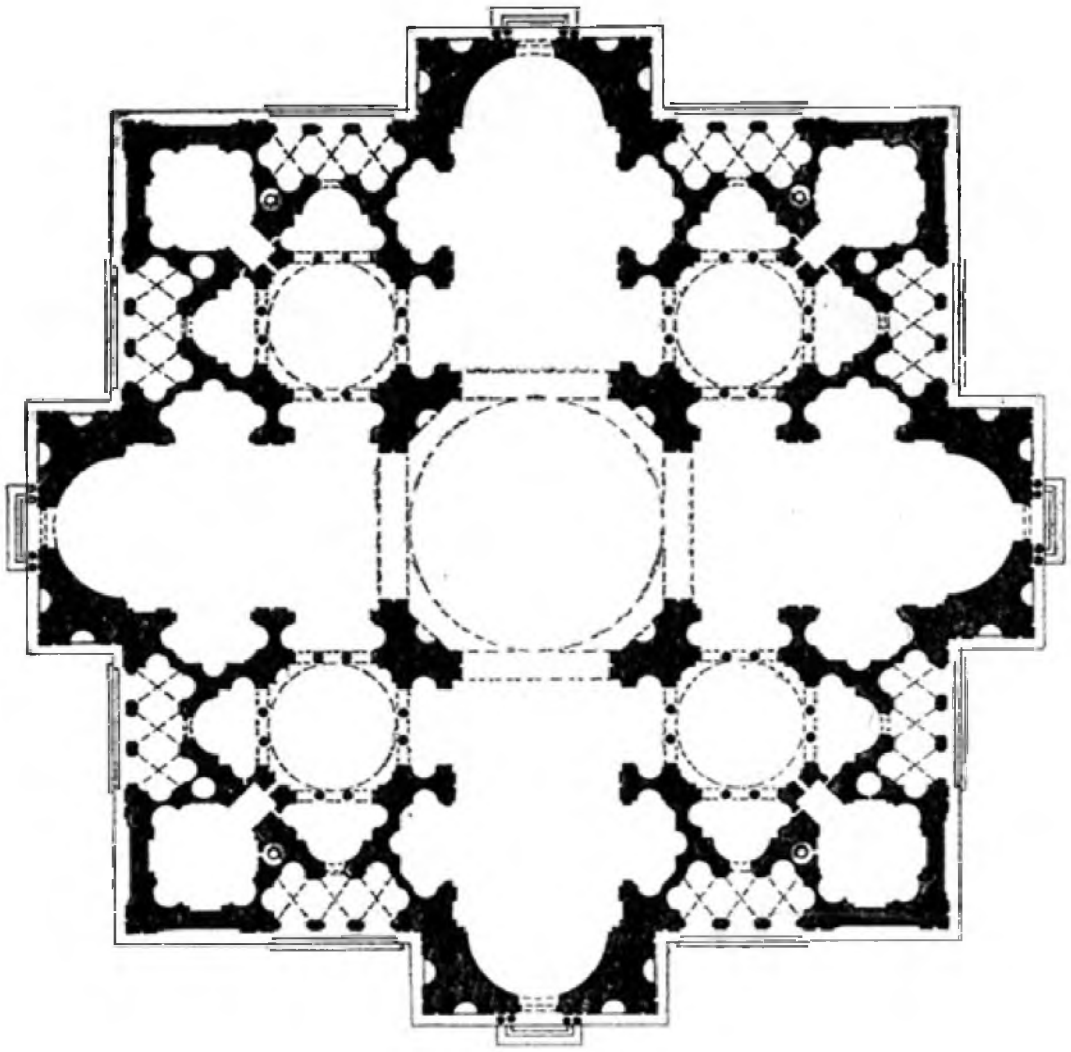


рис.стр.143 Браманте. Проект собора св. Петра в Риме. После 1505 г. План.

Последние годы жизни Брамайте связаны с проектированием и строительством собора св. Петра в Риме. Интерес к центральнокупольному сооружению и все предшествующие постройки этого рода как нельзя лучше подготовили Браманте к решению подобной задачи. Браманте создал целый ряд планов, среди которых его, по-видимому, больше всего удовлетворял проект центрического сооружения в форме греческого креста с закругленными ветвями, мощным сферическим куполом над средокрестием, к которому тяготели и меньшие по размеру купольные капеллы, и с башнями по углам, дополняющими план почти до полного квадрата Проект этот был принят и начато строительство главных устоев, хотя план не соответствовал традиционной для католических храмов форме латинского креста и не покрывал собой всей площади древней базилики. Сохранившиеся чертежи и рисунки позволяют оценить высокое совершенство замысла Браманте, в котором каждый отдельный элемент обладал законченностью и вместе с тем в качестве неотъемлемой части входил в общую композицию, создавая гигантский организм совершенной целостности. Обращает

внимание необычайная «воздушность» плана, в котором пространство безусловно преобладает над массой, проникая во все сложно расчлененные устои и ограждающие его стены. Сохранившийся (возможно, собственноручный) набросок дает возможность заключить, что Браманте предполагал окружить собор квадратным перистильным двором с экседрами посредине каждой стороны. Подобная осевая композиция словно развивает замысел рассматривавшегося выше двора каноники Сант Амброджо в Милане, так же как идея расположения центрического здания в окружении перистильного двора развивает на новой основе замысел Темпьетто.

Брамантевский проект собора св. Петра не был осуществлен, но заложенные в нем идеи центральнокупольного здания широко варьировались в работах многих мастеров, строивших в самых различных городах Италии. К этому кругу сооружений относится церковь Санта Мария делла Консолационе в Тоди, начатая Кола да Капрарола в 1508 г. (завершена ломбардскими мастерами) и являющая пример великолепного соответствия внешних объемов внутреннему пространству, а также церковь Сан Бьяджо в Монтепульчано, построенная (с 1518 г.) Антонио да Сангалло Старшим (1455—1534).

Крупнейшим зодчим следующего за Браманте поколения был его земляк Раэль. Ко времени своего приезда в Рим (1508) двадцатипятилетний Рафаэль, несомненно, глубоко чувствовал специфику архитектуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить прекрасную ротонду в его «Обручении Марии» (см. далее). Дальнейшее углубленное изучение зодчества Рафаэлем сказывается в его ватиканских фресках, замечательно связанных с композицией соответствующих помещений и отражающих в своих архитектурных фонах идеи Браманте и его замыслы собора св. Петра .

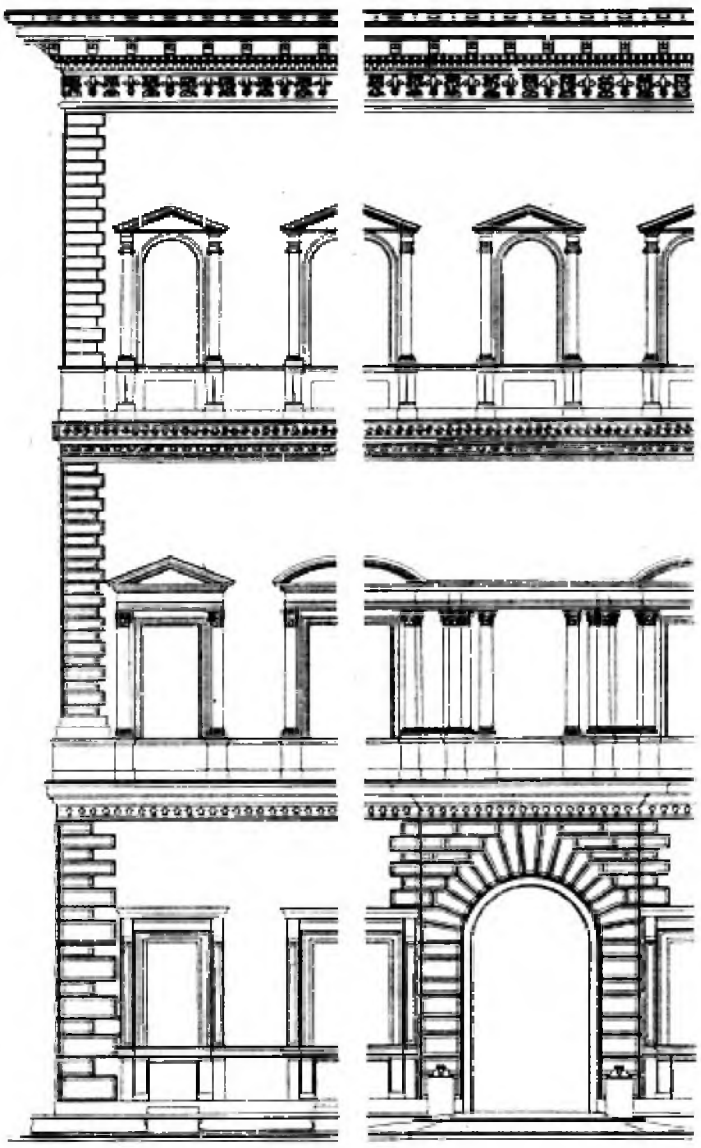


рис.стр.144 Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело. Палаццо Фарнезе в Риме. 1514-1586 гг. Фрагмент фасада.

Первая постройка Рафаэля —маленькая церковь Сант Элиджо дельи Орефичи (начата в 1509г.) — представляет в плане греческий крест с очень короткими ветвями и перекрыта легким сферическим куполом с барабаном на парусах. Неоконченная снаружи, но прекрасно сохранившаяся внутри, церковь поражает скупостью, почти аскетизмом примененных в ней чисто архитектурных средств. Тем более звучной кажется заменяющая архивольты тонкая тяга, словно серебряный обруч подчеркивающая границы подкупольных арок, а посвятительная надпись вокруг светового отверстия в куполе благодаря своей графической выразительности восполняет отсутствие декора.

К церкви Санта Мария дель Пополо Рафаэль по поручению папского банкира Киджи пристроил великолепно отделанную капеллу. Квадратное в плане с маленькими парусами над срезанными углами пространство капеллы, словно не сужаясь в поперечнике, переходит в широкий цилиндр барабана, перекрытый несколько уплощенным куполом. Рафаэль работал также под проектированием и строительством собора св. Петра, руководство которым перешло к нему после смерти Браманте в 1514 году.

Важный вклад сделан Рафаэлем в дворцовую архитектуру. Если в палаццо Видони-Кафарелли Рафаэль плодотворно развивал композиционные идеи, намеченные Браманте в палаццо Каприни, то в палаццо дель Аквила он разработал новый тип фасада: внизу — просторная ордерная аркада, вверху — оштукатуренная и, несмотря на сложную обработку, целостная плоскость стены, украшенная лепниной, нишами со скульптурой и расчлененная редкими богато обрамленными окнами бельэтажа.

Еще один новый тип фасада создан Рафаэлем в палаццо Пандольфини во Флоренции, едва ли не лучшем и наиболее точно воспроизведенном архитектурном замысле мастера (построен после его смерти Франческо Сангалло). Широко раздвинутые богато обрамленные окна, составляющие важнейший Элемент фасада, в сочетании со спокойной поверхностью гладкой оштукатуренной стены придают ему черты благородной сдержанной простоты. Великолепный карниз с широким фризом, рустованные углы и портал завершают собой украшение стены, самый простор и спокойствие которой порождают впечатление богатства.

В ясном и величавом фасаде палаццо Пандольфини Рафаэль отразил характерные черты своего дарования и воплотил лучшие современные представления об архитектуре частного городского дома.

Вилла Мадама в Риме, начатая Рафаэлем для кардинала Джулио Медичи (впоследствии ставшего папой Климентом VII), позволяет оценить его вклад также и в эту область архитектуры. Свободно используя опыт античного зодчества (в особенности императорских вилл и терм), Рафаэль создал проект сооружения нового типа, рассчитанного на кратковременные наезды вельможи и приспособленного для отдыха и наслаждения природой. Осуществленный фрагмент (часть центрального круглого двора и одно крыло виллы) свидетельствует об огромном размахе сооружения, органически объединенного с масштабами холмистого склона и подчиняющего полуприродный, полуискусственный пейзаж парка, с террас которого открывается великолепный вид. Отделанные стуком и росписями интерьеры широкими арочными проемами открывались на антифиладу висячих садов, под сводами которых таятся гроты и водоемы.

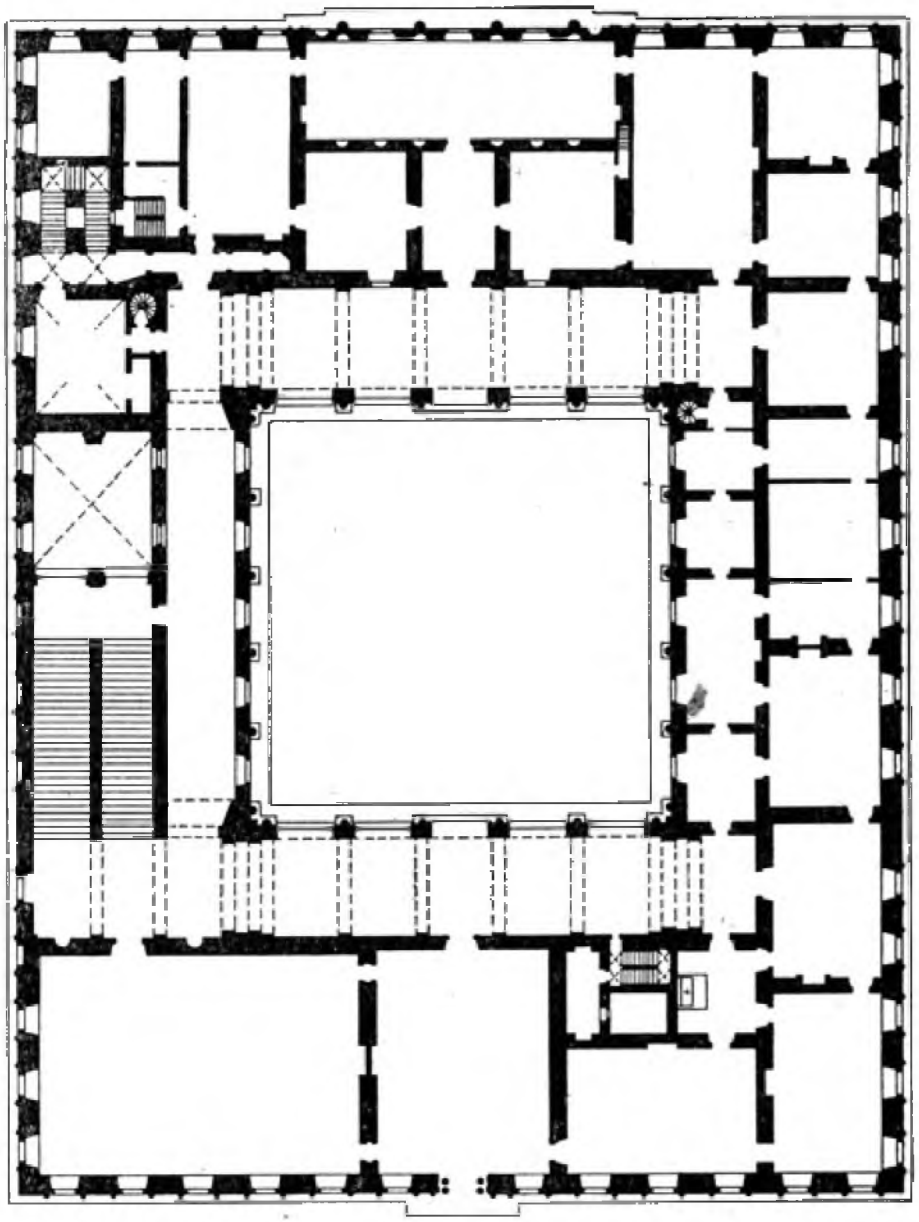
* * *

Важной вехой в истории итальянской архитектуры — так же как в судьбах ренессансной культуры Италии в целом — оказались трагические события истории Италии в конце 20-х гг. 16 века. Они способствовали проявлению многих давно уже назревавших экономических и социальных сдвигов в итальянском обществе, сказавшихся теперь и на зодчестве.

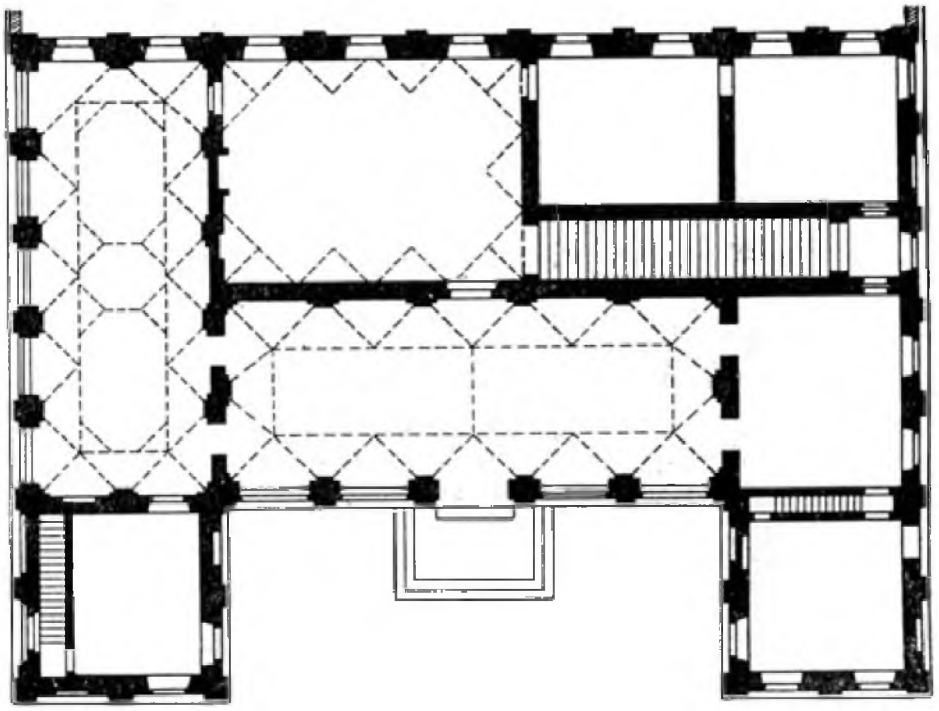
Архитектурные вкусы стали определяться отныне придворной и феодальной аристократией (с которой старались сблизиться и представители буржуАзии, вкладывавшие свои средства в землю), а несколько позднее — воинствующей католической церковью. Примерно с начала 1530-х гг. процесс развития зодчества утратил ту целостность и единую направленность творческих устремлений, которые были ему свойственны в первой трети века. Определилось несколько различных направлений, связанных преимущественно с особенностями социальной и культурной обстановки, складывавшейся в тех итальянских государствах, в которых приходилось работать архитекторам.

Немногие представители старшего поколения зодчих — в их числе Перуцци и Антонио да Сангалло Младший, которые работали в Риме совместно с Браманте и Рафаэлем и

возвратились в папскую столицу после ее разграбления, — пытались здесь найти компромисс между классическими принципами и новыми требованиями. В архитектуре Тосканы сильнее всего выразились кризисные тенденции, породившие в творчестве таких архитекторов, как Вазари и Амманати, качества, сближающие их с принципами маньеризма. Микеланджело, архитектурное творчество которого само по себе представляло целое направление, в своей трагической борьбе за высокие гуманистические идеалы внес в зодчество несвойственные ему дотоле Элементы напряженной пластической выразительности, скрытой динамики и драматического столкновения внутренних сил. Наконец, в городах Северной Италии — в Венеции, Вероне, Виченце, Генуе — нашли свое преимущественное развитие прогрессивные архитектурные тенденции. Здесь в творчестве Санмикеле, Сансовино, Палладио и Алесси были найдены новые, исторически перспективные решения в области градостроительства и архитектуры общественных и жилых сооружений.



145. Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело. Палаццо Фарнезе в Риме. План 2-го этажа.



145. Бальдассаре Перуцци. Вилла Фарнезина в Риме. 1509-1511 гг. План.

Бальдассаре Перуцци (1481—1536), к которому восходит одно из самых изящных сооружений Высокого Возрождения в Риме, знаменитая своими росписями вилла Фарнезина (1509—1511), особенно ярко отразил новые тенденции в римской архитектуре. Построенный им палаццо Массими (начат в 1535 г.) свидетельствует не только о мастерстве зодчего, создавшего на тесном неправильной формы участке убедительную композицию дворца с великолепным внутренним двориком, но и о новых приемах расположения зданий в городской застройке: дворец органически вписывается в улицу, повторяя ее изгиб линией фасада. Контрастное противопоставление рустованной стены верхних этажей и глубокого портика под ними придает фасаду совершенно новый характер. Вместо свойственного прежним дворцовым сооружениям постепенного облегчения масс здания от основания кверху — во внешнем облике палаццо Массими подчеркнута тяжесть верхних этажей, что придает его фасаду совершенно иную ритмическую структуру.

илл.120 Антонио да Сангалло Младший и Микеланджело. Палаццо Фар-незе в Риме. 1514-1586 гг. Фрагмент фасада.

илл.121 Перуцци. Палаццо Массими в Риме. Начат в 1535 г. Внутренний двор.

Деятельность Антонио да Сангалло Младшего (1485—1546), племянника Джулиано, связана в большей мере со строительством укреплений (в Анконе, Парме и других городах; крепость в Чивита-Веккья, 1515). Среди его ранних построек в Риме следует отметить исполненный грузной силы банк Сан Спирито (1523—1524), срезанный угол которого с мотивом римской триумфальной арки в верхней глухой части стены — первый пример углового фасада. Важнейшим его произведением является палаццо Фарнезе — величественное трехэтажное сооружение, гладкие оштукатуренные стены которого (с рустованными углами и порталом) расчленены одними лишь горизонтальными поясами. Парадно обработанный въезд в палаццо, разделенный колоннами на три нефа и перекрытый в средней части сводом, — открывает перспективу на прекрасный внутренний двор, а из аркады садовой лоджии развертывается вид на берега Тибра. Аркады двора, опирающиеся на пилоны, обработанные полуколоннами, должны были по

замыслу Сангалло оставаться открытыми. Однако Микеланджело, заканчивавший строительство дворца после смерти Сангалло, внес в него существенные изменения.

Почти все известные зодчие, находившиеся в Риме в первой половине 16 в., поочередно принимали участие в наиболее крупной строительной работе, осуществленной в Италии в эпоху Возрождения, — сооружении на месте древней базилики нового грандиозного собора св. Петра. Строительство его приобретало особое значение в связи со стремлением пап укрепить позиции католицизма и папского государства, рта. политика требовала воплощения в новом сооружении могущества католической церкви. Здание должно было затмить собой руины языческих храмов и предшествовавшие ему христианские постройки.

С 1506 по 1514 г. строительство собора было в руках Браманте, который, однако, успел частично вывести центральные устои и подпружные арки храма.

Дальнейшая история собора показывает неоднократное изменение основного замысла при переходе руководства строительством от одного мастера к другому и с изменением политической ситуации.

Непосредственный последователь Браманте, Рафаэль возвращается к традиционной форме плана церковных сооружений в виде латинского креста. Он задумывает купольную постройку с тремя одинаковыми абсидами, четвертая сторона которой развита в сильно вытянутую трехнефную базилику.

Работавший вслед за. Рафаэлем Бальдассаре Перуцци снова вернулся к центрической композиции сооружения, но военные действия прервали строительство, возобновленное лишь в 1534 г. Антонио да Сангалло Младшим. В этот период в связи с усилением католической реакции и возросшим влиянием клерикальных кругов было решено вернуться к традиционной вытянутой форме плана, которая и была положена в основу большой модели Сангалло. В соответствии с ней мастер возвел южную и восточную ветви креста.

илл.125 Микеланджело. Купол собора св. Петра в Риме. После 1546 г., закончен Джакомо делла Порта в 1588- 1590 гг.

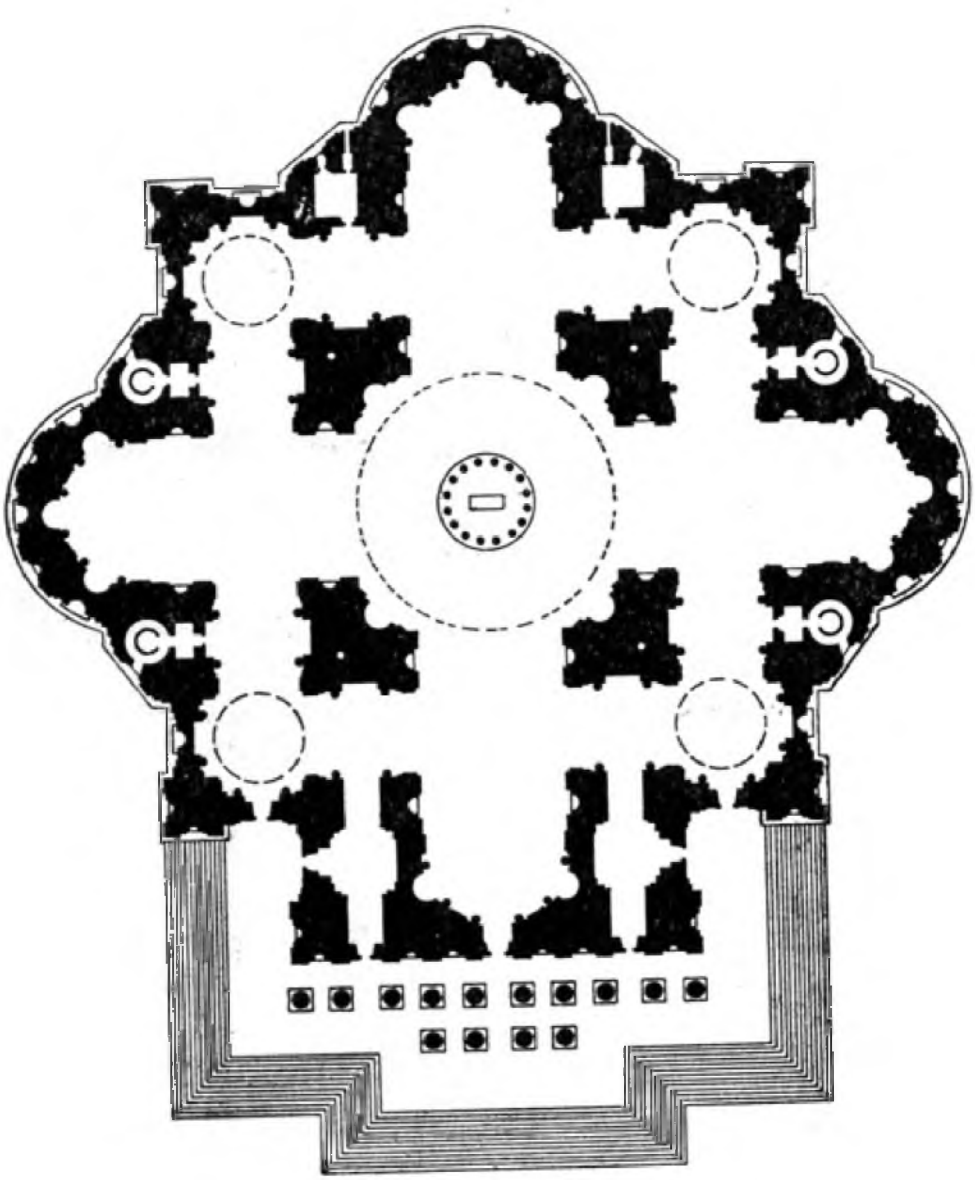


рис.стр.146 Микеланджело. Проект собора св. Петра в Риме. 1546 г. План.

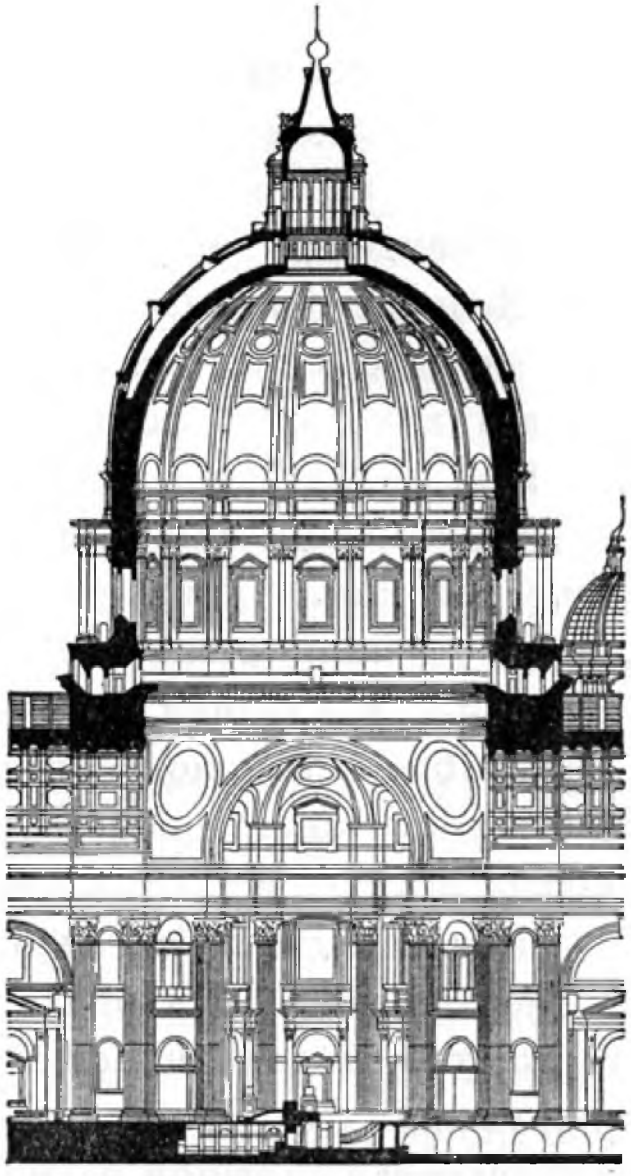


рис.стр.147 Собор св. Петра в Риме. Начат Микеланджело в 1546 г., закончен Джакомоделла Портав 1588-1590 гг. Продольный разрез подкупольной части.

После смерти Сангалло руководство строительством собора перешло в 1546 г. к Микеланджело. Он опять возвратился к центрическому плану, в чем проявилось торжество гуманистических идеалов. Однако общий характер сооружения был сильно изменен. Микеланджело усилил массивность устоев и стен. Пожертвовав сложной расчлененностью пространств и объемов, он достиг большей слитности всей композиции. Главное пространство получило безусловное преобладание над второстепенными ячейками сооружения, которые утеряли самостоятельную значимость. Микеланджело возвел центральный барабан, окруженный колоннадой, и начал строительство грандиозного купола, который, однако, был завершен лишь в 1588—1590 гг. Джакомо делла Порта и получил несколько вытянутые очертания. Из четырех малых куполов, задуманных Микеланджело для того, чтобы подчеркнуть колоссальный масштаб главного купола, лишь два передних были впоследствии (в 1564—1585 гг.) возведены Виньолой. Внешний облик собора в том виде, как он был задуман Микеланджело, в наибольшей мере сохранился со стороны алтарной абсиды, пластика которой обогащена пилястрами колоссального ордера и сочными наличниками окон. Западная часть собора уже в эпоху барокко была сильно развита и дополнена своего рода вестибюлем, или нартексом, по

проекту Карло Мадерна (с 1607 г.), и в окончательном своем виде композиция храма приобрела, таким образом, удлиненную форму.

Один из главных строителей собора св. Петра, Микеланджело Буонарроги, последний из великих мастеров Высокого Возрождения, вступил в архитектуру, уже будучи зрелым скульптором и живописцем. Не пройдя обычной архитектурной школы, он оставался в большой мере скульптором и в своем архитектурном творчестве. Его первый архитектурный заказ, полученный от Медичи, — проект фасада для церкви Сан Доренцо во Флоренции (ок. 1515 г.). Композиция строилась на основе двухъярусной ордерной схемы и должна была быть до предела насыщена скульптурой. Фасад так и остался неосуществленным (сохранились лишь две модели), а начатая в 1520 г. новая сакристия той же церкви, являвшаяся погребальной капеллой и памятником семьи Медичи (см.далее), была закончена гораздо скромнее задуманного и лишь много лет спустя (скульптуры установлены в 1545 г.). Выполненный по проекту Микеланджело интерьер напоминает старую сакристию Брунеллески общим отбором архитектурных средств: остов композиции выделен ордером пилястр из темного камня. Однако ритм членений здесь тяжелее, а цветовой контраст производит резкое, драматическое впечатление. Здесь уже выражен ярко индивидуальный почерк мастера с его пластичностью и внутренним драматизмом.

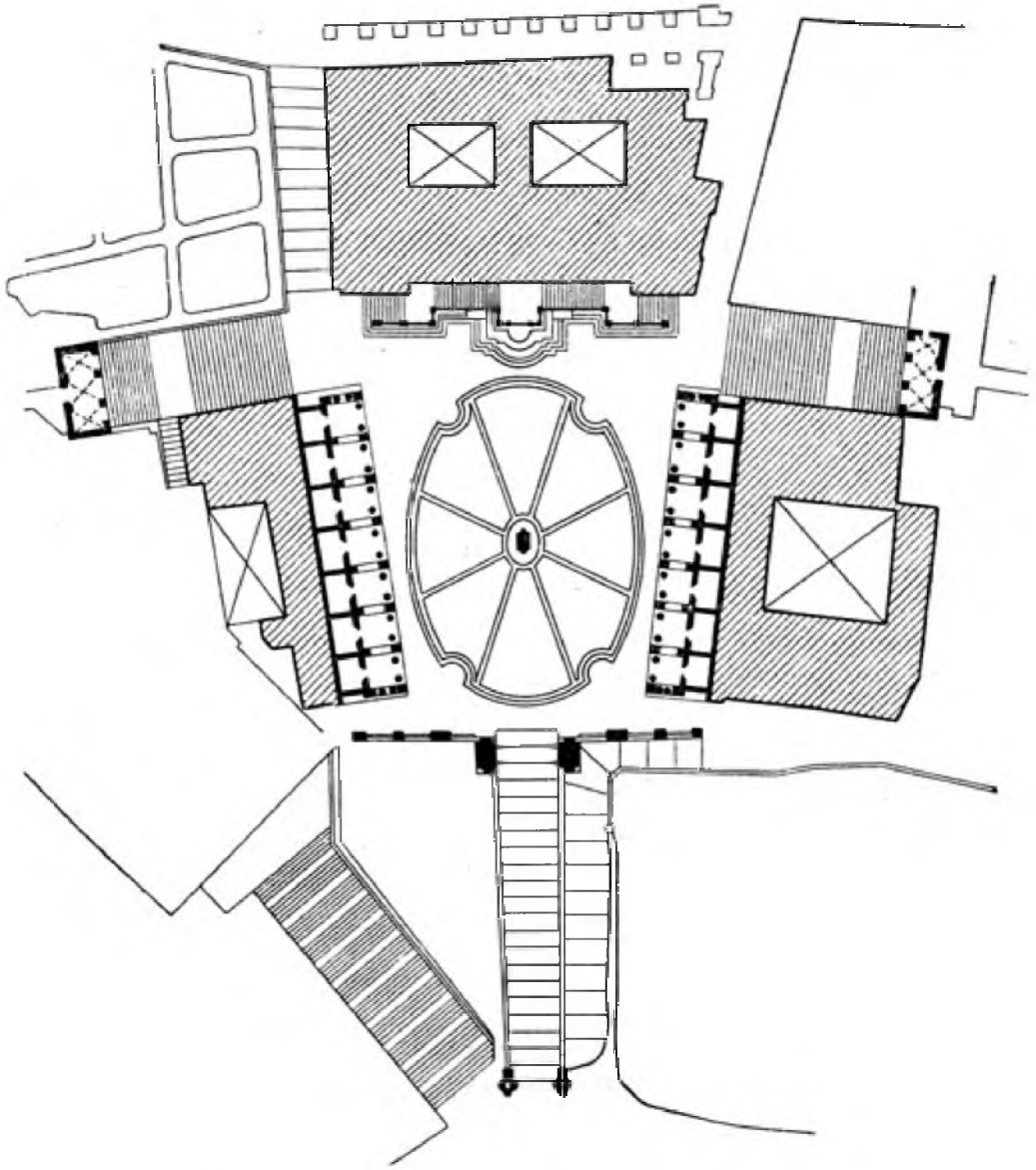


рис.стр.149 Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. План.

илл.123 Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. После 1536 г. Общий вид.

илл.124 Микеланджело. Площадь Капитолия в Риме. Вид на статую Марка Аврелия с Капитолийского дворца.

илл.122 Микеланджело. Лестница библиотеки Лауренциана во Флоренции. После 1559 г.

Во Флоренции по проекту Микеланджело осуществлены также интерьеры библиотеки Лаурепциаиы. Стремясь сделать более значительным тесный вестибюль, предшествующий сильно вытянутому и расположенному на более высоком уровне главному залу, Микеланджело применил в первом необычный прием: он лишил членящие стену спаренные полуколонны конструктивного смысла, заглубив их по сравнению с плоскостью стены и архитравом. Сильная пластика этой композиции подчеркнута суровой цветовой гаммой серо-белых тонов. Ведущая в главный зал лестница (модель ее прислана Микеланджело из Рима в 1559 г.), криволинейные нижние ступени которой словно застыли в своем движении, предвосхищает формы барокко. После поражения Флорентийской республики, во время обороны которой Микеланджело проявил себя выдающимся военным архитектором, мастер в 1534 г. переехал в Рим, где его архитектурная деятельность началась с реконструкции пришедшей в упадок площади Капитолия (с 1536г.). Используя остатки ранее существовавших сооружений (палаццо Сенаторов, построенного в средние века на остатках римского Табулария, и палаццо Консерваторов), а также античную скульптуру, Микеланджело создал здесь один из самых выдающихся градостроительных ансамблей эпохи Возрождения. Его идейный замысел связан с некогда высоким общественным значением Капитолийского холма, являвшегося центром и символом Древнего и средневекового Рима. Напротив уже начатого палаццо Консерваторов Микеланджело наметил поставить еще здание, симметричное по расположению и тождественное по. архитектуре, мастерски подчинив

их оба центральному сооружению ансамбля — палаццо Сенаторов, значение которого было повышено при помощи большого ордера, крупных членений и богатой двойной лестницы. Четвертая сторона получившейся трапециевидной площади не была замкнута, благодаря чему раскрылся прекрасный вид на город. Используя особенности рельефа, Микеланджело устроил с этой стороны торжественный подход — широкую и пологую лестницу, наверху которой он поставил античные статуи Диоскуров. Законченность ансамбля, строительство которого продолжалось и в 17 в., была предопределена Микеланджело установкой в центре площади античной конной статуи императора Марка Аврелия в 1538 г. Удачно найденный пьедестал ее и вписанный в овал рисунок замощения площади (восстановлен в соответствии с эскизом Микеланджело лишь в 1940 г.) содействовали Закреплению центра всей композиции.

Примечательна пространственная связь площади Капитолия с окружающим городом — не только со стороны главного подхода, откуда открывается широкий обзор города, но и через разрывы по бокам палаццо Сенаторов (впоследствии завершенные Виньолой широкими лестницами).

Те же новые черты в понимании ансамбля Микеланджело проявил и при завершении начатого Сангалло палаццо Фарнезе, который он предполагал связать мостом с расположенной на другом берегу Тибра виллой Фарнезина. Во дворе он заложил аркады второго этажа и, обработав стену третьего яруса наложенными друг на друга пилястрами (прием, получивший широкое распространение в архитектуре барокко), придал ей особенно выразительную пластику и напряженность. Микеланджело выполнил также и огромный карниз главного фасада, который в сочетании с центральным порталом и балконом над ним придал композиции исключительную цельность и монументальность.

В середине 16 в., в период усиления общественной реакции, в Тоскане выдвигается группа мастеров нового поколения, которых обычно связывают с маньеристическим направлением. Маньеризм в архитектуре не составляет полной аналогии к маньеризму в изобразительном искусстве, особенно в живописи. Это направление не получило в зодчестве столь широкого распространения, и в сооружениях архитекторов, причисляемых к маньеристическому лагерю, негативно-разрушительные черты не выразились в такой отчетливой форме. Однако и в их творчестве находят свое отражение черты кризисного мировосприятия. Многие из них были учениками и последователями Микеланджело, но, переняв от него некоторые приемы и архитектурные мотивы, они утратили его главные содержательные качества — гуманистическую направленность и героический характер его образов. То нарушение архитектурных канонов, которое у Микеланджело воспринималось как необходимое выражение его глубоких замыслов, у них выглядит как самоцель, как проявление субъективного произвола. Особое внимание они уделяли нарочитой оригинальности замысла, индивидуальному почерку, «манере» архитектора.

Ученик Микеланджело Джордже Вазари (1511—1574), автор известных «Жизнеописаний», отличался большой свободой обращения с формой. Его наиболее известная работа — улица Уффици во Флоренции (с 1560 г.), где Вазари занимался реконструкцией городского центра. Этот узкий коридор, фланкированный с двух сторон одинаковыми фасадами с сильно выступающими карнизами, производит впечатление сценической декорации благодаря замыкающему улицу корпусу, поставленному над сквозной колоннадой и аркой, которые раскрываются на реку Арно.

илл.127 Вазари. Улица Уффици во Флоренции. После 1560 г.

илл.128 Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком («Мадонна Бенуа»). 1470-е гг. Ленинград, Эрмитаж.

Бартоломео Амманати (1511—1592), приехавший во Флоренцию уже в пору Зрелости, после работы во многих городах, начал свою деятельность в Риме вместе с Виньолой. Его наиболее видное произведение — дворовый фасад палаццо Питти во Флоренции (начат ок. 1560 г.) — несет в себе явные черты маньеризма. Сочетание мощного руста с наложенными на стену тремя ярусами ордеров неубедительно; колонны кажутся ненагруженными и разбухшими, массивная кладка — декорацией. Двор обращен в сторону обширных поднимающихся по склону садов (впоследствии — сады Боболи), разбивка которых также принадлежит Амманати. Важное градостроительное значение имел построенный Амманати мост Санта Тринита во Флоренции (вторая половина 1560-х

гг.), переброшенный через Арно тремя пологими изящными арками и украшенный скульптурой.

В 40—50-е годы 16 в., когда церковь и инквизиция относились еще терпимо к гуманистам, если они развивали свои взгляды в узкой области (филологии или археологии) и не затрагивали общих вопросов мировоззрения, в римском зодчестве наметилось еще одно, «ученое», или «академическое», течение. Поддерживаемое последними представителями меценатов-гуманистов прежнего типа (крупнейшим из которых был кардинал Алессандро Фарнезе), это течение характеризовалось глубоким интересом к античной архитектуре, стремлением осмыслить корни ее Закономерностей и создать теоретическое обоснование, канон классического искусства. К этому течению следует отнести деятелей созданной еще в 1530-х годах «Витрувианской академии» Марчелло Червини, Перуцци и прежде всего Виньолу.

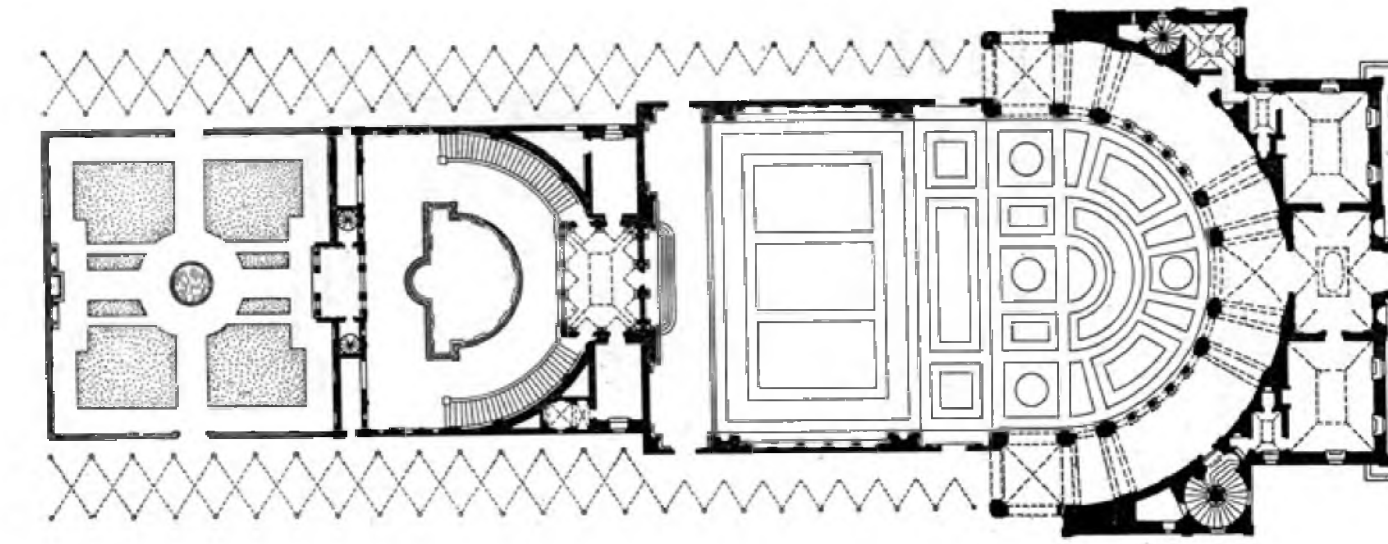


рис.стр.150 Амманати и Виньола. Вилла Джулия (вилла папы Юлия III) в Риме. Начата в 1550 г. План.

Джакомо Бароцци да Виньола (1507—1573), учившийся у Перуцци, начал с ряда построек в [Болонье, занимался археологией в Риме и после поездки в Париж (1541—1543) работал для семьи Фарнезе в ее многочисленных владениях. К числу его важнейших построек относится вилла папы Юлия III в Риме (вилла Джулия), в которой Виньоле принадлежат, по-видимому, классически ясный фасад и общая композиция, в камерных масштабах использующая некоторые черты не осуществленного Браманте замысла ватиканского дворцового комплекса. Ансамбль развивается по глубинной оси и включает два расположенных на разных уровнях павильона, обращенных своими лоджиями в два полукруглых двора с гротами, нимфеями и фонтанами. Различная трактовка родственных в своей основе элементов и продуманная сценически эффектная смена перспектив, последовательно раскрывающихся сквозь павильоны и завершающихся обнесенным стеною садом, составляют особенность этого ансамбля, явившегося важным этапом в развитии глубинных пространственных композиций. Окончание виллы Виньола предоставил Вазари, Амманати и другим мастерам.

Вблизи виллы (на Фламиниевой дороге в Риме) Виньола выстроил также близкое ей по характеру казино (летний домик) папы Юлия III и небольшую, лаконичную по своим объемам ораторию Сант Андреа — первую овальную в плане купольную постройку, ставшую вскоре предметом многочисленных подражаний. Виньола был, кроме того,

автором многих фонтанов, в том числе одного из лучших ренессансных фонтанов — в городе Витербо, эффект которого основан на противопоставлении как бы растущих от земли каменных форм стекающим вниз по ним струям воды.

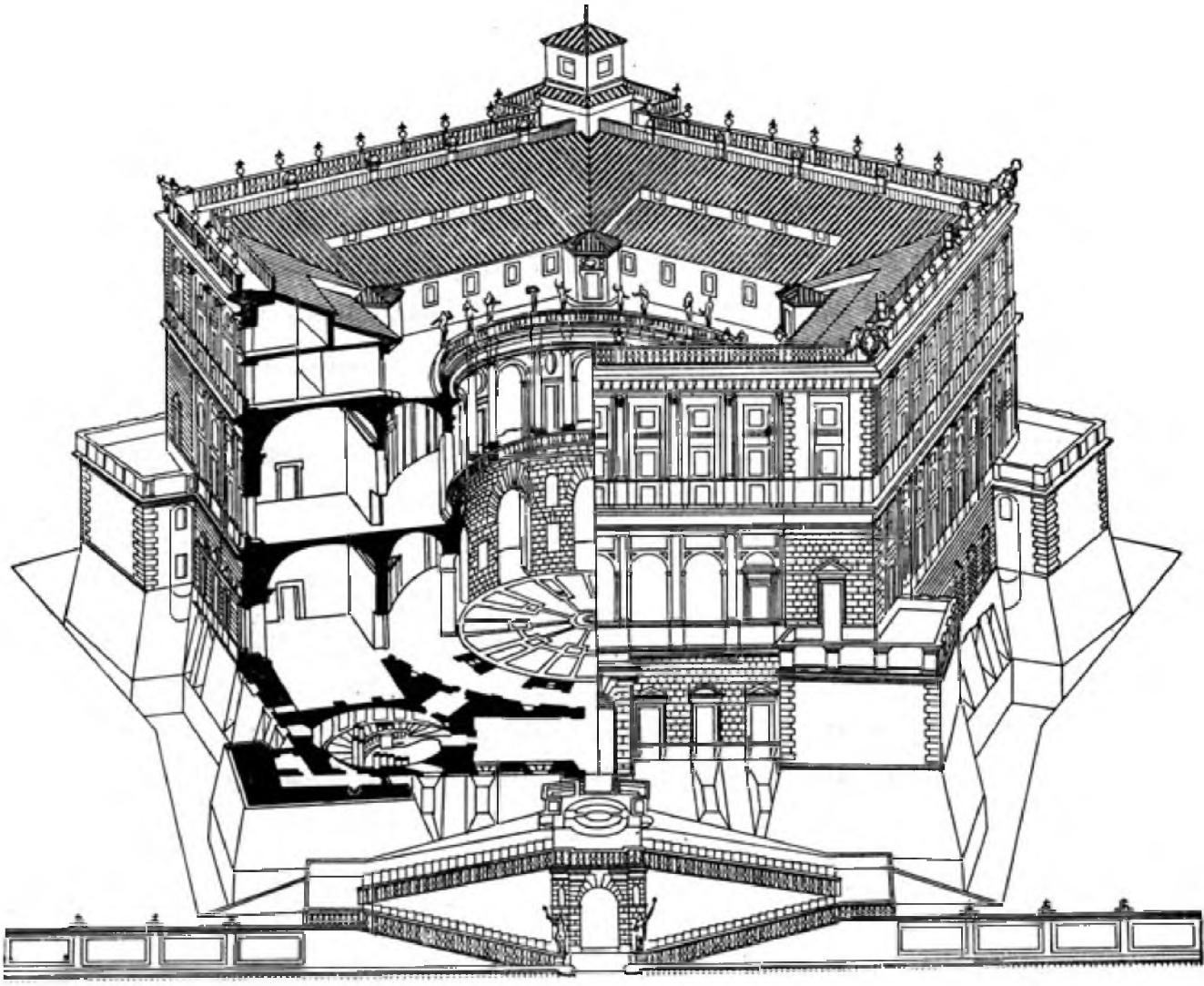


рис.стр.151 Виньола. Замок Капрарола близ Витербо. После 1559 г. Аксонометрия.

илл.126 Виньола. Замок Капрарола близ Витербо. После 1562 г. Общий вид.

Огромный замок Капрарола, построенный близ Витербо для кардинала Фарнезе (проект 1559—1562 гг., парковые сооружения вплоть до 1625 г.), — мощное пятигранное сооружение с величественным круглым двором в центре, прекрасными интерьерами и знаменитой круглой лестницей. Использовав основания, предназначавшиеся до того для укрепленного замка (чем обусловлена пятигранная форма здания и применение элементов обычных в крепостной архитектуре), Виньола эффектно противопоставил расположенные по его углам могучие глухие выступы-бастионы и высокие стены, которые расчленены оконными проемами различных размеров в сочетании с ордерными элементами. Так возникло это сооружение, наделенное чертами почти гипертрофированной

монументальности и представляющее уникальное в своем роде соединение укрепленного замка и великолепного дворца, геометрически четкая масса которого господствует над окружающим ландшафтом. Церковь Джезу, построенная Виньолой в Риме (1568—1584) в качестве главного храма ордена иезуитов, оказала большое влияние на последующее развитие церковной архитектуры и вне Италии. Виньола развил намеченное еще Альберти сочетание широкого и высокого главного нефа с неглубокими боковыми капеллами, достигнув большой выразительности и цельности главного пространства. Фасад церкви, выполненный в несколько переработанном виде Джакомо делла Порта (1575), предопределил развитие церковных фасадов в эпоху барокко.

* * *

Одним из первых представителей Высокого Возрождения в Северной Италии явился Джулио Романо (1492/99—1546), лучший ученик Рафаэля не только в живописи, но и в архитектуре, в которой его значение еще не вполне оценено. Первой постройкой Джулио Романо (по эскизам учителя) была знаменитая вилла Мадама под Римом. Трудно определить личный творческий вклад Романо в архитектуру виллы, но в ее замечательном декоре и росписях роль мастера была, без сомнения, значительна.

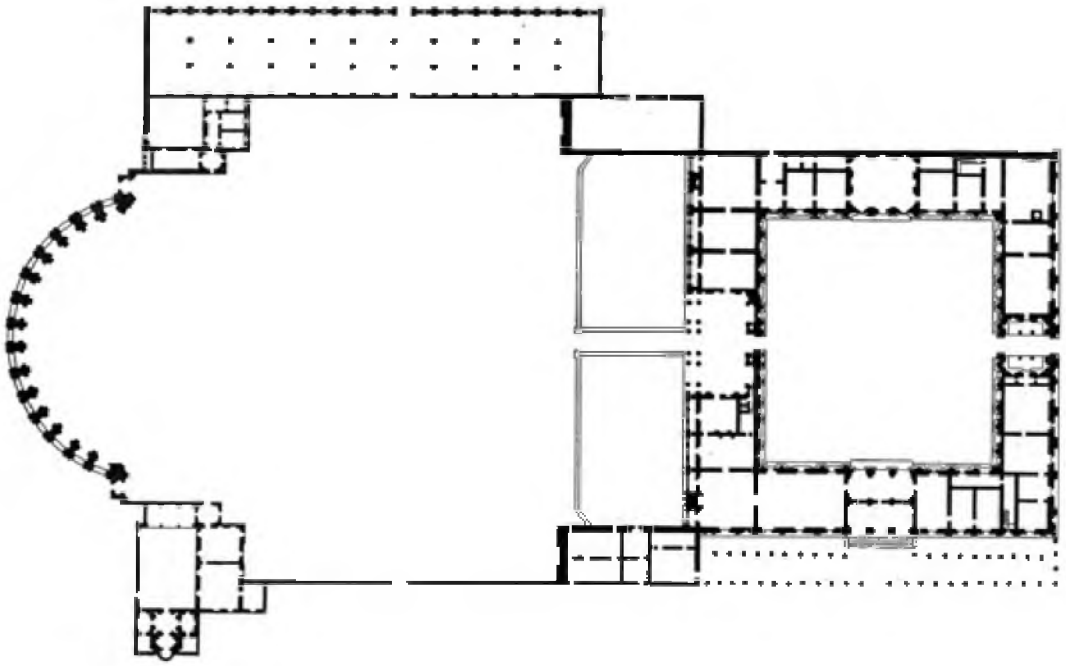
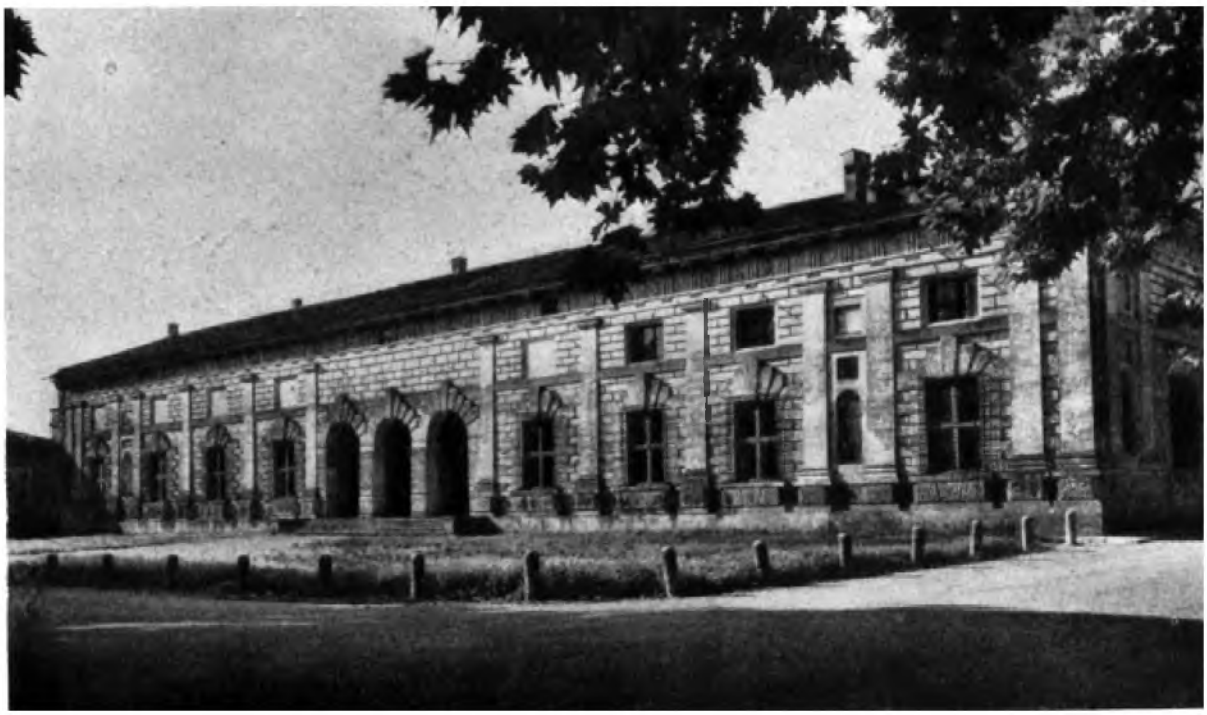


рис.стр.154 Джулио Романо. Палаццо дель Те в Мантуе. 1525-1535 гг. План.



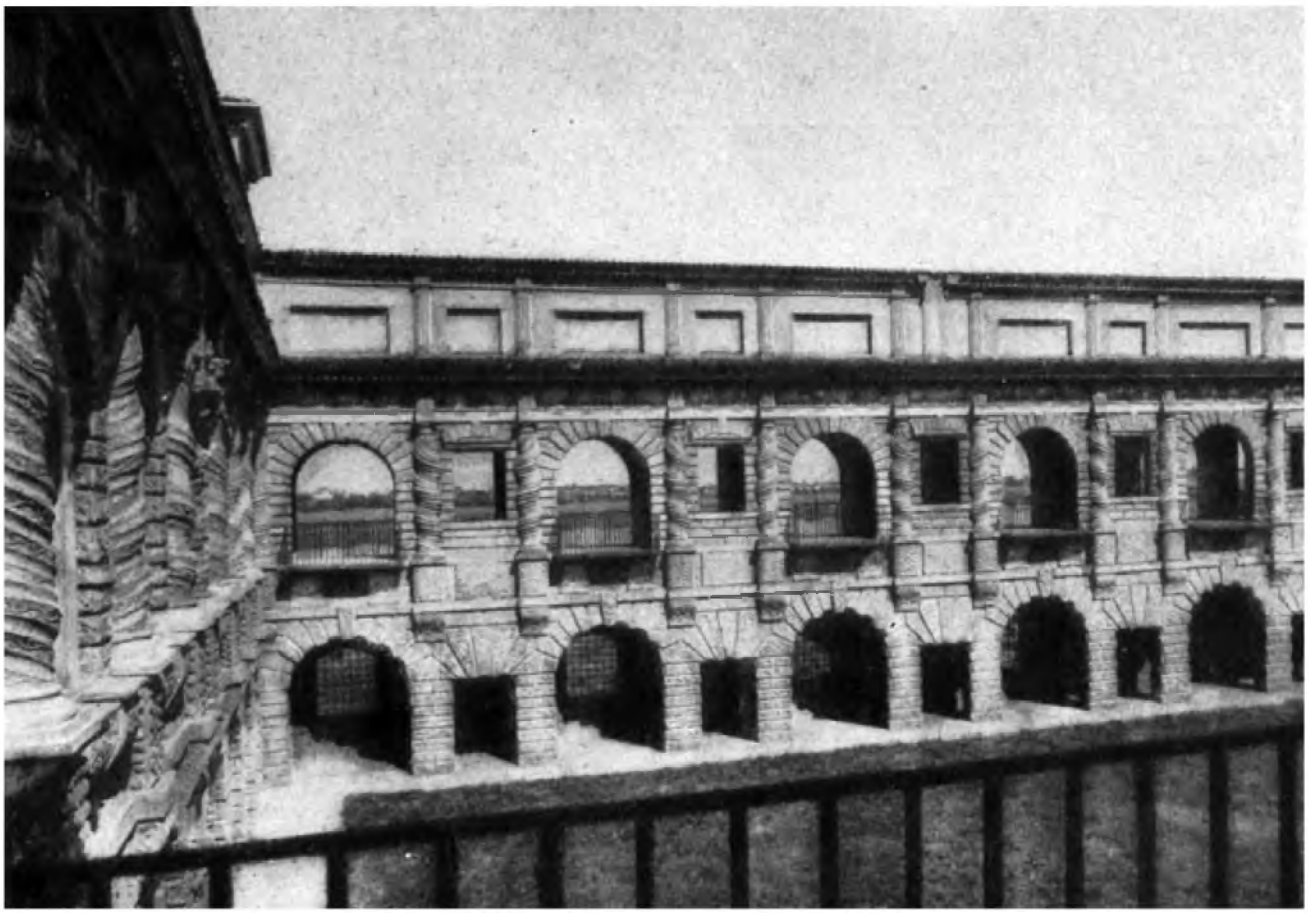
илл.184а Джулио Романо. Палаццо дель Те в Мантуе. 1525-1535 гг. Фасад.

илл.185 Джулио Романо. Палаццо дель Те в Мантуе. 1525-1535 гг. Вид через входную арку.

В 1524 г. Джулио Романо переселился в Мантую, где возвел несколько значительных сооружений. Наиболее интересен палаццо дель Те (1525—1535), расположенный вблизи города. Он был начат в качестве полуутилитарного сооружения при знаменитом коневодческом хозяйстве герцогов Гонзага, для недолгих наездов которых имелось несколько жилых и парадных комнат, и только в процессе строительства превратился в великолепную загородную резиденцию увеселительного типа. Приземистый одноэтажный (частично с мезонином, то есть с низким полуэтажом, предназначенным обычно для размещения слуг) палаццо, возведенный по периметру обширного квадратного двора и обработанный мощным рустом и дорическим ордером (пилястры снаружи и полуколонны

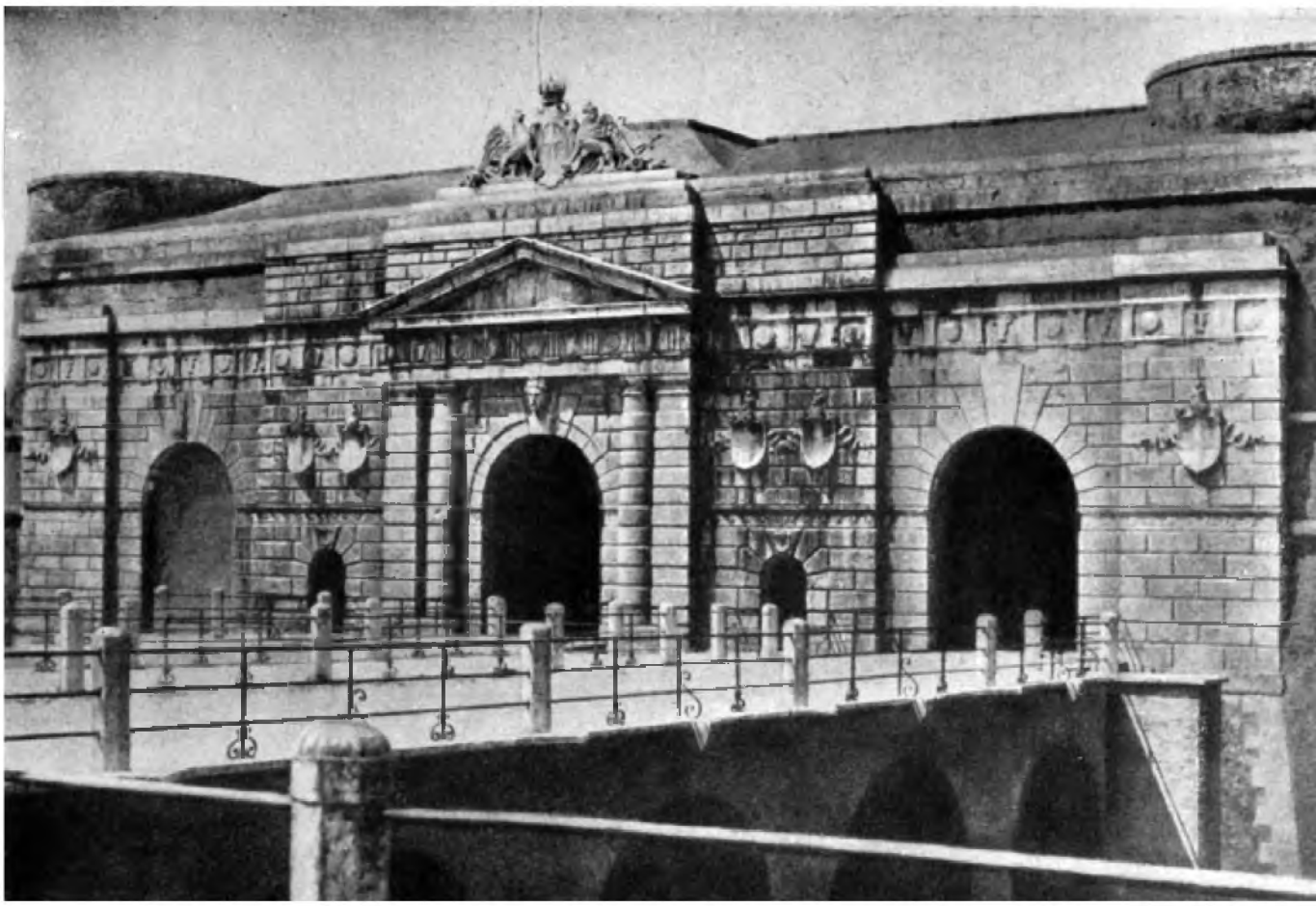
внутри), внешне кажется слишком суровым для увеселительного дворца. Это каре является лишь ядром большого ансамбля, включающего хозяйственные постройки, конный двор и обширный сад с бассейном и замечательными садовыми павильонами. Композиция ансамбля развивается по глубинной оси с запада на восток и завершается полукруглой в плане ордерной аркадой. Главный вход во двор (внешне более скромный, чем боковой северный портик с тремя арками) расположен по оси ансамбля и повторяет в уменьшенном виде трехнефный въезд римского палаццо Фарнезе. Портал на противоположной стороне двора выходит на обращенную в сад лоджию, перекрытую цилиндрическим сводом, опирающимся на устои, каждый из которых образован четырьмя колоннами. По сторонам центральной лоджии вдоль всего фасада тянутся неглубокие галлереи, устроенные, по-видимому, для наблюдения за конными состязаниями (эти состязания проводились в саду, отделенном от здания бассейном). Воздушность аркады галлереи и светлая оштукатуренная плоскость стены над ними резко отличают этот фасад от остальных, придавая ему легкость и сложную пространственную структуру, объединяющую его с садом, куда из главной лоджии переброшен мостик. Лепнина, орнаменты и фрески палаццо дель Те сильно отличаются от отделки виллы Мадама и интерьеров самого Рафаэля и Перуцци, указывая на отход от стиля Высокого Возрождения.

Джулио Романо, один из первых познакомивший Северную Италию с достижениями римского зодчества, в позднем периоде своего творчества изменяет простоте и правдивой тектоничности своих ранних композиций. В архитектуре его последних сооружений — таких, как палаццо ди Джустиция в Мантуе, фасад которого расчленен огромными гермами-пилястрами, и корпус (так называемая Каваллериция) в мантуанском замке Гонзага (1538—1539) с его изображенной в штукатурке грубой рустикой и вынесенными на консолях витыми колоннами, — проявилось стремление мастера к многообразию и чрезмерному богатству форм, к созданию нарочито оригинальных, преувеличенно динамических композиций. Здесь можно обнаружить близость Джулио Романо к маньеристическим тенденциям в архитектуре.



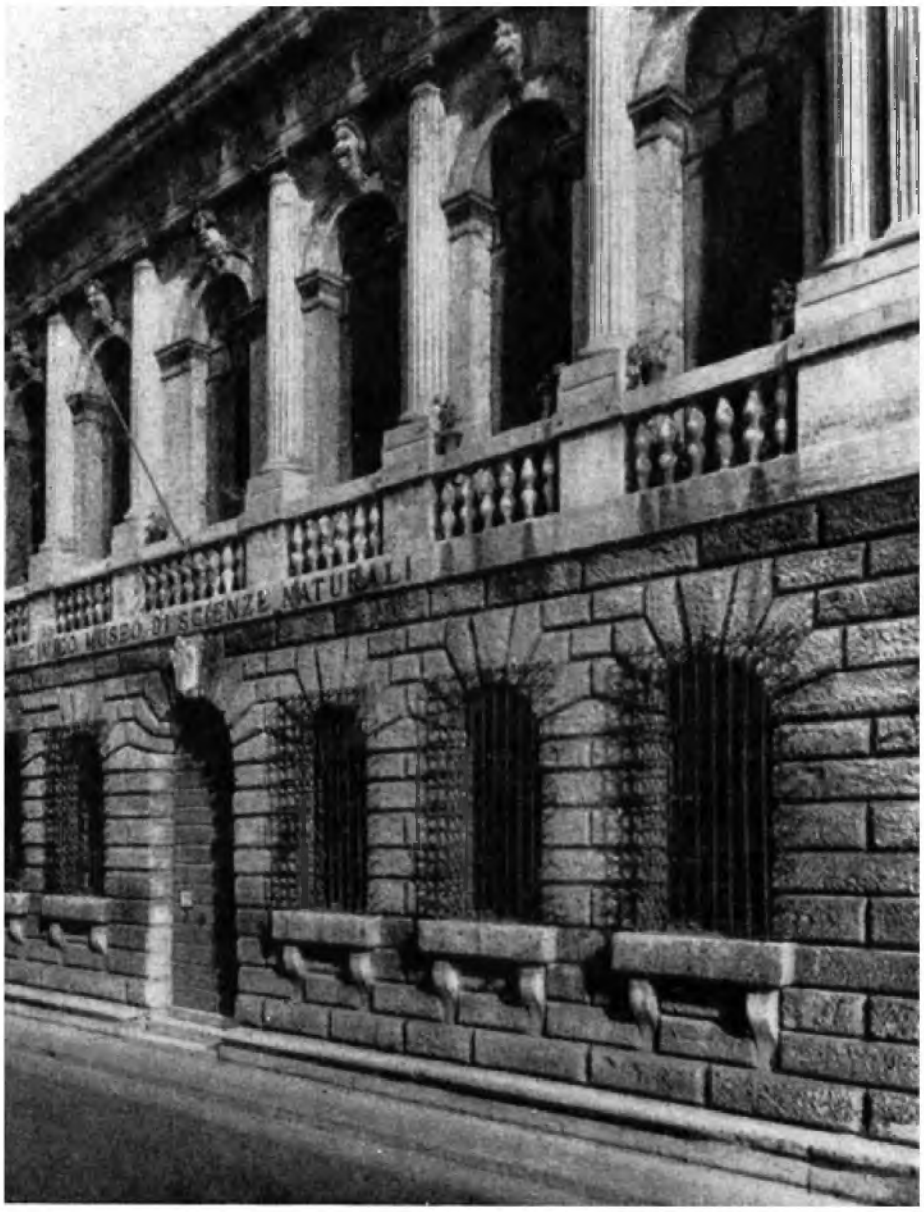
илл.184б Джулио Романо. Двор Палаццо Дукале в Мантуе. 1538-1539 гг.

Другим выдающимся мастером североитальянского зодчества был Микеле Санмикеле (1484—1559). Несмотря на то, что он был на пятнадцать лет старше Джулио Романе, начало самостоятельного творчества Санмикеле относится уже к 1530 г. Быть может, это объясняется тем, что годы его ученичества в Риме (1500—1508) оборвались в самом начале подъема римского зодчества и что со многими его художественными достижениями и приемами мастер ознакомился уже позднее по внеримским работам Сангалло, Джулио Романе и других. Интенсивная строительная деятельность (руководство достройкой собора в Орвьето, 1509—1525 гг.; укрепления в Пьяченце, 1525—1526 гг.) рано принесла Санмикеле заслуженную известность прекрасного строителя и инженера-фортификатора. В качестве такового он поступает в 1530 г. на службу Венецианской республике, для которой расширяет или возводит превосходные новые укрепления в самых различных местах, начиная с Венеции (на Лидо) и кончая Кипром. С 1533 г. Санмикеле занят укреплениями родного города — Вероны, где впервые раскрылось в полной мере его своеобразное дарование и зрелое мастерство и где сосредоточено большинство его позднейших и наиболее важных произведений. В укрепленных воротах Вероны — первоклассных памятниках ренессансной военно-строительной техники — мастер воплотил внушительные образы неприступных форпостов могущественного государства и вместе с тем создал торжественные въезды в город (Порта Нуова, 1533—1540 гг.; Порта Сан Дзено, 1541 г.; Порта Ступа, 1557 г.). В архитектуре этих сооружений видно дальнейшее развитие приемов, введенных в употребление Сангалло и Джулио Романе, применение ордерной системы к обработке стены и в то же время распространение рустовки на колонны.



илл.187а Микеле Санмикеле. Порта Нуова в Вероне. 1533-1540 гг.

В своих великолепных веронских дворцах Санмикеле создал первые образцы нового типа этих зданий, широко распространившегося в европейской архитектуре в последующие два столетия. Палаццо Бевилаква в Вероне (1532) — характерный пример этих сооружений. Мощная рустованная стена внизу, а вверху — огромные арочные окна, обработанные наподобие античных триумфальных арок с изящным, иногда почти вычурным ордером, придают дворцам небывалое прежде великолепие. Палаццо Каносса и особенно Помпеи представляют более строгие примеры веронских дворцов мастера. Палаццо Гримани в Венеции — переработка того же архитектурного типа соответственно условиям этого своеобразного города, в котором главные фасады зданий выходят на каналы: нижний этаж палаццо Гримани обработан не рустом, а пилястрами и включает открытую на Большой канал лоджию.



илл.187б Микеле Санмикеле. Палаццо Помпеи в Вероне. Ок. 1530 г. Фасад.

В дворцах Санмикеле необходимо отметить и более глубокие качественные отличия: в то время как во всех предшествовавших палаццо помещения статически располагались вокруг двора, у веронского мастера главным ядром сооружения служат парадные помещения верхнего, второго этажа, вокруг которых и завязывается вся композиция, торжественно разворачивающаяся по пути гостей от входа (в Венеции — причала) через парадную лестницу — к пиршественному залу с огромными окнами и —в Венеции — с традиционной лоджией.

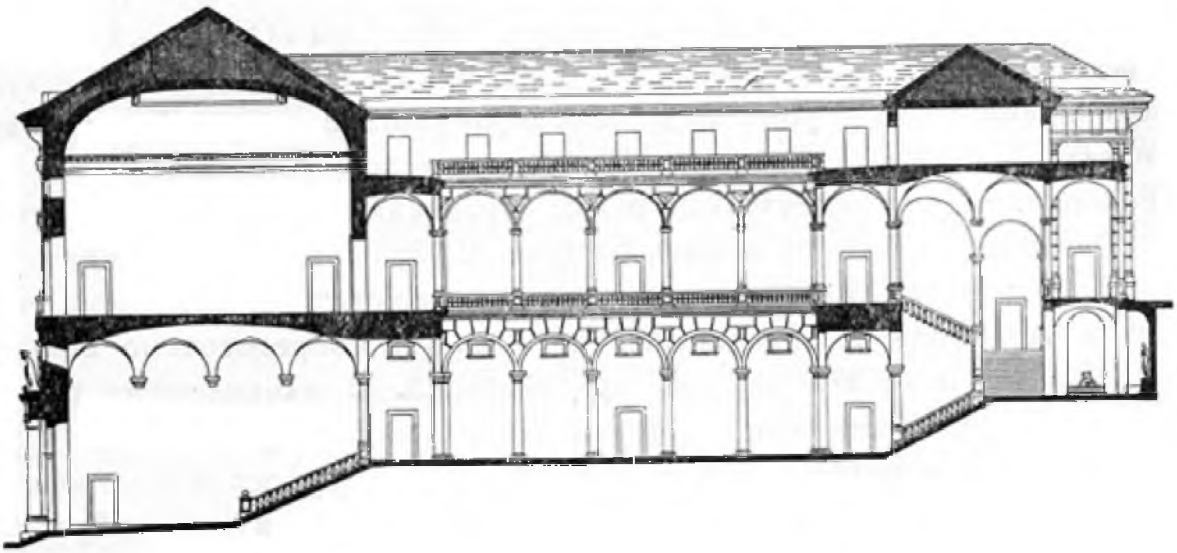


рис.стр.156 Рокко да Лурага. Палаццо Дориа-Турси в Генуе. 1564 г. Продольный разрез.

илл.186 Рокко да Лурага. Палаццо Дориа - Турси в Генуе. 1564 г. Вид на внутренний двор.

Свое особое место в североитальянском зодчестве заняла архитектурная школа Генуи. Ее расцвет начался с середины 16 в., когда один из крупнейших итальянских архитекторов этого времени Галеаццо Алесси (1512—1572), умбриец по происхождению, прошедший серьезную школу в Риме на изучении построек Микеланджело, перенес свою основную деятельность в Геную. Главные достижения генуэзских мастеров связаны с дальнейшей разработкой типа городского дворца, которому они сообщили особую роскошь и великолепие. Генуэзские палаццо отличаются большей живописностью своего облика, дифференцированностыо объемов и пространственной сложностью, нежели дворцы Тосканы и Рима. Так, известные постройки Алесси — палаццо Саули (1555 г., сохранился только частично) и палаццо Леркари-Пароди (начат в 1567 г.) — представляют собой чередование расположенных на одной оси закрытых и открытых помещений — богато

украшенного вестибюля, парадных лестниц, залов и внутреннего двора. Благодаря мастерскому использованию характерного для Генуи крутого рельефа эти помещения расположены на разных уровнях, поднимаясь уступами от входа до завершения анфилады, что в сочетании с искусным применением порталов, аркад и лоджий придает им впечатление исключительного пространственного богатства. Те же приемы еще более последовательно применены в палаццо Дориа-Турси (1564), сооруженном наиболее даровитым из учеников Алесси — архитектором Рокко да Лурага (ум. в 1590 г.). Своими пространственными композициями работы Алесси и его школы прокладывали путь дворцовым постройкам эпохи барокко. Наружные фасады генуэзских дворцов сочетают в себе пышность с легкостью и стройностью. Нижний этаж обычно обработан .рустом, второй и третий этажи объединены каннелированными пилястрами большого ордера. Алесси строил также виллы, лучшей из которых была вилла Саули (не сохранилась). Менее оригинален он в своем крупнейшем церковном сооружении — церкви Санта Мария дель Кариньяно (начата в 1552 г.), в замысле которой заметно воздействие Микеланджело.

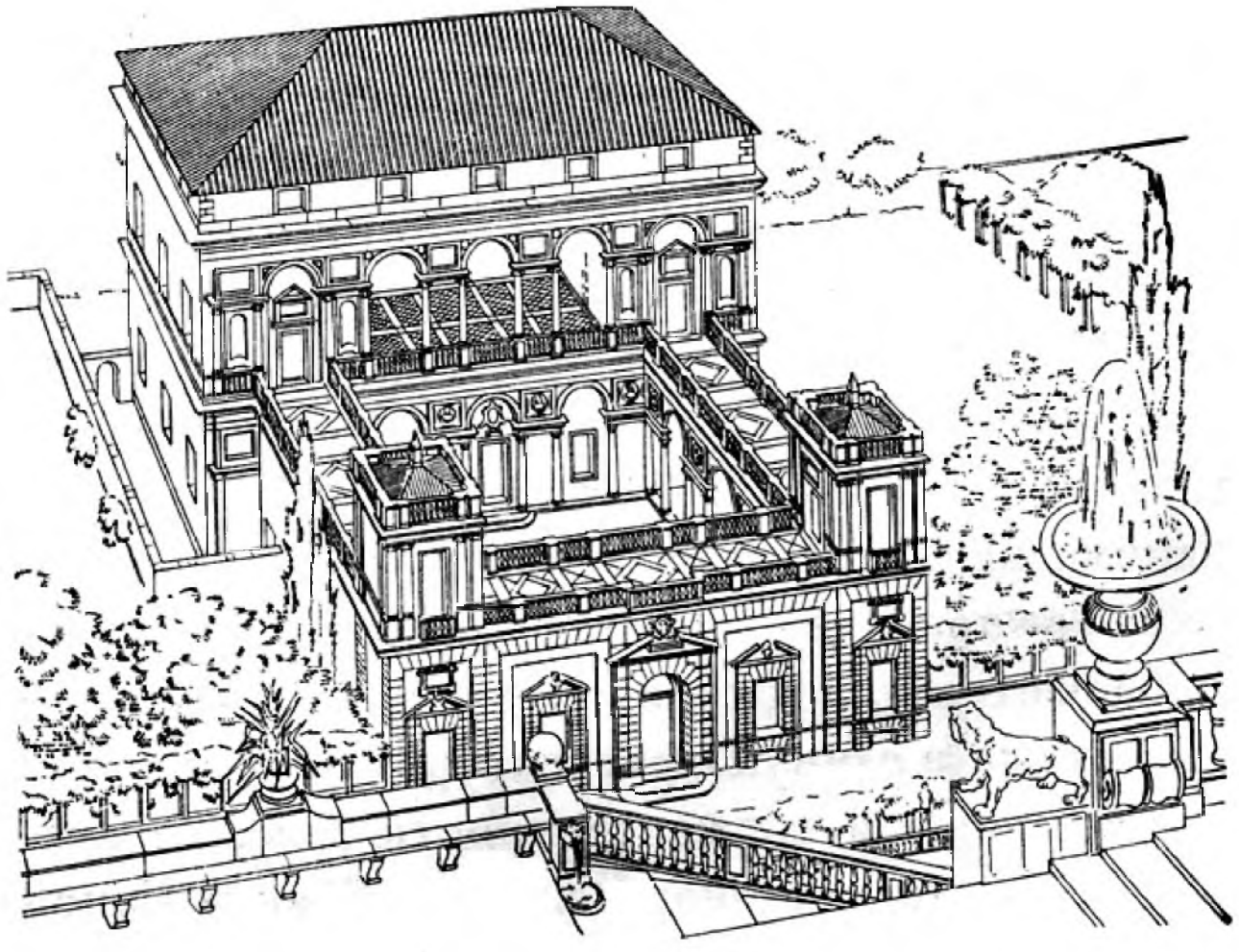


рис.стр.157 Галеаццо Алесси. Вилла Саули близ Генуи. Середина 16 в. Реконструкция.

* * *

Разлагающее влияние феодально-католической реакции, политический застой и экономический упадок, охватившие Италию в 16 столетии, меньше, чем где-либо, сказывались в Венецианской купеческой республике, которая, правда, постепенно утрачивала былое могущество, но все еще сохраняла открытый праздничный уклад жизни и гуманистическую атмосферу. По-прежнему верная духу просвещенного эпикуреизма и

меценатства, венецианская знать позволяет развиваться в своих сооружениях прямым традициям предшествовавшего века, что и составило те благоприятные условия, в которых расцвело искусство Сансовино и особенно Палладио.

Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486—1570), был известен при жизни прежде всего как скульптор. Однако именно его архитектурная деятельность, во многом определившая последующее развитие венецианской архитектуры, явилась основой его посмертной славы.

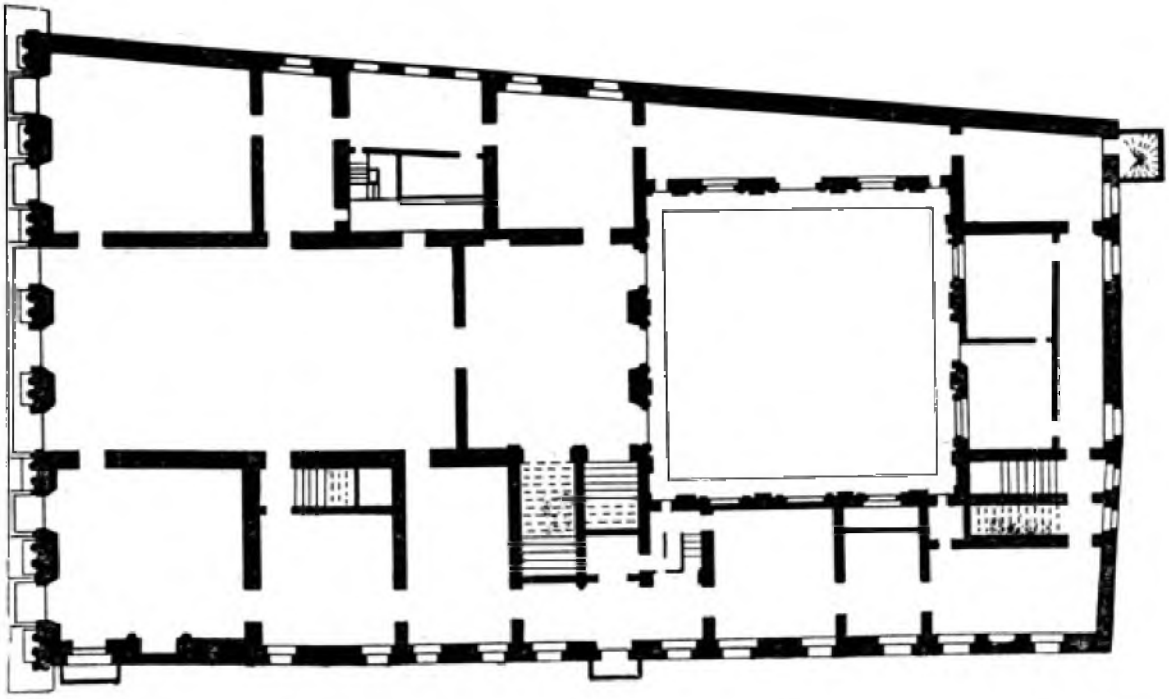
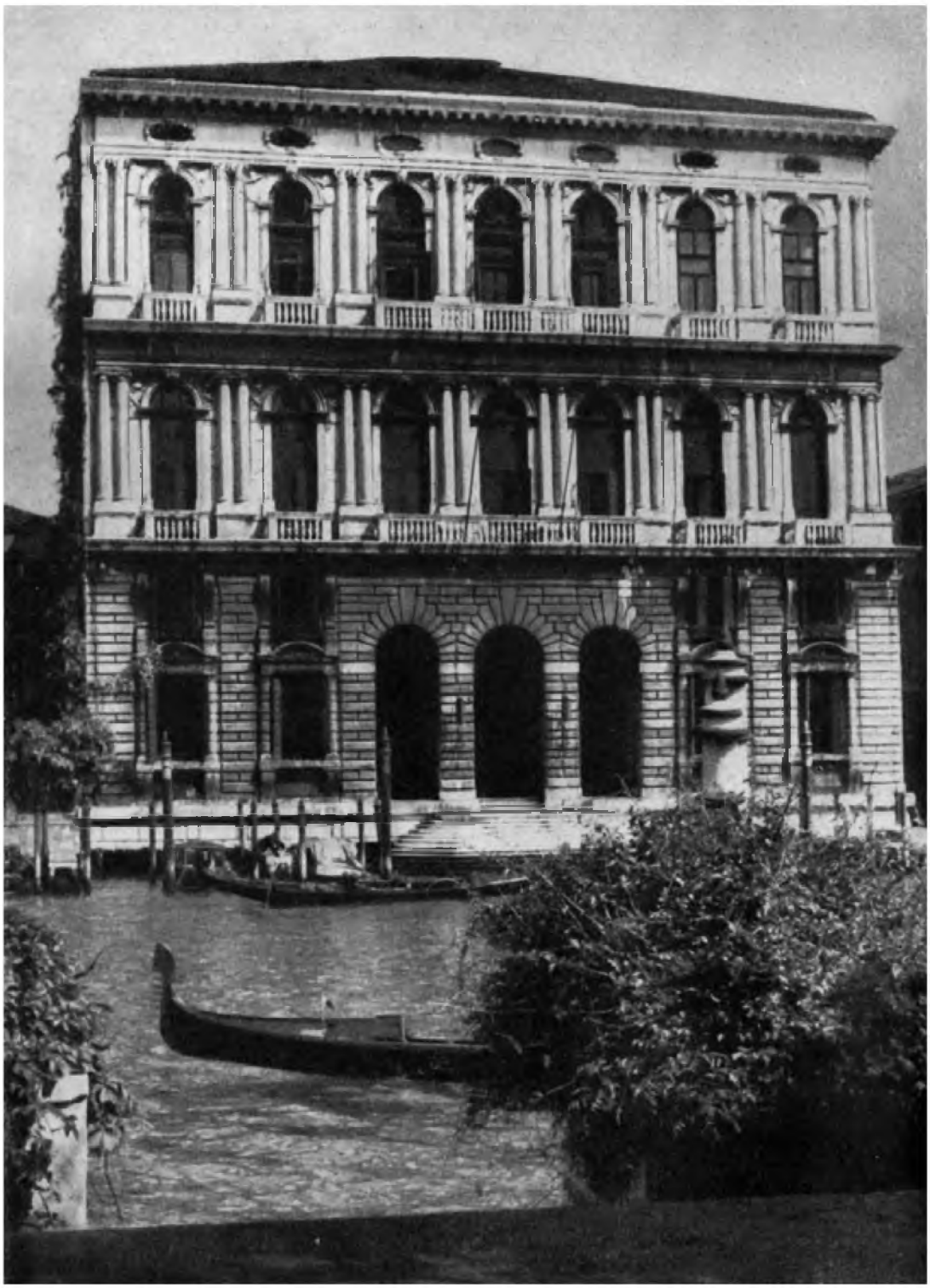


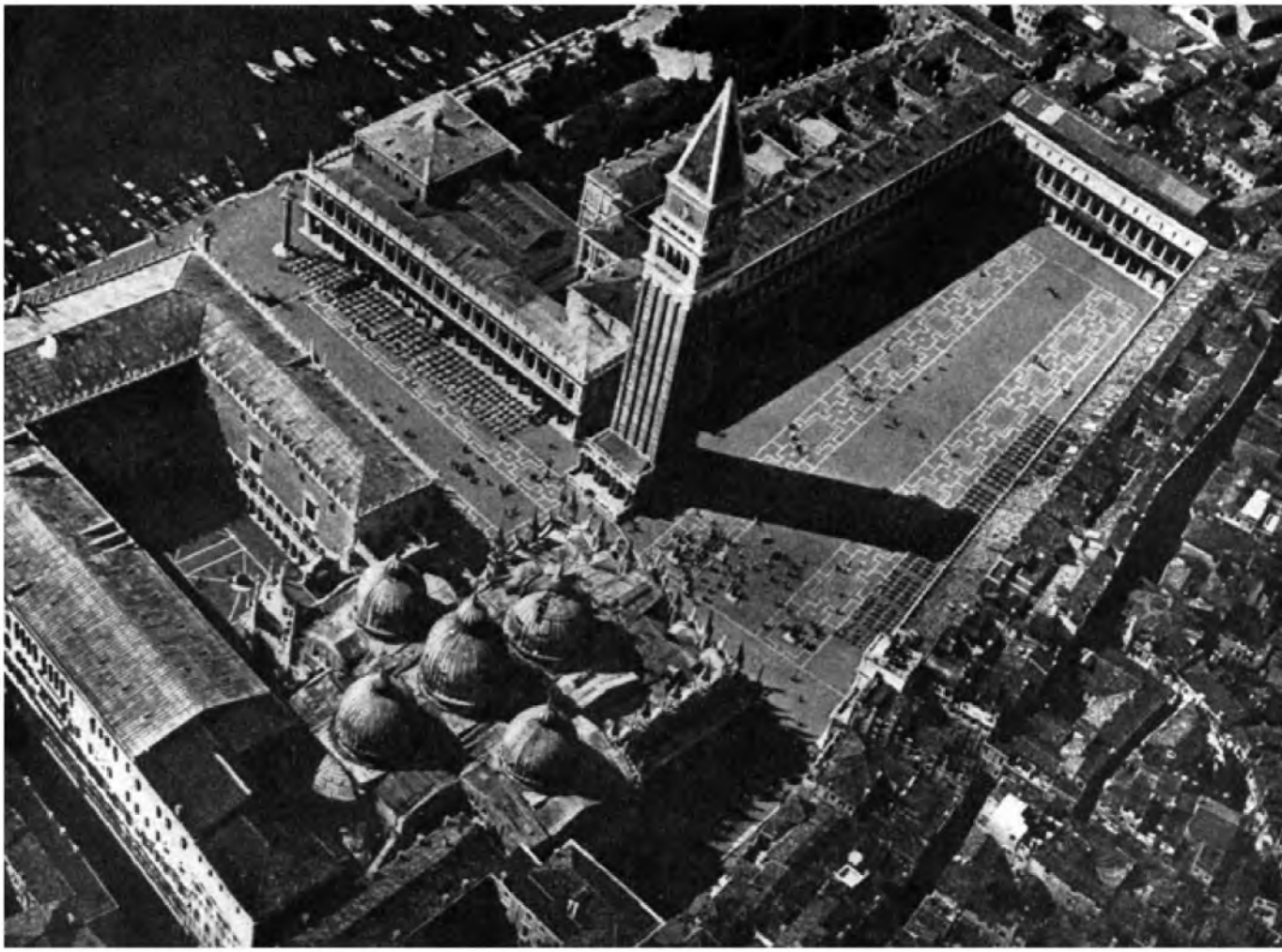
рис.стр.159 Якопо Сансовино. Палаццо Корнер делла Ка-Гранде в Венеции. 1532 г. План.



илл.189 Якопо Сансовино. Палаццо Корнер делла Ка-Гранде в Венеции. 1532 г. Фасад.

Сансовино построил в Венеции ряд замечательных сооружений: палаццо Корнер делла Ка-Гранде (1532), выделяющийся среди предшествующих дворцовых сооружений особенно торжественным масштабным строем, великолепную Библиотеку Сан Марко (начата в 1536 г.), строгое здание Монетного двора (1537—1545), Лоджетту (1537—1540), расположенную у подножия кампанилы Сан Марко и напротив входа во Дворец дожей, характерную для исконной венецианской любви к декору. Он придал монументальный характер старому торговому центру Венеции в районе моста Риальто, построив большое торгово-административное здание, известное под названием Фаббрикке Нуове. Но особое значение для формирования архитектурного облика Венеции имели градостроительные работы Якопо Сансовино по застройке общественного центра города.

Возведя здание Библиотеки и снеся примыкавшую к ней хаотическую застройку, Сансовино зафиксировал южную сторону площади перед собором Сан Марко, разбил очаровательную Пьяцетту (по-итальянски — маленькую площадь) и связал центр Венеции с водной стихией, раскрыв его на лагуну и на устье главной транспортной артерии— Большого канала. Тем самым он открыл великолепные возможности для организации излюбленных венецианцами празднеств и торжественных государственныхцеремоний,утверждавших могущество Венецианской республики. Сансовино, таким образом, создал один из самых прекрасных ансамблей мирового зодчества, завершенный, правда, уже после его смерти Палладио, который возвел на расположенном против Пьяцетты небольшом острове Сан Джордже Маджоре церковь и кампанилу, включив тем самым в ансамбль городского центра водный простор лагуны. Сама площадь Сан Марко приобрела свой окончательный вид после завершения строительства Новых Прокура-ций (начаты в 1580-х гг. Скамоцци, закончены Лонгеной в 17 в.) и торцового корпуса, замкнувшего площадь Сан Марко с запада (построен в начале 19 в.).



илл.
илл.188 Площадь св. Марка в Венеции. Аэрофотосъемка.

Возведенная Сансовино, Библиотека Сан Марко, которая протянулась на 80 м параллельно западному фасаду Дворца дожей и выходит торцом на Большой канал, выполнена целиком из белого мрамора. Чтобы не конкурировать с собором, здание тактично решено мастером без собственного композиционного центра и представляет собой двухъярусную ордерную аркаду, необычайно богатую по пластике и светотени. Нижняя аркада образует глубокую лоджию, гостеприимно открывающуюся на площадь;

библиотечный зал, занимающий половину верхнего этажа, также связывается через огромные арочные окна с пространством площади. Богатый и сильно развитый скульптурный фриз и балюстрада, увенчанная скульптурами, помогают верхнему карнизу объединить оба этажа в единую архитектурную композицию, непревзойденную по праздничному великолепию и торжественности.

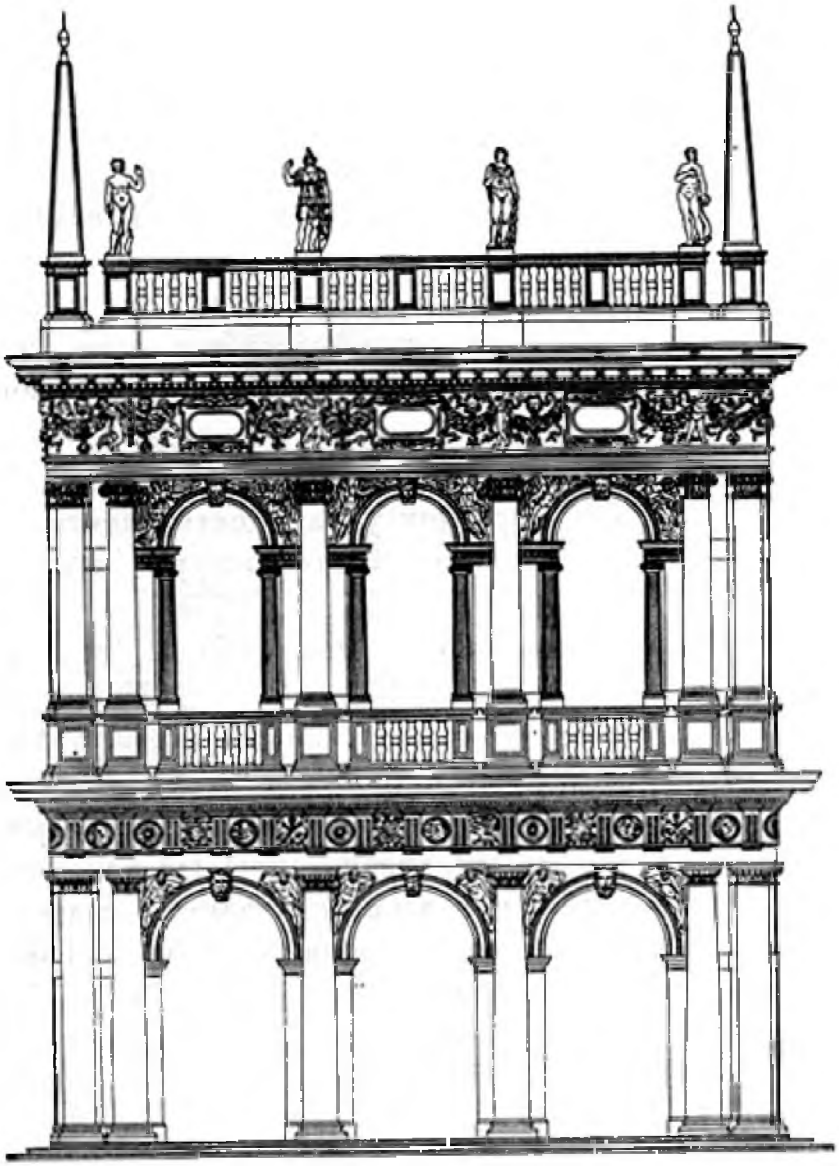


рис.стр.158 Якопо Сансовино. Библиотека Сан Марко в Венеции. Начата в 1536 г. Торцовый фасад.

В палаццо Корнер делла Ка-Гранде Сансовино делает шаг вперед в использовании композиционных приемов, сложившихся в процессе разработки типа итальянского ренессансного дворца, применительно к особенностям венецианского быта. Вместе с Санмикеле он находит впечатляющую монументальную форму для внешнего вида палаццо, сочетая ордерные членения, лоджии, руст и другие элементы с объемно-планировочным построением, типичным для жилища богатого венецианца.

Но облик Венеции создают не только уникальные сооружения. Быть может, ни в одном другом городе ренессансной Италии массовая застройка не отличается столь эффективным использованием природных условий в функциональных и эстетических

целях. К началу 16 в. здесь были выработаны своеобразные конструктивные и архитектурно-планировочные приемы, сохранившие свою жизненность и в последующие столетия. Жилые дома обычно строились в три-четыре этажа на свайных основаниях, стены предельно облегчались. Сложившиеся типы зданий — многосекционные дома для моряков, служащих и пенсионеров республики, многоквартирные здания для более состоятельного населения и многие частные дома — отличались экономной асимметричной композицией и максимальной обособленностью каждого жилища (отдельные входы и лестницы ко всем квартирам, которые группировались вокруг центральных распределительных помещений — так называемых ауле). Дворы, в условиях невероятной тесноты представлявшие особую ценность, часто составляли ядро целого комплекса многоэтажных домов. В центре двора устраивались резные каменные, мраморные и даже бронзовые колодцы, из которых брали отстоенную дождевую воду. Среди этой массовой застройки выделялись внушительные особняки богатых негоциантов с огромными складами, загружавшимися прямо с каналов, и монументальные дворцы венецианской знати. Необычайно высокая эстетическая культура ощущается в Венеции повсеместно. Здесь, где ценится каждая пядь земли, любовно отделан каждый камень, будь то сходы тротуаров к воде, цветные мраморные ступени по концам бесчисленных мостиков через каналы или арка, через которую открывается эффектный вид. В крайне тесной застройке города площади играли роль своеобразных открытых залов, зон отдыха и покоя, перебивавших, словно паузы, живой ритм узких извивающихся улочек. В общем живописном облике города, отражающегося в водах лагуны и каналов, колоссальную роль играет цвет. Венецианцы применяют самые разнообразные строительные и отделочные материалы — от разноцветных мраморов до кирпича и простой штукатурки, окрашенной в яркие тона. Даже неизбежные в условиях влажного венецианского климата повреждения — отставшая от стен штукатурка и красочные потеки только усиливают эту живописность.

Последним из блестящей плеяды североитальянских архитекторов 16 в. был Андреа Палладио (1508—1580). Он был также глубоким исследователем и теоретиком архитектуры; его «Четыре книги об архитектуре», трактат, содержащий чертежи многочисленных произведений мастера, обмеры и описания античных памятников, стал настольной книгой для архитекторов последующих трех столетий. В творчестве Палладио ярко проявилось характерное для позднего расцвета гуманистической венецианской культуры отношение к античности. Если для поколения Браманте это наследие являлось источником закономерностей, познание которых открывало путь для коренной переработки форм и дальнейшего глубоко своеобразного развития зодчества, то для Палладио та же античность явилась также идеалом, который он пытался оживить, приспособив к требованиям своих заказчиков и условиям своего времени. Композиции Палладио всегда исполнены покоя, глубоко уравновешенны, «классичны» в своей гармонической цельности. Его идеалам чужды те острые противоречия кризисного характера, которые были свойственны архитекторам Средней Италии, затронутым веяниями маньеризма.

Первая значительная постройка Палладио — знаменитая Базилика в Виченце (начата в 1549 г., окончена в 1614 г.). Это столь же крупное и подлинно гуманистическое по общему духу сооружение, как и венецианская Библиотека Сан Марко. Ее архитектурный облик, проникнутый глубокой серьезностью, торжественной монументальностью, отличается в то же время благородной простотой форм и богатством материала — белого истрийского мрамора. Ядром сооружения явилась выстроенная еще в середине 15 в. ратуша с огромным залом во втором Этаже. Окружив его галлереями в виде двухъярусной ордерной аркады, сочетавшей римскую мощь с венецианской легкостью, Палладио придал зданию величие и в то же время доступный, открытый характер общественного

сооружения, тем самым развив и совместив архитектурные качества, развивавшиеся до того раздельно либо в ордерных фасадах итальянских дворцов, либо в аркадах их внутренних дворов. В основу фасадов Базилики положен так называемый палладианский мотив . строенных пролетов, средний и наиболее широкий из которых перекрыт аркой, что позволило сочетать пролеты старого ядра здания с нужным зодчему шагом колонн. При этом ордер получил дальнейшее обогащение в устоях галлерей, развитых в глубину посредством удвоения малых колонн, поддерживающих арки.

Крайние пролеты Базилики несколько уменьшены, зрительно закрепляя углы здания и завершая его фасады.

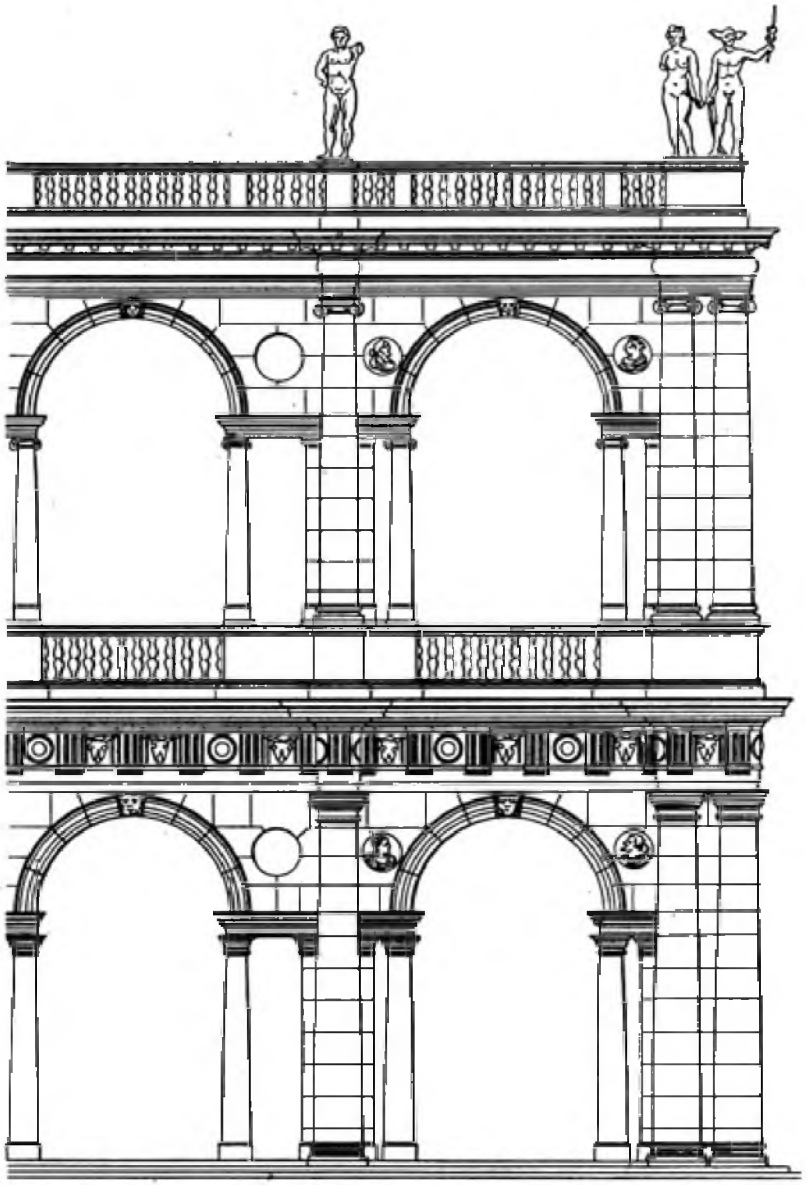


рис.стр.160 Палладио. Базилика в Виченце. Начата в 1549 г., закончена в 1614 г. Фрагмент фасада.

Подавляющее большинство построек в богатейшем творческом наследии Палладио составляют дворцы и виллы. С падением международной торговли и отечественной промышленности венецианское купечество стремилось обзаводиться титулами и вкладывало капиталы в сельское хозяйство. Это привело к тому, что с середины 16 в. в материковых владениях Венецианской республики (так называемой терра-ферме) развернулось строительство городских палаццо и сельских резиденций. Хотя

честолюбивые замыслы заказчиков не всегда соответствовали их средствам (многие работы Палладио не были осуществлены полностью), создавшаяся обстановка благоприятствовала расцвету замечательного дарования мастера.

Именно в многочисленных дворцах, которыми Палладио украсил родную Виченцу, проявились глубина и необычайное богатство его творческой фантАзии, виртуозное овладение всеми средствами и возможностями архитектуры. Развивая все сложившиеся до него композиционные типы палаццо и добавив к ним много новых, Палладио создал целый ряд архитектурных образов городского жилого дома, исполненных величия, внутренней значительности и благородной сдержанности. Вместе с тем каждый дворец Палладио (как и любая из его вилл) отличается глубоким своеобразием. Так, например, палаццо Тьене, представляющий лишь фрагмент более обширного замысла, поражает силой и несколько суровой замкнутостью, палаццо Капитанио — празднично торжествен, палаццо Вальмарана аристократически изыскан, а палаццо деи Порти — сдержан и серьезен (оба последних дворца осуществлены частично).

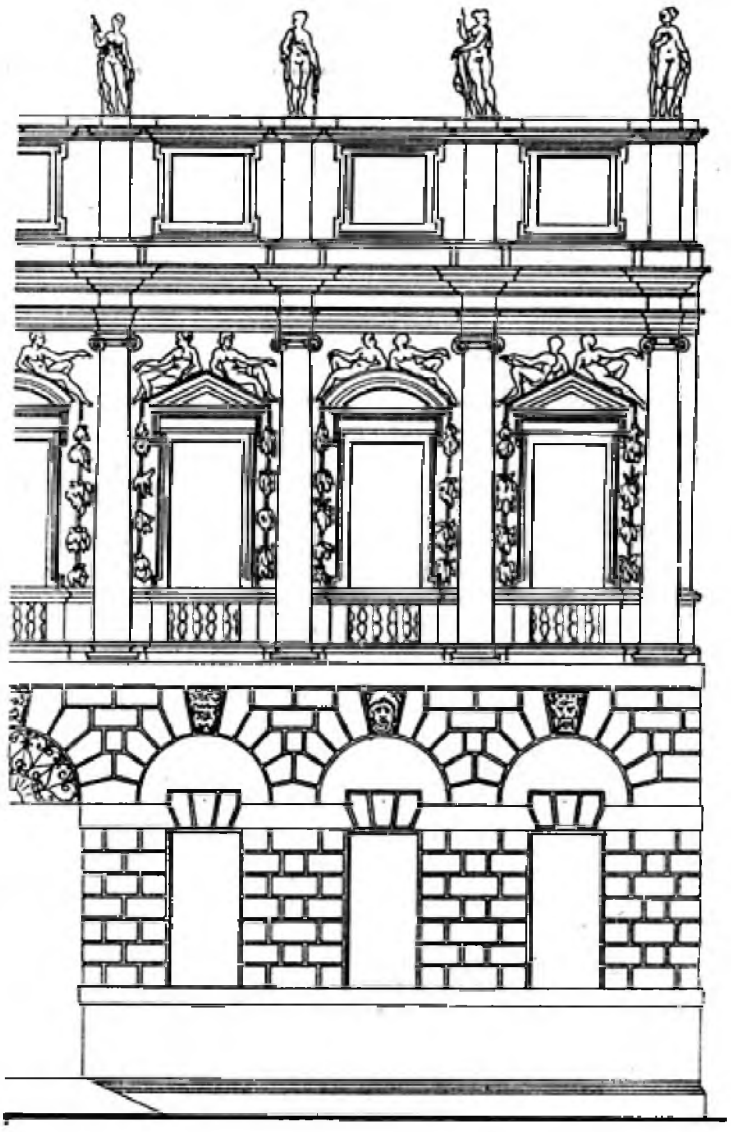


рис.стр.161-1 Палладио. Палаццо Изеппо деи Порти в Виченце. 1552 г. Фрагмент. Проект осуществлен не полностью.

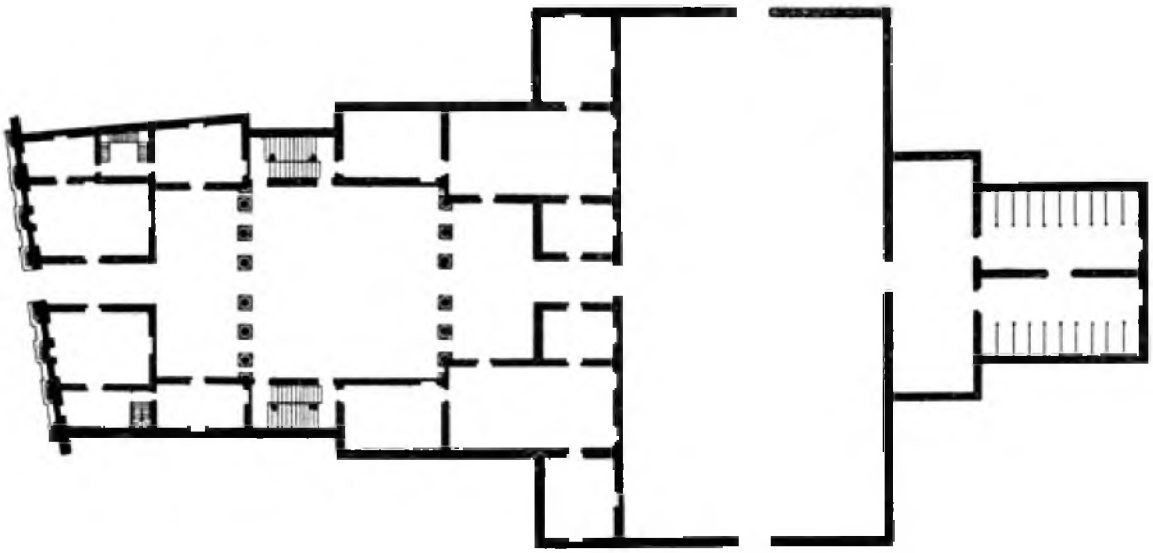
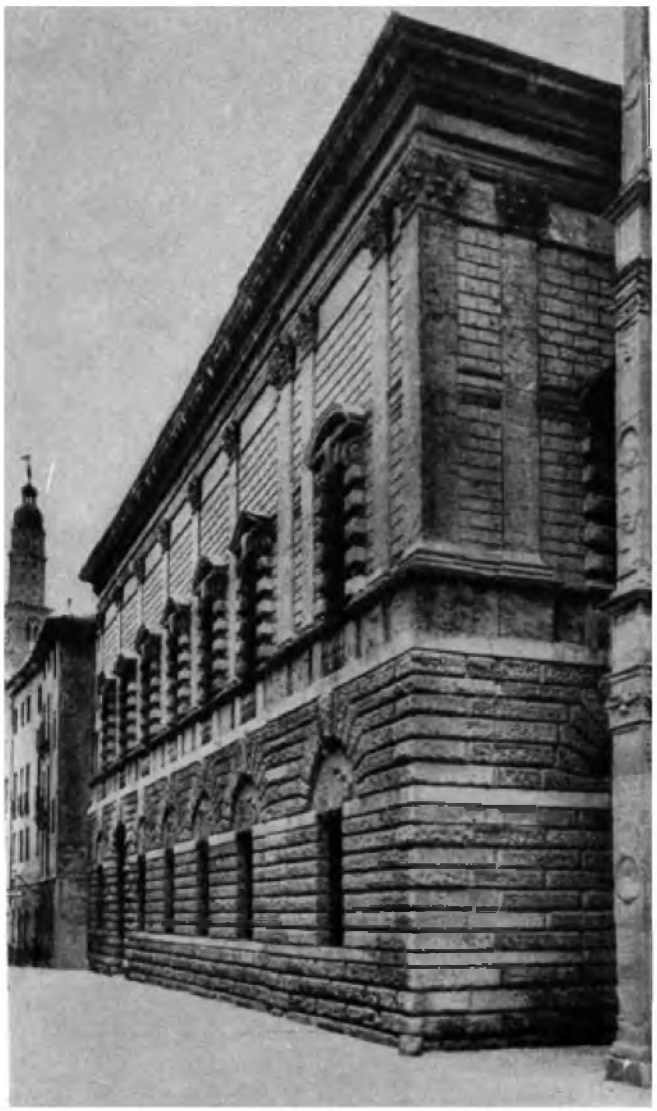


рис.стр.161-2 Палладио. Палаццо Вальмарана в Виченце. 1566 г. План. Проект осуществлен не полностью.

илл.190а Палладио. Палаццо Вальмарана в Виченце. 1566 г. Фасад.



илл.190б Палладио. Палаццо Тьене в Виченце. 1550-е гг. Фасад.

Героизированный образ ренессансного жилого дома получает в композициях Палладио дальнейшее развитие и углубление. В то время как фасад и внутренний двор во всех предшествовавших палаццо Флоренции и Рима более или менее контрастно противопоставлялись, сложная связь и сопоставление этих элементов стали у Палладио основной темой архитектурной композиции дворца, раскрывающейся зрителю в последовательной смене впечатлений. При этом все внутренние помещения палаццо органически складываются в сложную, как бы раскрывающуюся в пространстве и времени композицию. в которой чередование высоких и низких, просторных и тесных, простых или богато расписанных помещений, различающихся также и масштабностью своей архитектурной обработки, является результатом единого глубокого замысла.

Широко применяя в своих дворцовых фасадах ордерные формы, Палладио в то же время не скрывает подлинной конструктивной основы здания — стены, искусно подчеркивая условное значение ордера самыми разнообразными приемами: раскреповками, перерезающими архитрав окнами, смелым расположением пилястр только в средней части фасада, по углам которого выявлялась определяющая роль стены (как, например, в палаццо Вальмарана). Но стена у Палладио — уже не аморфная масса кладки, она расчленена на основание, несущую часть и венчание по примеру ордера. Это придавало его постройкам объемную выразительность и материальность, которые впоследствии были утеряны мастерами классицизма, немало заимствовавшими у Палладио. Ордерная

логика, составляющая основу всего архитектурного мышления Палдадио, и присущая зодчему творческая свобода в сочетании с благородством и возвышенностью его глубоко индивидуальных образов отличают все наследие мастера и определяют своеобразие его художественного почерка.

Замечательное мастерство Палладио в разработке пространственной композиции внутренних помещений можно проследить на примере палаццо Кьерикати. Вытянутый по фронту, но весьма неглубокий корпус не помешал мастеру создать из нескольких соподчиненных помещений чрезвычайно парадную анфиладу, главный зал которой (во втором этаже) занял всю глубину здания и получил ясное выражение в средней части фасада. Открытые колоннады по ее сторонам и внизу связывают здание с пространством расположенной перед ним площади; в сторону небольшого сада (заменившего ввиду тесноты участка традиционный двор) палаццо Кьерикати в первом этаже открывается прекрасной лоджией.

Среди многочисленных (около тридцати) вилл, выстроенных Палладио в окрестностях Виченцы и соседних городов, можно найти и скромные усадьбы (виллы Эмо, Дзено, Сарачено, Польяна) и роскошные резиденции — вилла Мазер, построенная близ Бассано и расписанная Веронезе; вилла Годи в Лонедо, вилла Триссино в Меледо и вилла Бадоэр во Фратта Полезина. Несмотря на неисчерпаемое разнообразие композиционных мотивов и архитектурных форм, виллы Палладио имеют ряд общих черт. В них прежде всего обнаруживается глубокое внутреннее родство с народной архитектурой североитальянских усадеб и ферм (не отмечаемое обычно историками архитектуры) — те же навесы на аркадах или столбах, сочетающиеся с большими поверхностями оштукатуренных стен, те же простые объемы и тенистые лоджии. Но местные традиции Палладио перерабатывает применительно к требованиям дворянского землевладения. Каждая вилла включает более или менее развитое парадное ядро, подчиняющее себе все служебные помещения. II хотя последние в ряде вилл разрастаются в отдельные часто широко раскидывающиеся постройки, ни одна из частей не претендует на самостоятельное существование и только вместе с остальными образует гармоничный ансамбль, симметрия которого носит (в отличие от позднейшего классицизма) не механический, но органический и вполне рациональный характер. Во всех виллах мудро учтены многообразные практические надобности сельской жизни и ее прелести, столь ценившиеся оседавшей на землю венецианской знатью. Исполненные строгого благородства и ясного покоя архитектурные образы палладианских вилл неизменно связаны с особенностями окрестного ландшафта.

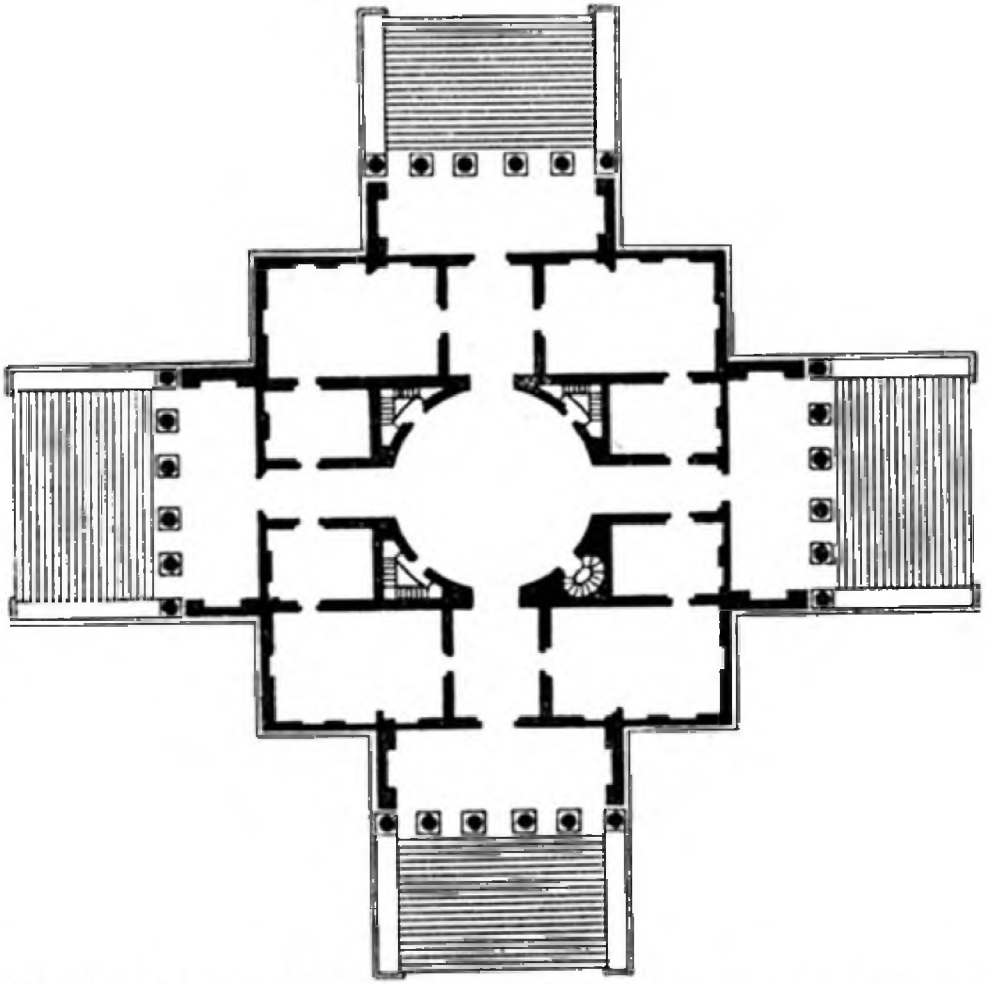


рис.стр162 Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. Начата в 1550-х гг. План.

илл.191 Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. Начата в 1550-х гг. Общий вид.

Замечательный пример органической связи архитектуры с пейзажем дает знаменитая вилла Ротонда близ Виченцы — первое цептральнокупольное сооружение светского назначения. По существу, это видовой павильон, или бельведер, центральный перекрытый куполом зал которого стал как бы композиционным центром широкого природного окружения, с которым его связывают ионические портики, обращенные во псе четыре стороны. Хозяйственные помещения виллы, расположенной на холме, заглублены в его склоны, по сторонам дороги, ведущей к воротам усадьбы.

Театр Олимпико в Виченце, лишь начатый Палладио и законченный Скамоцци в 1579—1584 гг., — один из немногих сохранившихся памятников (наряду с театром Фарнезе в Парме, 1618 г.), характерных для эпохи увлечения античной драмой. В соответствии с камерным (по существу — дворцовым) характером гуманистического театра, обслуживавшего узкие придворные круги итальянских властителей, Палладио успешно перерабатывает витрувианские правила построения плана античных театральных сооружений и вместо круга кладет в основу своего плана Эллипс, расположенный большой осью вдоль сцены, приближая к ней тем самым задние ряды аудитории. В интерьере зрительного зала, окруженного по периметру колоннадой со статуями, над которой как бы раскрывается голубое небо, написанное на плоском потолке, мастер воспроизводит черты античного римского театра. Те же черты — и в украшенной

ордерной композицией сцене. Эта постоянная декорация Палладио, изображающая пять уходящих в глубину улиц, легла в основу последовавшего развития глубинной кулисной сцены современного театра.

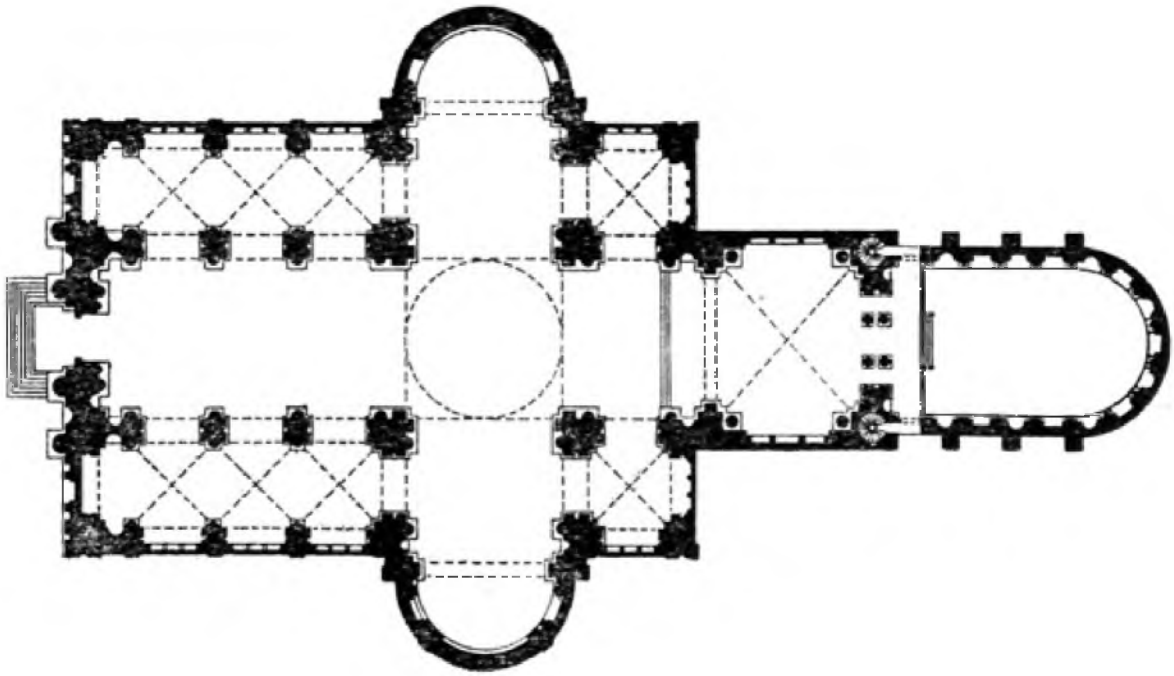


рис.стр.163 Палладио. Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Начата в 1565 г. План.

илл.192 Палладио. Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Начата в 1565 г. Внутренний вид.

Палладио были построены в Венеции две церкви — Сан Джорджо Маджоре (начата в 1565 г.) и Иль Реденторе (1577—1592), планы которых следуют форме латинского креста, повсеместно применявшейся с начала церковной реакции. Церковь Сан Джорджо Маджоре, к которой примыкает монастырь, также созданный Палладио, расположена на острове напротив Дворца дожей и завершает своим силуэтом важнейшие аспекты города, раскрывающиеся с Пьяцетты и из устья Большого канала. Внешняя композиция и интерьеры церквей строятся на сочетании большого и малого ордеров. Расчленяя с их помощью внутренние устои, мастер словно рассказывает зрителю о возникающих в постройке усилиях и создает полный чувства ясной архитектоники и спокойного

равновесия образ интерьера, структуру которого он стремится правдиво выразить на фасадах. Обе церкви представляют последовательные этапы в переработке портика античного храма применительно к фасаду христианской базилики, причем в последнем из этих произведений — церкви Иль Реденторе — мастер сумел добиться большего соответствия внешнего облика внутренней структуре храма и вместе с тем создать импозантный и праздничный вход, избежав громоздких пьедесталов под колоннами и разбив перед ним широкую лестницу. Это своеобразное решение одной из важнейших архитектурных задач того времени не получило, однако, такого распространения в ближайшие десятилетия, как двухъярусная композиция церковного фасада, разработанная почти в это 'же время Виньолой в Риме.

илл.193 Палладио. Церковь Иль Реденторе в Венеции. 1577-1592 гг. Фасад.

Творчество Палладио, его дворцы, виллы, а также трактат, выдержавший множество изданий, оказали огромное влияние на последующее развитие европейской архитектуры, особенно в Англии, Франции и России, в большой мере предопределив композиционные приемы, образы и эстетические идеалы архитектурного стиля классицизма.

Изобразительное искусство Средней Италии в период Высокого Возрождения

Е. Ротенберг

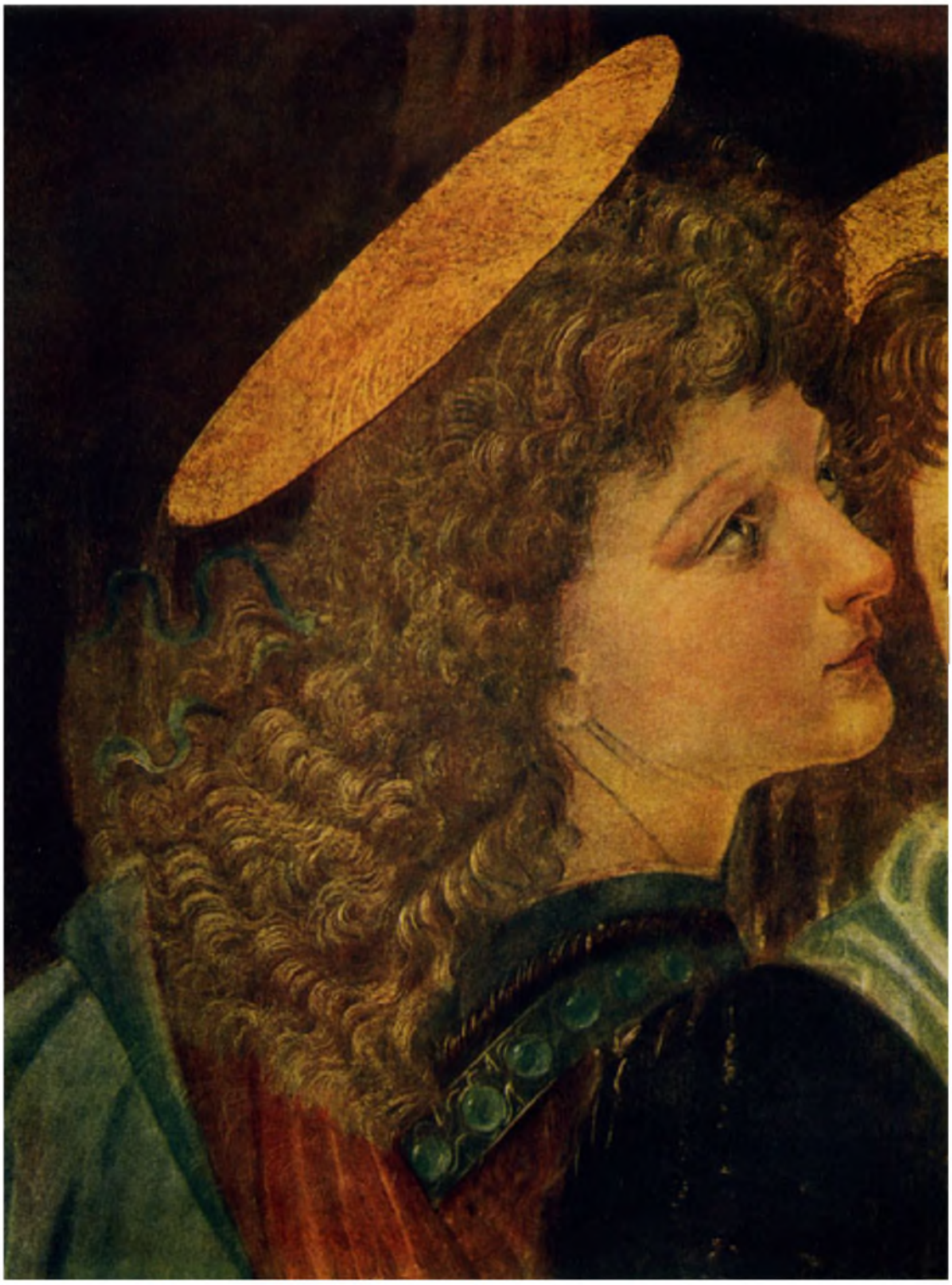
Еще до своего обнаружения и четкого выявления некоторые черты стиля Высокого Возрождения как бы подспудно содержатся в искусстве кватроченто. Подчас отдельные тенденции, предвосхищая искусство чинквеченто, пробиваются наружу, сказываясь то в стремлении того или иного живописца и скульптора 15 в. к повышенной степени художественного обобщения, к освобождению от власти подробностей, то в утверждении собирательного образа вместо эмпирического следования натуре, наконец, в приверженности к образам монументального характера. В этом смысле такие мастера, как Мазаччо, Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, — это как бы последовательные вехи искусства кватроченто на пути к новому стилю. И все же само искусство Высокого Возрождения возникает не в процессе плавной эволюции, а в результате резкого качественного скачка, отделяющего его от предшествующего этапа. Переходные формы между искусством этих двух периодов выражены в творчестве лишь очень немногих мастеров. За единичными исключениями, художники-чинквечентисты как бы уже родились таковыми, точно так же как те из живописцев 15 в., которые продолжали работать в первые десятилетия 16 в. (в их числе Боттичелли, Мантенья, Лука Синьорелли, Пьеро ди Козимо, Перуджино), по-прежнему оставались в своем искусстве настоящими кватрочентистами. По существу, в качестве основателя искусства Высокого Ренессанса выступил один мастер, Леонардо да Винчи, и глубоко симптоматично, что он, как никто другой, оказался во всеоружии высших достижений материальной и духовной культуры своего времени во всех ее областях. Вклад Леонардо в искусство Высокого Возрождения можно сопоставить с ролью Джотто и Мазаччо, зачинателей предшествующих этапов ренессансного искусства, с тем отличием, что соответственно условиям новой эпохи и большему размаху дарования Леонардо значение его искусства стало несравненно более широким.

Леонардо родился в 1452 г. в селении Анкиано близ города Винчи, неподалеку от Флоренции. Он был внебрачным сыном зажиточного флорентийского нотариуса Пьеро да Винчи, мать его — простая крестьянка. Художественные способности проявились у Леонардо очень рано, и, когда в 1469 г. он вместе с семьей перебрался во Флоренцию, отец отдал его в обучение к Андреа Верроккьо. Мастерская Верроккьо была одним из очагов разностороннего художественного образования, принципы которого сложились на протяжении кватроченто. Наряду с живописью, скульптурой и ювелирным искусством здесь изучали архитектуру и строительное дело. По давнему обычаю ученики помогали мастеру в выполнении его заказов, и это, в частности, сильно затрудняет определение авторства или меры участия Леонардо в работах данного периода, нередко выполнявшихся вместе с учителем и другим его известным учеником — Лоренцо ди Креди (1459 —1537). Поэтому атрибуция леонардовских произведений 1470-х гг. пока что не может считаться окончательной.

Самыми ранними живописными работами этого десятилетия ныне считаются приписывавшиеся прежде самому Верроккьо «Благовещение» (Флоренция, Уффици) и портрет Джиневры де Бенчи (Вена, собрание Лихтенштейн). «Благовещение» -довольно крупная по масштабам 15 века вытянутая по горизонтали композиция (длина ее около 2,5 м) — изображает Марию, сидящую за пюпитром для чтения у входа в здание, о монументальности которого дает представление крупный руст углов и наличников портала. Перед ней коленопреклоненный ангел на усеянной цветами лужайке. Фон картины образует прекрасный пейзаж со стройными кипарисами. Несколько навязчивая

детализация в духе кватроченто, с которой выписаны складки одежд, цветы, орнаментальные украшения пюпитра, не может заслонить благородной красоты облика и спокойствия движений Марии и ангела. В сочетании со смягченным цветовым строем картины эти качества, недоступные более угловатому и жесткому Верроккьо, свидетельствуют о руке более молодого художника, стоящего на пороге иного видения мира. За это говорит и более отчетливо выраженная, чем это было принято в 15 в., ясная упорядоченность композиционного построения, создающая впечатление спокойного простора, — здесь угадывается предчувствие тех приемов художественной организации, которые станут характерными для мастеров Высокого Возрождения. Что касается портрета Джиневры де Бенчи, то в этом погрудном изображении молодой женщины, лицо которой отмечено выражением задумчивой сосредоточенности, мы обнаруживаем подобное же сочетание традиционных черт с предвестием нового.

Живописная манера еще отличается здесь несколько дробной детализацией, но образ модели уже окружен своеобразной поэтической атмосферой, чему содействует необычный по своей трактовке пейзажный фон.



Леонардо да Винчи. Голова ангела. Фрагмент картины Верроккьо «Крещение Христа». 2-я половина 1470-х гг. Флоренция, Уффици.

Илл.стр.168-169

илл.128 Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком («Мадонна Бенуа»). 1470-е гг. Ленинград, Эрмитаж.

По-видимому, во второй половине 1470-х гг. Леонардо выполнил фигуру ангела в картине Верроккьо «Крещение» (Уффици), поэтической красотой своего облика резко выделяющегося среди верроккьевских персонажей, которые в сравнении с ним кажутся сухими и прозаическими. По своей одухотворенности леонардовский ангел не уступает созданиям Боттичелли, но в то же время он свободен от утонченной нервности персонажей этого самого популярного в то время из флорентийских живописцев. Тогда же, очевидно, была написана эрмитажная «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа») — произведение, несущее в себе уже новый целостный замысел и представляющее первую важную веху на творческом пути Леонардо. В своей небольшой по размерам картине молодой художник избрал один из самых популярных мотивов в живописи раннего (а впоследствии и Высокого) Возрождения — изображение мадонны в

интимно-лирическом плане, когда тема материнства выражается просто и безыскусственно, без той сложности идейного и изобразительного замысла, которая свойственна крупным алтарным композициям. Леонардо еще не достиг полной зрелости мастерства — это сказывается в не совсем удавшейся — слишком крупной и выглядящей несколько условно — фигуре младенца. И все же Эрмитажная картина резко выделяется среди близких ей по теме кватрочентистских композиций, в которых образ мадонны кажется статичным, застылым не только внешне, но и внутренне, ибо в них нет такого открытого излияния чувства, как в светящейся счастьем материнства леонардовской Марии. Вводя в картину мотив игры юной матери и ребенка с цветком, Леонардо отнюдь не переходит грань, за которой начинается характерное для многих живописцев 15 в. мельчащее образ жанровое, бытовое правдоподобие. Жизненная правда Леонардо — это высокая правда, и в соответствии с ней изобразительный язык в рассматриваемой картине отличается большей обобщенностью, нежели в его более ранних работах, — той концентрированностью видения, способностью в немногом увидеть многое, которая составляет уже особенность Высокого Возрождения. Фигуры мадонны и младенца, заполняя почти всю картину, уже одной своей крупной пластикой формируют ее пространство. Какие-либо отвлекающие подробности отсутствуют. Вместо насыщенного изображениями, сильно детализированного кватрочентистского фона — только предельно лаконичный в своей выразительности мотив: окно в темной стене, одновременно показывающее, что действие происходит в интерьере, н позволяющее увидеть за его стенами чистое голубое небо. В самой живописи, не блещущей яркими красочными эффектами, вместо по-флорентийски разобщенных, пассивно сопоставленных цветовых пятен проскальзывает ощущение своеобразного единого тона.

«Мадонна с цветком» — свидетельство того, что Леонардо достиг полной творческой самостоятельности. Юридически это было подтверждено тем, что в 1480 г. он упоминается во флорентийских документах как художник, имеющий свою мастерскую. В 1481 г. монастырь Сан Донато а Систо заказывает ему большой алтарный образ «Поклонение волхвов». Это была первая крупная работа Леонардо, и он с увлечением принялся за нее, о чем свидетельствует множество композиционных эскизов. Картина, однако, не была завершена; она сохранилась в виде подмалевка (ныне находящегося в Уффици). Но даже в таком виде она производит сильное впечатление. Можно представить себе, что именно увлекло Леонардо в этой работе: подобно тому как он преобразовал в «Мадонне с цветком» один из традиционных типов картины интимного, камерного склада, так в «Поклонении волхвов» он готовился к преобразованию более сложной по материалу монументальной алтарной композиции.

Как в эрмитажной картине, так и в «Поклонении волхвов» он пошел по линии освобождения от кватрочентистской скованности к усилению, активизации переживаний своих героев. Видимо, этим объясняется повышенная, даже несколько преувеличенная экспрессия в выражении чувств, вся та атмосфера захватывающей возбужденности, ощущаемая сейчас тем сильнее, что сама живопись подмалевка выглядит почти как бурная импровизация, — и это несмотря на то, что в основу ее положен большой подготовительный материал. Леонардо нашел также новые формы построения центральной группы — мадонны с младенцем и фигур двух волхвов по сторонам от них: вместе они образуют подобие треугольника, основную схему пирамидальной композиции, которая станет столь распространенной в живописи Высокого Возрождения. Но полного успеха Леонардо не добился. Композиция оказалась перенаселенной действующими лицами; чрезмерно активным стал фон, изобилующий в духе 15 в. сложными архитектурными и пейзажными мотивами, фигурами скачущих всадников и многим другим, что лишало это произведение важного качества — композиционного единства и

образной концентрации. Не будучи, видимо, удовлетворен своим замыслом, Леонардо прекратил работу над картиной.

В том же 1481 г. Леонардо начал небольшую картину «Св. Иероним» (Ватиканская пинакотека). Произведение это, изображающее святого, который в покаянии наносит себе удары камнем, также осталось незаконченным. Художника интересовала здесь в первую очередь передача глубокого драматического чувства и правдивое изображение человеческой фигуры в сложном пространственном развороте.

Около 1482 г. Леонардо выехал из Флоренции в Милан, где поступил на службу к правителю Миланского герцогства Лодовико Моро. Примечательно, что, предлагая Моро свои услуги, Леонардо рекомендовался в первую очередь как военный инженер, затем как зодчий и специалист в области гидротехнических работ и только в последнюю очередь как живописец и скульптор. Сам отъезд его из Флоренции был связан, видимо, с тем, что в столице Тосканы Леонардо не мог найти применения своим силам ни в осуществлении своих инженерных замыслов, ни как художник. Очевидно, он чувствовал внутреннюю враждебность к самой атмосфере двора Лоренцо Медичи, в ближайшем окружении которого культивировалось утонченное искусство таких мастеров, как Боттичелли, Филип-пино Липпи и Пьеро ди Козимо, и где молодой Леонардо не мог рассчитывать на успех.

Так называемый первый миланский период в творчестве Леонардо — с 1482 до конца 1499 г. — открывает собой этап научной и художественной зрелости. В Милане Леонардо нашел более благоприятную почву для научных изысканий и для реализации своих технических проектов. В той. же мере это относится к его художественной деятельности, ибо именно в этот период Леонардо становится ведущим художником Италии, ставящим и разрешающим центральные задачи своего времени во всех трех видах пластических искусств. Как архитектор он увлечен проблемой монументального центральнокупольного сооружения и вопросами проектирования идеального города. Как скульптор он занят созданием конного памятника — самой ответственной работой, какую знали мастера скульптуры кватроченто. Наконец, как живописец он работает в двух важнейших областях — в монументальной фреске и в алтарной картине. И каждое из его крупных художественных созданий было открытием новой эпохи в искусстве, закладывающим основы для развития соответствующих жанров и типов произведений в период Высокого Возрождения.

Вскоре по приезде в Милан Леонардо по заказу Лодовико Моро приступил к созданию конного монумента его отца Франческо Сфорца. Работа над памятником тянулась с перерывами свыше десяти лет. Около 1490 г. Леонардо выполнил глиняную модель конной статуи в ее натуральную величину и установил ее в одном из дворов герцогского замка. Однако отливка памятника, первоначально задержанная из-за технических трудностей, потом не могла быть осуществлена из-за неблагоприятных политических событий. В 1499 г., во время захвата Милана войсками Людовика XII, модель была сильно повреждена французскими стрелками, которые использовали ее как мишень для своих арбалетов. После 1501 г. сведения о модели в итальянских источниках уже не встречаются.

Своей трагической участью это произведение разделяет судьбу многих выдающихся созданий Леонардо, по тем или иным причинам не получивших окончательного завершения и безвозвратно погибших. В данном случае эта утрата особенно велика, ибо памятник Сфорца был единственным крупным скульптурным произведением Леонардо и притом получившим единодушно высокую оценку современников. Особенно же важно,

что работа эта была также единственным для Высокого Возрождения примером решения одной из главных проблем ренессансной пластики: она завершала собой эволюцию того раздела монументальной скульптуры, который в 15 веке был представлен столь блестящими произведениями, как «Гаттамелата» Донателло и «Коллеони» Верроккьо. В настоящее время мы вынуждены судить об этом памятнике главным образом на основании рисунков Леонардо, выполненных на разных стадиях работы над ним.

Новым в памятнике Сфорца был его огромный масштаб: по своим размерам (высотой около 7 м) скульптура Леонардо более чем в полтора раза превышала конные статуи Донателло и Верроккьо. Сам Леонардо и современники называли миланский памятник «великим колоссом»; в этом наименовании, очевидно, нашла отражение его исключительная выразительность в монументальном плане. Поразительной смелостью отличался его первоначальный замысел: Леонардо хотел представить всадника на вздыбленном коне, попирающем поверженного противника.

Драматизм и динамика подобного решения, как мы видим, соответствовали образным особенностям его живописных работ начала 1480-х гг. Поскольку, однако, отливка в бронзе гигантской статуи столь сложного характера представляла непреодолимые трудности, Леонардо должен был отказаться от этого замысла. Последующие рисунки дают пример более спокойного и гармоничного решения: сильный всадник уверенно восседает на торжественно шествующем могучем коне. Можно думать, что предпочтение, которое Леонардо отдал последнему варианту, связано с причинами не только технического, но и творческого порядка, так как на рубеже 80-х и 90-х гг. в его искусстве преобладающими становятся образы более гармонического склада. В рисунках последнего варианта, в их мягких круглящихся объемах, в плавных линиях, исполненных красоты и мощи, угадывается нечто от действительных качеств модели памятника в ее окончательном виде.

Быть может, в конном монументе подобного типа не менее важное значение, чем исполнение самой скульптуры, имеют вопросы его установки, его места в архитектурном ансамбле. «Гаттамелата» Донателло и «Коллеони» Верроккьо дали яркое решение этой проблемы. К сожалению, о леонардовском «колоссе» мы не имеем надлежащих сведений и не можем поэтому судить, как эта ответственная задача была бы решена в искусстве Высокого Возрождения.

Что касается живописных работ Леонардо, то двумя его важнейшими созданиями в первый миланский период были в станковой картине — «Мадонна в гроте», а во фресковой живописи—«Тайная вечеря».

К «Мадонне в гроте» (Лувр) Леонардо приступил в 1483 г., получив заказ на алтарную картину от одного из религиозных братств. Расхождения с заказчиками из-за оплаты привели к тому, что Леонардо оставил картину у себя, окончательно завершив ее между 1490 и 1494 гг..

илл.129 Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. Фрагмент. См. илл. 130.

илл.130 Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. 1483 г. -1490/94 г. Париж, Лувр.

«Мадонна в гроте» может считаться первой монументальной алтарной композицией Высокого Возрождения. В отличие от «Поклонения волхвов» здесь эта задача решается им во всеоружии зрелого мастерства. Флорентийское «Поклонение» изобиловало множеством действующих лиц первого и второго плана. В луврской картине мы видим только четыре расположенные на первом плане фигуры — мадонну, ангела, младенца Христа и маленького Иоанна Крестителя. Но зато эти образы приобрели черты обобщенного величия; в сравнении с ними персонажи ранних леонардовских работ кажутся менее значительными. Образы «Мадонны в гроте» можно назвать идеально прекрасными, но с тем обязательным дополнением, что они сохраняют при этом всю полноту жизненной выразительности. В первую очередь это относится к образу самой мадонны, материнская любовь которой выражена не только в жесте ее руки, одновременно как бы благословляющем и оберегающем ее ребенка, но и в глубокой

внутренней сосредоточенности, в той концентрированности душевного чувства, по сравнению с которым выглядит наивным образ юной матери в «Мадонне с цветком». Отпечаток серьезности присущ в луврской картине даже очаровательным детям.

Кватроченто знало два преимущественных типа изображения в живописных композициях — либо статичные образы торжественного предстояния, либо подробное повествование, оживленный рассказ. В леонардовской «Мадонне в гроте» нет ни того, ни другого. Действующие лица лишены скованности, они отличаются полной свободой физических и душевных движений. Здесь нет и ясно выраженного сюжетно-повествовательного раскрытия темы; вместо четкой фиксации определенного момента (который чувствуется в «Мадонне с цветком») Леонардо нашел в луврской картине один из важнейших изобразительных принципов Высокого Ренессанса, который можно определить как воплощение человеческого образа в состоянии гармонического бытия, особого равновесия внутренних и внешних движений. Это не отдельный момент, это своеобразное, «длящееся» состояние, свободное, однако, от внутренней скованности кватрочентистских образов.

По-новому представлено здесь и окружение действующих лиц — подобие грота среди причудливых скал, напоминающих по форме гигантские темные кристаллы, почва, усеянная разнообразными цветами. Порознь каждый камень, каждая травинка и цветок — это тончайшее изображение натуры, свидетельство огромных познаний Леонардо в геологии и ботанике, но в целом они образуют пейзаж почти фантастического характера. Это уже не фон, а своеобразная эмоциональная среда, вступающая в активную связь с человеческими образами, — недаром фигуры изображены не перед пейзажем, как это бывало прежде, а в самом пейзаже. Традиционная кватрочентистская разобщенность первого плана и фона тем самым была окончательно преодолена.

Под стать обобщенному характеру образов, «крупному» видению натуры и само композиционное мышление Леонардо. Его раннее «Поклонение волхвов» по сравнению с «Мадонной в гроте» показалось бы просто хаотичным. В луврской картине отчетливо проявилось умение располагать фигуры согласно четкому и ясному геометрическому построению: они как бы вписаны в равнобедренный треугольник, вершина которого совпадает с головой Марии. Так Леонардо кладет начало чрезвычайно распространенной в живописи Высокого Возрождения пирамидальной композиции, способствующей созданию ясных и гармонических решений. В луврской картине фигуры чувствуют себя в границах этого построения свободно и естественно, тем более что Леонардо избегает сухого геометризма, внося в композицию дополнительные оттенки. Так, утяжеляя правый нижний угол картины двумя фигурами — ангела и младенца Христа, — он уравновешивает ее с помощью крупного просвета в левой верхней части, благодаря чему спокойная статика пирамидальной композиции обогащается движением по диагонали. Подобные приемы сложного динамического равновесия станут характерными для мастеров Высокого Ренессанса.

Новое внес Леонардо и в приемы объемной моделировки фигур и лиц. Флорентийские мастера, у которых линейно-объемные элементы играли ведущую роль в их изобразительном языке, издавна славились четкой, подчас даже резкой пластикой своих образов. Леонардо же не любил сильного прямого освещения, дающего слишком резкие тени и блики. Более всего, как мы узнаем из его «Трактата о живописи», его увлекал свет в сумерках в пасмурные дни, когда лица приобретают особую мягкость. Нечто от подобного освещения есть и в луврской картине, где свет, как бы смягченный многократным отражением в скалистом гроте, не только содействует мягкой нюансированной моделировке лиц и фигур, но и сообщает образам ореол своеобразной

поэзии. Эта светотень подчиняет себе и цветовое решение, ибо как истый флорентиец Леонардо в своих высказываниях ставил колорит на последнее место среди других средств живописного искусства. Правда, его собственная живописная практика опровергала такие утверждения — в отличие от многих флорентийских мастеров он обладал более развитым чувством цвета. Оно сказывается и в «Мадонне в гроте» — в объединяющем ее цветовом тоне, проблески которого улавливались еще в «Мадонне с цветком», но который еще не встречался в крупных монументальных произведениях. Тон этот далек от богатых хроматическими оттенками великолепных тональных гармоний венецианских мастеров, но в колорите «Мадонны в гроте» -хотя картина эта потемнела от времени — есть ощущение того внутреннего единства, которое отличает все это произведение в целом.

Не получив от Леонардо обещанной картины, заказчики возбудили против него тяжбу, тянувшуюся около двадцати лет. Только между 1505 и 1508 гг. ученик Леонардо Амброджо де Предис под непосредственным руководством самого мастера исполнил (с некоторыми изменениями в деталях) повторение «Мадонны в гроте», которое было передано заказчикам. Ныне эта картина, сильно уступающая в художественном отношении луврскому варианту, находится в Лондонской Национальной галлерее.

Не менее отчетливо элементы нового искусства выразились в произведении иного, более камерного характера — в «Мадонне Литта» (Ленинград, Эрмитаж). Эта небольшая картина создана, вероятно, в середине 1480-х гг. Общий замысел ее восходит, бесспорно, к самому мастеру, что подтверждается его собственноручным рисунком женской головы для головы мадонны, хранящимся в Лувре, и той особой красотой композиционного решения, которая в те годы была недоступна никому, кроме Леонардо. Однако живописное исполнение картины менее совершенно. Это связано, по-видимому, с тем, что л работе над ней принимал участие ученик Леонардо Амброджо де Предис.

«Мадонна Литта» по своему типу напрашивается на сравнение с «Мадонной с цветком», в сопоставлении с которой становится особенно наглядным решающий качественный скачок, который произошел в творчестве Леонардо. Ее композиционное построение отличается поразительной четкостью и совершенством. Достаточно обратить внимание на то, как красиво до предела обобщенный и в то же время живой силуэт фигуры мадонны сочетается с геометрически строгими очертаниями двух симметрично расположенных оконных проемов или как безошибочно точно, но в то же время естественно ее голова помещена в простенке между этими окнами. Мягкая лепка ее лица выигрывает от контрастного соседства с голубым небом, видимым в просвете окон. Чувство радости материнства в «Мадонне Литта» углубилось благодаря содержательности самого образа Марии — в нем нашел свое зрелое выражение тип леонардовской женской красоты. Тонкому прекрасному лицу мадонны особую одухотворенность придают полузакрытые глаза и едва уловимая улыбка — кажется, что она улыбается своим грезам. «Мадонна Литта» написана не маслом, а темперой — ее лучшей сохранностью объясняется, вероятно, несколько более интенсивное, чем обычно у Леонардо, колористическое созвучие подбитого золотистой подкладкой синего плаща (более светлым отголоском которого воспринимается голубое небо с легкими облаками) и насыщенно красного платья мадонны.

В 1495 г. Леонардо приступил к созданию своего центрального произведения — фрески «Тайная вечеря» в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. После двух с лишним лет упорного труда роспись была открыта для обозрения, прославив имя Леонардо как величайшего художника своего времени. Но судьба этого произведения оказалась поистине трагической. Предпринятые Леонардо по его обыкновению

экспериментальные работы над красками и грунтом не были удачными — красочный слой оказался недостаточно прочным, и уже в 16 в. началось разрушение фрески, которое со временем усилилось и было довершено грубыми и неумелыми реставрациями. В 1954 г. фреска была очищена от более поздних наслоений, а остатки подлинной живописи выявлены и закреплены, благодаря чему можно получить общее представление о композиции и красочном решении леонардовского шедевра. Для того же чтобы судить более определенно о ее особенностях, приходится прибегать к старым копиям и гравюрам, а также эскизам самого Леонардо и его подготовительным рисункам.

илл.131а Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. 1495-1497 гг.

илл.131б Леонардо да Винчи. Голова апостола Филиппа. Рисунок для фрески «Тайная вечеря». Металлический штифт на грунтованной бумаге. 1495-1497 гг. Виндзор, Королевская библиотека.

илл.132 Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фрагмент. См, илл. 131 а.

илл.133 Леонардо да Винчи. «Тайная вечеря». Фрагмент. См. илл. 131 а.

илл.134а Леонардо да Винчи. Рисунок головы апостола Иакова Старшего для фрески «Тайная вечеря» и архитектурный мотив. Сангина, перо. 1495-1497 гг. Виндзор, Королевская библиотека.

Фреска Леонардо — это огромных размеров композиция, занимающая целиком поперечную стену большого зала монастырской трапезной. В живописи кватроченто уже сложились определенные традиции в решении этой темы — достаточно назвать работы Андреа дель Кастаньо и Гирландайо, у которых при всех несомненных реалистических устремлениях еще сохраняются некоторые признаки догматической скованности, — в частности, они отделяют Иуду от апостолов, помещая его в одиночестве по другую сторону стола.

Как и его предшественники, Леонардо изобразил Христа и апостолов за накрытым к трапезе столом. Действие происходит в представленном во фронтальной перспективе обширном помещении, стены которого увешаны коврами. Христос помещен в центре; его фигура рисуется на фоне дверного проема в глубине композиции, сквозь который открывается вид на пейзаж с пологими гористыми склонами.

Леонардо выбрал для изображения момент, который наступил после того, как Христос произнес роковые слова: «Один из вас предаст меня». Слова эти, столь неожиданные для

его учеников, поражают каждого в самое сердце. Предвещая скорую гибель их учителя, они одновременно наносят удар по их чувству доверия и взаимной солидарности, ибо в рядах их оказался предатель. Так вместо религиозного таинства Леонардо воплотил в своей фреске драму человеческих чувств.

Мудрый выбор решающего момента этой драмы позволил художнику показать каждое из действующих лиц в наиболее ярком выражении его индивидуального характера. Юный мечтательный Иоанн, помещенный по правую руку от Христа, как бы бессильно поник от полученного удара; напротив, решительный Петр, сидящий рядом с ним, хватается рукой за нож, чтобы покарать возможного предателя. Находящийся по левую руку от Христа Иаков Старший красноречивым жестом недоумения развел руки в стороны, а приподнявшийся со своего места рядом с ним юный Филипп — образ высокой душевной красоты — склоняется перед Христом в порыве самопожертвования. И как контраст с ними — низменный облик Иуды. В отличие от своих предшественников Леонардо поместил его вместе с апостолами, лишь выделив его лицо падающей на него тенью. Но в этой фреске выразительны не только лица — столь же ярко характеры участников события проявляются в их движениях, в жестах. Одни лишь движения рук выражают все оттенки чувств, начиная от бессильно лежащей на столе вверх ладонью руки Христа — в этом жесте передано чувство стоической покорности ожидающей его участи — до испуганно всплеснутых рук апостола Андрея.

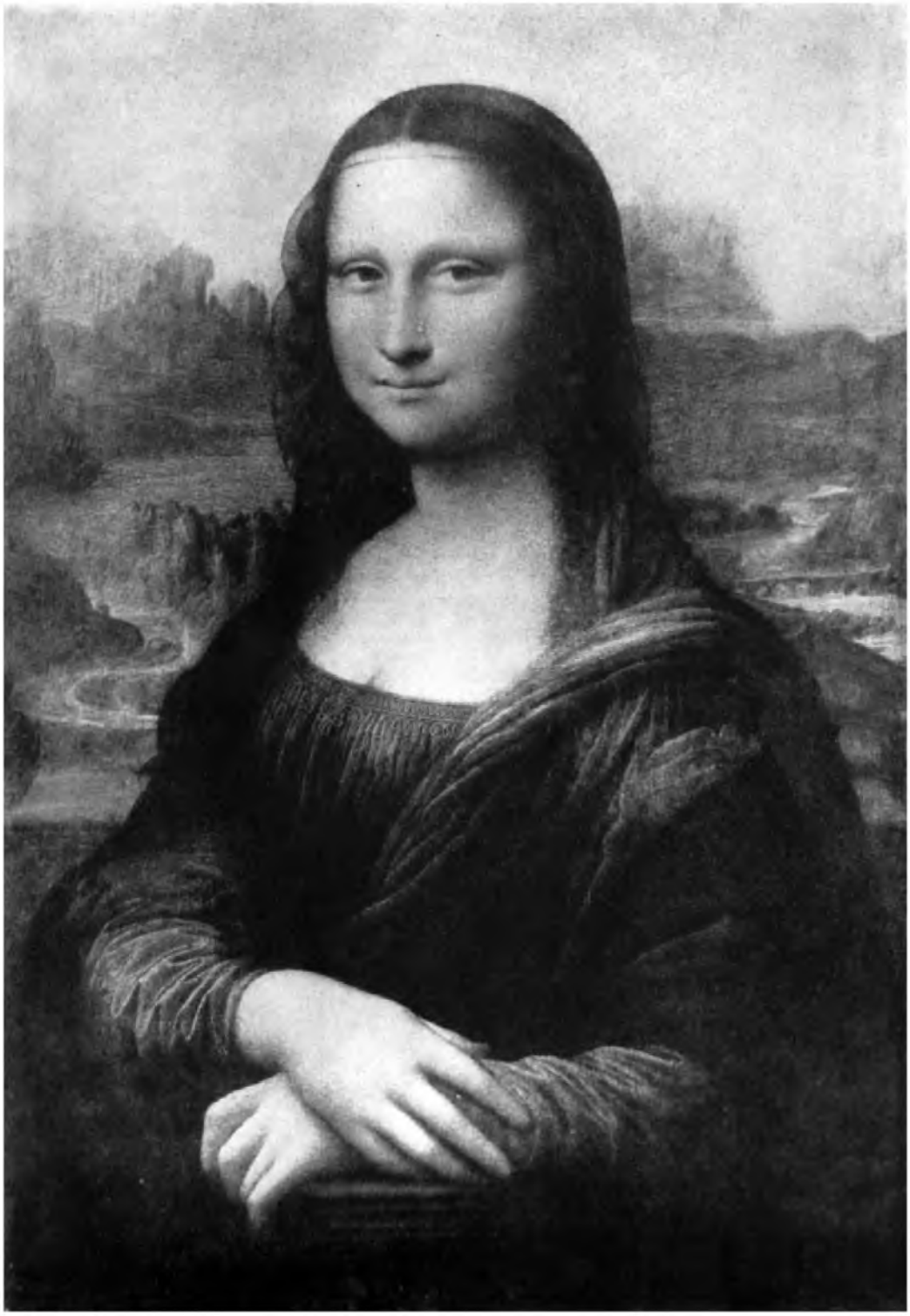
Особая глубина, эмоциональная многозначность содержания фрески связаны с внутренней динамикой ее драматического построения. Изображение это не представляет застылой фиксации какого-то одного мгновения, вырванного из общего временного потока. Напротив, кажется, что действие развертывается у нас на глазах, ибо в этой трагедии одновременно содержится и кульминация (то есть момент высшего драматического порыва), выраженная в образах апостолов, и ее разрешение, которое представляет образ Христа, исполненного спокойного сознания неизбежности ожидающей его судьбы.

Но, сообщив полную меру выразительности каждому из действующих лиц, Леонардо сохранил в своей огромной многофигурной фреске ощущение поразительной целостности и единства. Единство это достигнуто в первую очередь безусловным главенством центрального образа — Христа. В нем причина раскрывающегося перед нами конфликта, к нему обращены все чувства его учеников. Изобразительно его ведущая роль подчеркнута тем, что Христос помещен в самом центре композиции, на фоне светлого проема двери, и притом словно в одиночестве— его фигура отделена от апостолов пространственными интервалами, в то время как сами они объединены по трое в различные группы по обеим сторонам от Христа. Он представляет также центр пространственного построения фрески: если мысленно продолжить уходящие в перспективу линии стен и висящих на них ковров, то они сойдутся непосредственно над годовой Христа. Эта централизация выражена, наконец, колористически. Господствующее в цветовой гамме фрески сочетание синего и красного в своем наиболее интенсивном звучании дано в синем плаще и красном хитоне Христа; в ослабленном виде оно варьируется в разных оттенках в одеждах апостолов.

Необходимо указать на новые приемы связи фрески с архитектурно-пространственным комплексом, в котором она помещена. В 15 в. мастер-фрескист, используя предоставленную ему стену, редко стремился к активному воздействию своего произведения на весь архитектурно-художественный ансамбль. Леонардо же, располагая фреску на торцовой стене вытянутого в длину зала, учел в перспективном построении своей композиции, в ее масштабе, в расположении стола и фигур наиболее выгодные

возможности для ее восприятия. Не прибегая к иллюзионистическим приемам перехода реального пространства в изображаемое, он добился за счет мощной централизации образного и композиционного построения такого Эффекта, когда огромное помещение трапезной оказалось подчиненным самой фреске, увеличивая монументальность ее образов и силу ее воздействия. Стенная живопись 15 в. не знала столь уверенного господства над большими пространствами, и Леонардо в этом отношении проложил путь фресковым ансамблям таких величайших мастеров Высокого Возрождения, как Микеланджело и Рафаэль.

В 1499 г. Миланское герцогство пало под ударами французов, и Леонардо покинул город, в котором он оставался в течение восемнадцати лет. С этого времени для него начались годы скитаний. Он переезжает из одних областей Италии в другие, то выполняя художественные заказы Флорентийской республики, то в качестве военного инженера на службе у Чезаре Борджа, инспектируя его укрепленные пункты. На протяжении последних двадцати лет своей жизни Леонардо трижды побывал во Флоренции, около трех лет провел в Риме, дважды (причем один раз в течение шести лет) имел своим местопребыванием Милан. Как художник он в этот период работал значительно меньше, чем прежде, — большую часть своего времени он отдавал науке. Тем не менее ряд произведений Леонардо, созданных в начале 10 в., представляет важнейший вклад в историю ренессансного искусства.



илл.135 Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы («Джоконда»). Ок. 1503 г. Париж, Лувр.

Около 1503 г. Леонардо выполнил портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо. Произведение это, известное под наименованием «Джоконда» (Лувр), получило восторженную оценку уже у современников. Слава картины была настолько велика, что впоследствии вокруг нее складывались легенды. Ей посвящена огромная литература, большая часть которой далека от объективной оценки леонардовского создания. Нельзя не признать, что это произведение, как одно из немногих памятников мирового искусства, действительно обладает огромной притягательной силой. Но эта особенность его связана не с воплощением некоего

таинственного начала или с другими подобными же измышлениями, а рождена его поразительной художественной глубиной.

Портрет Моны Лизы—это решающий шаг на пути развития ренессансного портретного искусства. Хотя живописцы кватроченто оставили ряд значительных произведений этого жанра, все же их достижения в портрете были, так сказать, непропорциональны достижениям в основных живописных жанрах — в композициях на религиозную и мифологическую тематику. Неравноправие портретного жанра сказывалось уже в самой «иконографии» портретных изображений. Собственно портретные работы 15 в. при всем их бесспорном физиономическом сходстве и излучаемом ими ощущении внутренней силы отличались еще внешней и внутренней скованностью. Все то богатство человеческих чувств и переживаний, которое характеризует библейские и мифологические образы живописцев 15 в., обычно не являлось достоянием их портретных работ.

Отголоски этого можно видеть в более ранних портретах самого Леонардо, созданных им в первые годы пребывания в Милане. Это «Портрет дамы с горностаем» (ок. 1483 г.; Краков, Музей), изображающий, по-видимому, Цецилию Гал-лерани, возлюбленную Лодовико Моро, и портрет музыканта (ок. 1485 г.; Милан, Амброзианская библиотека). В сравнении с ними портрет Моны Лизы воспринимается как результат гигантского качественного сдвига. Впервые портретный образ по своей значимости стал на один уровень с самыми яркими образами других живописных жанров.

Мона Лиза представлена сидящей в кресле на фоне пейзажа, и уже само сопоставление ее сильно приближенной к зрителю фигуры с видимым издалека, как бы с огромной горы ландшафтом сообщает образу необыкновенное величие. Этому же впечатлению содействует контраст повышенной пластической осязательности фигуры и ее плавного обобщенного силуэта с уходящим в туманную даль, похожим на видение пейзажем с причудливыми скалами и вьющимися среди них водными протоками. Но прежде всего привлекает облик самой Моны Лизы — ее необычный, как бы неотрывно следящий за зрителем взгляд, излучающий ум и волю, и едва уловимая улыбка, смысл которой как бы ускользает от нас, — эта неуловимость вносит в образ оттенок неисчерпаемости и бесконечного богатства.

Немного найдется во всем мировом искусстве портретов, равных «Моне Лизе» по силе выражения человеческой личности, воплощенной в единстве характера и интеллекта. Именно необычайная интеллектуальная заряженность леонардовского портрета отличает его от портретных образов кватроченто. Эта его особенность воспринимается тем острее, что она относится к женскому портрету, в котором характер модели прежде раскрывался в совершенно иной, преимущественно лирической образной тональности. Исходящее от «Моны Лизы» ощущение силы—это органическое сочетание внутренней собранности и чувства личной свободы, духовная гармония человека, опирающегося на его сознание собственной значительности. И сама улыбка ее отнюдь не выражает превосходства или пренебрежения; она воспринимается как результат спокойной уверенности в себе и полноты самообладания. Но в Моне Лизе воплощено не только разумное начало — образ ее исполнен высокой поэзии, которую мы ощущаем и в ее неуловимой улыбке и в таинственности развертывающегося за ней полуфантастического пейзажа.

Современники восхищались достигнутым мастером поразительным сходством и необычайной жизненностью портрета. Но значение его гораздо шире: Леонардо сумел внести в образ ту степень обобщения, которая позволяет рассматривать его как образ ренессансного человека в целом. Чувство обобщения сказывается во всех элементах изобразительного языка картины, в ее отдельных мотивах — н том, как легкая прозрачная

вуаль, охватывая голову и плечи Моны Лизы, объединяет тщательно выписанные пряди волос и мелкие складки платья в общий плавный контур; это чувство в ни с чем не сравнимой по нежной мягкости моделировке лица (на котором по моде того времени удалены брови) и прекрасных холеных рук. Моделировка эта вызывает настолько сильное впечатление живой телесности, что Вазари писал, будто в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса. Одним из средств подобной тончайшей пластической нюансировки было характерное леонардовское «сфумато»— едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру, смягчающая контуры и тени. Леонардо рекомендует для этой цели помещать между источником света и телами, как он выражается, «некий род тумана». Главенство светотеневой моделировки ощущается и в подчиненном ей колорите картины. Как многие работы Леонардо, это произведение потемнело от времени, и его цветовые соотношения несколько изменились, однако и сейчас отчетливо воспринимаются-продуманные сопоставления в тонах карнации и одежды и их общий контраст с голубовато-зеленым, «подводным» тоном пейзажа.

Вторым крупнейшим произведением Леонардо этих лет был картон к фреске «Битва при Ангиари». Начальные годы 16 в. явились периодом общественного подъема Флоренции, что сказалось и на художественной политике ее республиканских властей. Благодаря их заказам это время было прославлено несколькими знаменитейшими произведениями великих мастеров. Достаточно сказать, что в 1503 г.. в год, когда Микеланджело завершил в основном своего «Давида», Леонардо получил заказ на роспись одной из стен огромного Зала Совета в Палаццо Веккьо. В следующем, 1504 году аналогичный заказ получил Микеланджело. Темы росписей были посвящены героическому прошлому Флоренции. Одна из стен зала, отведенная Леонардо, предназначалась для изображения битвы флорентийцев с миланцами при Ангиари в 1440 г., другая, предоставленная Микеланджело, — для битвы флорентийцев с пизанцами при Кашине в 1364г.

Параллельная работа Леонардо и Микеланджело над картонами к фрескам вылилась в беспримерное в своем роде соревнование двух величайших мастеров своего времени. Как бы подстегнутый соперничеством, обычно медлительный Леонардо завершил работу в короткий срок, и в 1505 г. оба картона — Леонардо и Микеланджело — были выставлены для всеобщего обозрения.

Современники называли впечатление от обоих этих произведений не иначе, как ошеломляющим. Напомним, что основные работы Леонардо были созданы в Милане, и флорентийцы, по существу, только теперь могли ознакомиться с монументальными композициями в духе нового художественного этапа — Высокого Возрождения. По словам Вазари, эти картоны явились на многие годы великой школой для всех живописцев. Но ни картон Леонардо, ни Микеланджело не дошли до нас, и мы можем судить о них только по старым копиям и гравюрам, а также по серии подготовительных рисунков.

илл.136а Леонардо да Винчи. Битва при Ангиари. 1503--1505 гг. Гравюра Х. Эделинка со старой копии.

илл.136б Леонардо да Винчи. Голова воина. Рисунок для «Битвы при Ангиари». Сангина. 1503-1505 гг. Будапешт, Музей изобразительных искусств.

Стоит только вспомнить батальные композиции кватроченто, чтобы увидеть, как далеко ушел от них Леонардо. Прежде всего обращает на себя внимание концентрированность действия. Если у Паоло Учелло «Битва при Сан Романов распадалась на несколько равнозначных частей, то Леонардо сосредоточивает свое внимание на центральном эпизоде сражения—схватке за знамя. Трудно представить себе произведение, в котором страшная ярость битвы была бы воплощена столь наглядно и впечатляюще. Клубок переплетенных в смертельной схватке человеческих тел, воины, кричащие от ярости и возбуждения, обезумевшие кони, грызущие друг друга, пешие бойцы, оказавшиеся под копытами лошадей, руки всадников, яростно вцепившихся в ломающееся древко знамени, взмахи мечей — все это, изображенное крупным планом в огромной монументальной композиции, обретало исключительную силу воздействия. Следует, правда, учитывать, что нам приходится судить о работе Леонардо по выполненным в 17 в. рисунку школы Рубенса и гравюре Эделинко со старой копии, которые, в соответствии с духом искусства барокко, воспроизводят леонардовскую композицию с элементами некоторого динамического преувеличения. Насколько мы можем судить по рисункам самого Леонардо (в частности, по великолепным головам воинов в Будапештском музее), образы его «Битвы» при всем их драматическом накале обладают в то же время определенной степенью гармонической завершенности, как это вообще свойственно искусству Высокого

Возрождения. Но, как бы то ни было, необычайная смелость и потрясающий драматизм леонардовскрго замысла очевидны.

Иначе подошел к решению своей задачи Микеланджело. Отказавшись от показа самой битвы, он изобразил флорентийских воинов во время купания, когда сигнал боевой трубы извещает их о приближении врага. Подобный выбор сюжетного мотива был очень показателен для Микеланджело, художника, буквально влюбленного в красоту человеческого тела, ибо тем самым он нашел повод изобразить воинов обнаженными либо облачающимися в свои доспехи, чтобы броситься в битву. Нагота была для Микеланджело главным средством героического обобщения, и благодаря этому образы его картона приобрели характер возвышенного героизма и прекрасной доблести. Тем самым дух его произведения оказался в большем соответствии с требованиями общественного заказа и умонастроениями того времени, и в соревновании двух мастеров общественное мнение склонилось на сторону Микеланджело.

Так как оба картона не сохранились, мы не имеем сейчас возможности судить о превосходстве одного из них над другим. Но если подойти к оценке обеих композиций с точки зрения произведения исторической живописи в строгом смысле слова, то Леонардо окажется ближе самому духу этого жанра, нежели Микеланджело, по существу, вышедший из его рамок. При этом историзм Леонардо заключается не только в том, что, в отличие от идеальных обнаженных героев Микеланджело, он изображает своих воинов одетыми и вооруженными,— их костюмы тоже достаточно условны. Истина его образов — это жестокая правда войны, тем более суровая, что его композиция посвящена одной из многих междоусобных войн, бесплодность которых в Италии начала 16 в. ощущалась особенно остро. Во всяком случае, в композиции трудно отличить флорентийцев от миланцев и еще труднее определить, на чьей стороне симпатии самого художника. Эта «нечеткость» заложенной в ней тенденции связана, по-видимому, с общим отрицательным отношением Леонардо к войне. В целом его работа явилась чрезвычайно важным вкладом в историческую живопись. Вместо мелочного хроникального повествования она дала первый пример раскрытия исторического события со всей мощью художественной образности, прежде недоступной этому жанру.

илл.134б Леонардо да Винчи. Наброски конного памятника Тривульцио. Сангина, перо. Между 1508 и 1512 гг. Виндзор, Королевская библиотека.

В последующие годы Леонардо мало работал как художник. В четырехлетие между 1508 и 1512 гг., будучи в Милане, он в перерывах между научными изысканиями был занят проектом конного памятника завоевателю Ломбардии французскому маршалу Тривульцио, где он снова возвращается к сложной по своему характеру скульптурной группе, помещая на высоком постаменте всадника, который поднял на дыбы мощного коня над поверженным воином. Поиски монумента нового типа запечатлены в выполненной в мастерской Леонардо статуэтке всадника (Будапешт, Музей), необычайно динамичной и выразительной. Кроме того, мастер работал над двумя живописными произведениями—«Св. Анной» и «Иоанном Крестителем» (оба в Лувре). В первой из этих композиций, где Мария с младенцем изображена на коленях у ее матери, св. Анны, чувствуется ослабление дарования Леонардо. Художник мастерски справляется со сложной группировкой фигур, но легкая улыбка на лицах Анны и Марии, ставшая у Леонардо традиционным приемом психологического оживления образов, утратила свою прежнюю глубокую выразительность. Гораздо более поэтичен выполненный еще ок. 1500 г. превосходный рисунок-картон для одноименной композиции (Лондон, Королевская академия). Что касается «Иоанна Крестителя», то данное произведение может служить

свидетельством того, что Леонардо опередил своих современников не только на пути становления искусства Высокого Возрождения, но и в предчувствии его вскоре наступившего кризиса. Это изображение длиннокудрого женоподобного юноши, который в одной руке держит крест, а другой указывает на небо, по самой своей идее, по характеру образа и по монохромной живописи (обращает на себя внимание глухая светотень и темный, почти черный фон) находится в противоречии с духом предшествующего искусства Леонардо. Особенности этой картины трудно рассматривать только как результат творческого упадка самого художника — в ней уже зарождаются качества, внутренне родственные кризисным явлениям, обнаружившимся в итальянском искусстве во всей своей силе через полтора-два десятилетия.

илл.137 Леонардо да Винчи. Св. Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем. Картон. Итальянский карандаш, уголь и мел на коричневой бумаге. Ок. 1500 г. Лондон, Королевская академия.

Характеристика Леонардо как художника была бы неполной, если не сказать о нем как о мастере рисунка, в истории которого ему принадлежит одно из самых почетных мест. Номинально по своим функциям рисунок в творчестве Леонардо, как и у других мастеров того времени, имел вспомогательное значение. Это композиционные наброски и эскизы, тщательные штудии голов и фигур, драпировок, пейзажные и всякого рода другие зарисовки. Но в то же время рисунок был для Леонардо чем-то большим: при специфическом складе его художественного и научного дарования рисунок явился для

него одной из форм активного восприятия мира в более широком плане. Мы уже не говорим об огромном количестве не имеющих специально художественного назначения рисунков и чертежей в его научных заметках, хотя у такого мастера, как Леонардо, зачастую нелегко провести четкое разделение между собственно художественными графическими работами и рисунками научно-вспомогательного характера. Многие из последних — хотя бы, например, его зарисовки растений в заметках по вопросам ботаники — обладают также большой художественной выразительностью. Иногда наброски, возникшие в каком-то определенном научно-техническом контексте, превращаются в создания мощной художественной фантАзии, например так называемый «Арсенал» 1487 г. (Виндзор)—рисунок, дающий полуфантастическое изображение литейного двора.

Что касается рисунков собственно художественных, то насколько широк их репертуар, настолько же многообразна манера их исполнения. Мы находим среди них прекрасные одухотворенные лица девушек и юношей, исполненные то с натуры, то по воображению, и иногда, как антитезы им,— головы страшных уродов; штудии обнаженного тела, великолепные рисунки животных, в особенности лошадей, многие из которых связаны с работой Леонардо над конными памятниками. Леонардо впервые дал точное изображение определенной местности в своем пейзажном рисунке пером (Уффици). То это тщательно выполненные, законченные в своем роде произведения, то беглые зарисовки, несущие в себе подчас всю остроту реального впечатления очевидца, как, например, быстрый рисунок пером, изображающий повешенного Бандини — одного из участников заговора Пацци против тирании Медичи. Точно так же разнообразна и техника леонардовского рисунка, в котором применяются перо, серебряный карандаш, итальянский карандаш; он первый широко использовал сангину. Отличительные особенности самой его манеры — это особая красота линий и мягкость рельефной моделировки. Так, в его великолепных рисунках голов, то непосредственно выполненных с натуры (например, упоминавшийся выше этюд женской головы к «Мадонне Литта»), то отмеченных большой степенью художественного преображения (голова апостола Филиппа к «Тайной вечере»), линия обладает поистине могущественной выразительностью. Не теряясь в подробностях, но и не избегая их, она исчерпывающе и в то же время без малейшего схематизма выражает само существо натуры. Линия у Леонардо — это не только очерчивающий контур, она обладает также определенными пространственно-стереоскопическими качествами, создавая реальное ощущение объема, живой пластики, которое усиливается характерной для Леонардо мягкой косой штриховкой. И главное, собственно штудийный элемент отступает в этих рисунках перед переполняющим их поэтическим чувством. Подобное слияние образной яркости и большого художественного обобщения свойственно также портретным рисункам Леонардо, среди которых высшим его достижением может-считаться исполненный в последние годы жизни туринский автопортрет (сангина). Это образ человека огромной внутренней мощи, но черты его лица несут на себе отпечаток горечи, порожденной не только трудной личной судьбой, но и трагедией эпохи.

Облик Леонардо был бы воспринят нами односторонне без учета того, что его художественная деятельность оказалась неразрывно связанной с деятельностью научной. В сущности, Леонардо представляет в своем роде единственный пример великого художника, для которого искусство все же не было главным делом его жизни. Если в молодости он преимущественное внимание уделял живописи, то с течением времени это соотношение изменилось в пользу науки. Трудно найти такие области знания и техники, которые не были бы обогащены его крупными открытиями и смелыми идеями. Ничто не дает такого яркого представления о необычайной универсальности гения Леонардо, как многие тысячи страниц его рукописей. Содержащиеся в них заметки в сочетании с бесчисленными рисунками, придающими мысли Леонардо пластическую

овеществленность, охватывают все бытие, все области знания, являясь как бы нагляднейшим свидетельством того открытия мира, которое принес с собой Ренессанс. В этих результатах его неустанной духовной работы мы ощущаем многоликость самой жизни, в познании которой художественное и рациональное начала выступают у Леонардо в нерасторжимом единстве.

И как контраст с этой полной высшего напряжения творческой деятельностью— жизненная судьба Леонардо, его бесконечные скитания, связанные с невозможностью найти в тогдашней Италии благоприятные условия для работы. Поэтому, когда французский король Франциск I предложил ему место придворного живописца, Леонардо принял приглашение и в 1517 г. прибыл во Францию.

Во Франции, в этот период особенно активно приобщавшейся к культуре итальянского Возрождения, Леонардо был окружен при дворе всеобщим почитанием, носившим, однако, скорее внешний характер. Силы художника были на исходе, и через два года, в 1519 г., он скончался.

Леонардо оставил большую художественную школу, сложившуюся в Ломбардии из его учеников и последователей. Однако воздействие на них самого мастера было плодотворным далеко не всегда. Живописцы некрупного дарования, такие его ученики, как Амброджо де Предис, Больтраффио, Джампетрино, Чезаре де Сесто, Мельци, усваивали преимущественно внешние приемы живописной манеры своего учителя. Иногда можно встретить у них произведения, не лишенные поэтичности (например, «Св. Себастьян» Больтраффио в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве), но нередко также тончайшие одухотворенные образы Леонардо в их интерпретации становились слащавыми и условно-однообразными; бесконечно повторялись одни и те же типы и мотивы. Более даровитым и самостоятельным из числа ломбардских последователей Леонардо был Бернардино Луини (ок. 1480—1532), образы которого, однако, также не свободны от поверхностной красивости и условной поэтизации. Он работал преимущественно как фрескист. Его главные произведения — исполненные в блеклых элегических красочных тонах «Перенесение ангелами тела св. Екатерины» (Милан, гадлерея Брера), росписи церкви паломников в Саронно («Поклонение волхвов», «Принесение во храм») и в церкви Санта Мария деи Анджели в Лугано (1529 г.).

Быть может, наиболее интересным представителем ломбардской школы был Гауденцио Феррари (ок. 1480—1546), подобно Луини, более известный своими фресковыми работами. В его искусстве больше оригинальности и живого чувства, нежели в анемичной живописи большинства последователей Леонардо. Среди его произведений выделяется прекрасная фреска «Славословие ангелов» в куполе церкви паломников в Саронно. Особый раздел в творчестве Гауденцио Феррари составляют его работы в горных святилищах Северной Ломбардии — в Сакро Монте близ Варалло, где сохранилось несколько десятков капелл, предназначенных для крестьянских паломничеств. В каждой из этих капелл, посвященной отдельному эпизоду из Ветхого и Нового завета, фресковые росписи соединены в некое целое с раскрашенной скульптурой из дерева, стука и терракоты. Но, рассчитанные в первую очередь на восприятие экзальтированных паломников, эти композиции (например, «Голгофа» Гауденцио Феррари) были примером не органического художественного синтеза, а такого смешения различных видов искусства, когда театральная выразительность образов сочетается с грубыми иллюзионистическими эффектами. Здесь можно видеть своеобразное предвосхищение приемов католической художественной пропаганды 17 столетия.

Что касается общего воздействия Леонардо на искусство его времени, то его трудно переоценить. Можно смело утверждать, что не было ни одного крупного художника Италии и других стран в период Высокого Возрождения, который внимательно не изучал бы произведений Леонардо. И для последующих веков его искусство осталось одним из высших достижений человеческого гения.

* * *

После Леонардо следующим по времени вступления на историческую арену из великих мастеров итальянского Высокого Возрождения должен быть назван Микеланджело. Однако более целесообразно продолжить рассмотрение этого периода на примере искусства Рафаэля, так как его более единое по своему характеру творчество из-за кратковременности жизненного пути самого художника обрисовывает в целом более раннюю фазу, нежели искусство Микеланджело, пережившего Рафаэля почти на полвека. Произведения Рафаэля дают наиболее яркое выражение классической линии в искусстве Высокого Возрождения, сложившейся в первые два десятилетия 16 века.

Рафаэль Санти родился в 1483 г. в Урбино, который в 15 в. стал одним из центров гуманистической культуры. Первым учителем Рафаэля был, вероятно, его отец Джованни Санти, довольно посредственный живописец, а с 1495 г. он учился у местного мастера Тимотео делла Вите. Рано пробудившееся дарование открыло Рафаэлю доступ к урбинскому двору и сосредоточенным вокруг него гуманистическим кругам.

Самые ранние дошедшие до нас работы Рафаэля выполнены около 1500 года, то есть примерно в семнадцатилетнем возрасте. Это почти миниатюрные по размерам композиции «Сон рыцаря» (Лондон, Национальная галлерея) и «Три грации» (Шантильи, музей Конде). Уже они могут служить свидетельством приобщения юного мастера к гуманистической культуре. Тема «Сна рыцаря»—это своеобразное преломление античного мифа о Геракле на распутье между аллегорическими воплощениями Доблести и Наслаждения. Возле юного рыцаря, изображенного спящим на фоне прекрасного ландшафта, стоят две молодые женщины. Одна из них, в строгом одеянии, предлагает ему меч и книгу, другая — ветку с цветами. В «Трех грациях» сам композиционный мотив трех обнаженных женских фигур заимствован, по-видимому, с античной камеи. И хотя в этих произведениях еще много неуверенного, они привлекают своей наивной прелестью и поэтической чистотой. Уже здесь раскрылись некоторые особенности, присущие дарованию Рафаэля,— поэтичность образов, чувство ритма и мягкая певучесть линий. И, что самое поразительное, уже в своих первых работах юный Рафаэль обнаруживает качества художника Высокого Возрождения — они сказываются в особой гармоничности образов, в концентрированности изобразительного решения, в словно инстинктивном чувстве художественного отбора и в классической ясности композиции.

В 1500 г. Рафаэль покинул Урбино и направился в главный город Умбрии Перуджу, где поступил в мастерскую главы умбрийской школы Пьетро Перуджино. Как рассказывает Вазари, Рафаэль настолько глубоко усвоил манеру Перуджино, что работы обоих мастеров было невозможно различить. Ряд произведений учитель и ученик выполнили совместно. В этом сказалось другое специфическое качество молодого Рафаэля — его большая внутренняя гибкость и творческая отзывчивость, способность глубоко и органично вживаться в строй образов различных мастеров. Но при всей близости к Перуджино в самостоятельных произведениях Рафаэля, созданных во время его пребывания в Умбрии, превосходство его дарования очевидно.

Примером этого может служить «Мадонна Коннестабиле» (около 1504 г.; Эрмитаж), снова очень небольшая картина в форме тондо. Здесь перед нами первое у Рафаэля замечательное воплощение образа мадонны, занимавшего в его искусстве исключительно важное место. Образ молодой прекрасной матери, вообще столь популярный в ренессансном искусстве, особенно близок Рафаэлю, в даровании которого было много мягкости и лиризма. В эрмитажной картине он представил Марию с младенцем за чтением книги на фоне прозрачного умбрийского пейзажа с пологими холмами вокруг озера и тонкими безлиственными деревьями. Исполненные серьезности лица отличаются нежной-, бережной моделировкой. Синий плащ Марии тонко согласован по цвету с голубым небом, с холодными оттенками зеленых холмов, озера и далеких снежных гор, и в целом цветовой строй картины рождает впечатление светлой чистоты. Образная концентрация здесь усилена как в самом действии — Мария и младенец взаимно объединены тем, что взоры их обоих устремлены на книгу, — так и в композиции — в плавном обобщенном силуэте мадонны, в линиях фигуры младенца, следующих очертаниям картины, и, наконец, в том, что сама форма картины с круглым обрамлением придает образному Замыслу характер особой завершенности. Форма тондо применялась и в кватроченто, но там она использовалась иначе: либо композиция строилась без должного использования возможностей картины круглых очертаний (как это было в «Мадонне с младенцем» Филиппо Липпи в галлерее Питти), либо, напротив, очертания картины подчиняли себе естественность группировки фигур, несколько подчеркнуто выделяя эффекты линейного ритма (что можно видеть на примере некоторых работ Боттичелли). В отличие от мастеров 15 в. в картине молодого Рафаэля наметились новые качества, когда гармоническое композиционное построение не сковывает образы, а, напротив, воспринимается как необходимое условие того ощущения естественности и свободы, которое они порождают.

В еще более высокой мере эти качества сказались в лучшем из его ранних произведений — в «Обручении Марии» (1504; Милан, Брера), завершающем собой умбрийский период его творчества. В отличие от рассмотренных выше работ камерного характера это уже более внушительный алтарный образ. Правда, размеры его не так уж велики (высота 169 см), но весь его замысел и композиционный строй соответствуют характеру монументального изображения. Если в прежних своих работах Рафаэль скорее преобразует прежние мотивы, нежели создает новые, то миланское «Обручение» — хотя его композиционное решение перекликается в отдельных моментах с фреской Перуджино «Передача ключей» в Сикстинской капелле — производит впечатление полной новизны.

илл.138 Рафаэль. Обручение Марии. 1504 г. Милан, галлерея Брера.

Само действие происходит не в храме, а перед ним, под солнечным голубым небом. Еще не отдавши себе полного отчета в содержании композиции, зритель уже в плену ясной упорядоченности рафаэлевской картины. На первом плане представлена сцена обручения. В центре изображен первосвященник, который сближает руки стоящих по сторонам его Марии и Иосифа, надевающего ей на палец кольцо. Слева за Марией — группа девушек, справа за Иосифом — группа женихов с непроцветшими жезлами. Перспективно сокращающиеся линии выложенной плитами площадки увлекают взгляд зрителя к поставленному на ступенчатом возвышении круглому храму, который как бы увенчивает собой всю картину, великолепно согласуясь с полукруглым обрамлением ее верхней части.

Образы картины необыкновенно привлекательны в своем простом и естественном изяществе. Свободные повороты, легкие и гибкие движения — например, у юноши на первом плане справа, ломающего свой жезл о колено,— свидетельствуют об окончательном освобождении мастера от кватрочептистской скованности. Рафаэль обрел здесь ту красноречивую выразительность жестов и движений, ту певучесть линий, которые станут отныне характерной особенностью его образов. Чувство внутренней близости между-Иосифом и Марией передано с необычайной, почти музыкальной выразительностью в линиях их сближающихся рук. И эта музыкальность во всем — в композиционной симметрии картины, которая лишена, однако, малейшего оттенка навязчивости и схематизма, в ее общей ритмике, вплоть до Звучания архитектурных форм. Изображенный в картине храм с окружающим его легким портиком, который изящно переходит в высокий многогранный барабан, перекрытый легким куполом, представляет своеобразную реализацию носившейся в то время в воздухе идеи центрического купольного сооружения. Но этот архитектурный мотив прекрасен не только сам по себе — чистота его линий, красота пропорций, общий его гармонический облик воспринимаются нами как концентрированное выражение того чувства светлой красоты, которое пронизывает всю картину. Образы изобразительного искусства здесь словно трансформируются в адекватные им образы архитектуры.

В «Обручении Марии» очень наглядно проявилось самое, быть может, сильное качество рафаэлевского дарования — его мастерство художественной организации всех элементов картины. Особенность эта неразрывно связана с присущим Рафаэлю обостренным чувством ритма, который сказывается не только в его гибких линиях, но и во всем композиционном мышлении, в соотношении масс, в пространственных интервалах и паузах, во взаимодействии фигур и их реального окружения. Именно благодаря присущей рафаэлевским произведениям внутренней «размерности» — свойству, в столь ярком выражении характерному скорее для зодчего, нежели для живописна,— мастеру удается так органично включать в свои композиции архитектурные мотивы. Чувство ритмической организации распространяется даже на самую живопись «Обручения». Его светлый праздничный колорит построен на равномерном согласовании трех основных красочных тонов — золотистого, красного и зеленого; повторяясь в костюмах, архитектуре и пейзаже, они образуют прекрасное созвучие с легким тоном голубого неба.

Творческий прогресс Рафаэля был настолько быстрым, что мастерская Перуджино вскоре стала для него слишком тесной. В 1504 г. молодой живописец перебрался во Флоренцию. Художественная атмосфера Флоренции в эти годы была насыщена новыми веяниями. То было время первых великих созданий Микеланджело и его соперничества с Леонардо в работе над батальными композициями для Зала Совета; именно в этот период принципы искусства Высокого Возрождения начали свое распространение среди все более широкого круга художников.

В этой обстановке мужает и крепнет дарование Рафаэля. Он с увлечением изучает создания флорентийских мастеров, в особенности Леонардо и Микеланджело. С присущей ему отзывчивостью впитывает Рафаэль лучшие качества флорентийской школы этого периода — ее более крупный стиль, ярко выраженное пластическое начало, более широкий охват действительности, в сравнении с которым направленность умбрийской школы выглядела слишком однолинейной.

Новые впечатления сказались уже в портретах флорентийского мецената Анджело Дони и его жены (ок. 1505 г., оба в галлерее Питти). Более удачен из них портрет самого Дони, простой, лишенный идеализации, но в то же время дающий четкую характеристику человека, за спокойной собранностью которого проглядывает воля и решительность.

илл.139 Рафаэль. Мадонна в зелени. 1505 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Во Флоренции Рафаэль создал цикл «Мадонн», свидетельствующий о наступлении нового этапа в его творчестве. Принадлежащие к наиболее известным из них «Мадонна в зелени» (Вена, Музей), «Мадонна с щегленком» (Уффици) и «Мадонна-садовница» (Лувр) представляют собой своего рода варианты общего мотива — изображения молодой красивой матери с младенцем Христом и маленьким Иоанном Крестителем на фоне пейзажа. Это также варианты одной темы—темы материнской любви, светлой и безмятежной. Во всех трех картинах фигуры группируются в восходящую к Леонардо, пирамидальную композицию; плавность контуров и пластика объемов составляют основу их изобразительного языка. Мягкий лиризм этих образов усиливается уже испытанным у Рафаэля мотивом — развернутым пейзажным фоном. Лучшая из названных работ — венская «Мадонна в зелени», которая выделяется красотой идеального типа Марии, плавностью параболических контуров ее фигуры. Что касается «Мадонны с щегленком» и

луврской «Садовницы», то в них появляется тот оттенок наивной сентиментальности и внешней красивости, который в последующие века привлек к Рафаэлю многих почитателей академического толка, но который отнюдь не является сильной стороной художника, в лучших своих произведениях свободного от этого недостатка. Нужно также сказать, что в овладении языком флорентийских живописцев Рафаэль иногда усваивал не только их достоинства, но и ограниченные стороны, и в частности характерное для многих из них отсутствие подлинного колористического видения. Разумеется, нет необходимости требовать от Рафаэля (как и от флорентийцев) преимущественного выделения цвета в качестве главного Элемента изобразительного языка — это оказалось бы в непримиримом противоречии с их изобразительной системой. Но нужно иметь при этом в виду, что Рафаэль обладал от природы колористическим даром, и если в венской «Мадонне» он дал пример умеренного, но тонкого использования колорита в рамках флорентийской образной системы, то в «Мадонне с щегленком» и «Мадонне-садовнице» появляется равнодушие к цвету, отрицательно сказывающееся на художественных достоинствах обеих картин.

Во Флоренции же Рафаэль продолжил свои поиски в области крупной торжественной алтарной композиции, используя достижения флорентийских мастеров. В этом отношении кроме Леонардо он был немалым обязан фра Бартоломео. Образцом произведений Рафаэля такого рода может служить монументальная «Мадонна с Иоанном Крестителем и св. Николаем» (так называемая «Мадонна Ансидеи», 1506—1507 гг.; Лондон, Национальная галлерея). Наконец, в «Положении во гроб» (1507; Рим, галлерея Боргезе), крупной многофигурной композиции, Рафаэль поставил перед собой более трудную задачу — сравниться с великими флорентийцами— Леонардо и Микеланджело — в глубоком драматическом истолковании темы. Отдельные драматические и пластические мотивы в этой картине непосредственно восходят к Микеланджело: голова и тело Христа — к его скульптурной группе «Пьета» (Рим), фигура женщины, поддерживающей упавшую в обморок Марию,— к его же «Мадонне Дони» (Уффици). Но «Положение во гроб» не стало подлинной удачей Рафаэля — его дарование пока что не созрело для решения столь сложного замысла.

В целом, однако, успехи Рафаэля во Флоренции были настолько значительными, что сделали его имя широко известным. В 1508 г. он благодаря протекции своего земляка, великого архитектора Браманте, был приглашен к папскому двору и выехал в Рим.

В то время папский престол занимал Юлий II, человек неукротимой энергии, вспыльчивый и своенравный. Приумножив с помощью военных захватов земельные владения Папской области, он внес свойственный ему размах и в художественную политику Рима. При нем в Рим были призваны лучшие мастера, и город начал украшаться монументальными памятниками зодчества, произведениями живописи и скульптуры. Браманте начал постройку собора св. Петра; Микеланджело, до того занятый работой над проектом гробницы Юлия II, приступил к росписи потолка Сикстинской капеллы. Вокруг папского двора группировались поэты и ученые-гуманисты. В этой атмосфере творческого созидания, в общении с выдающимися представителями культуры творчество Рафаэля вступило в фазу своего высочайшего подъема.

Рафаэлю были поручены росписи апартаментов папы — так называемых станц (то есть комнат), которые включают три помещения во втором этаже Ватиканского дворца и смежный с ними зал. Росписи станц выполнялись Рафаэлем совместно с учениками с 1509 по 1517 г. (роспись зала произведена после смерти мастера). Лучшие из ватиканских фресок Рафаэля принадлежат к величайшим созданиям ренессансного искусства. Они

дают также возможность проследить основные закономерности эволюции творчества Рафаэля и искусства этого периода в целом.

Ватиканские станцы — это сравнительно некрупные помещения, перекрытые парусными сводами; длина их по продольной стороне составляет около 9 м, по поперечной — около 6 м. Каждая стена, очерченная полуциркульной аркой, образует подобие полукруглого люнета, который целиком — если не считать декоративной панели, отделяющей его от пола, заполнен фресковой композицией.

Трудно найти в истории искусств какой-либо другой художественный ансамбль, который производил бы впечатление такой образной насыщенности в плане идейном и изобразительно-декоративном, как ватиканские станцы Рафаэля. Стены, покрытые многофигурными фресками, сводчатые потолки с богатейшим декором из стука и позолоты, с фресковыми и мозаичными вставками, пол красивого узора —все это могло бы создать впечатление перегруженности, если бы не присущая общему замыслу Рафаэля высокая упорядоченность, которая вносит в этот сложный художественный комплекс необходимую ясность и обозримость. Укрупнился масштаб фресок: вместо характерного для 15 в. дробного расположения множества самостоятельных сцен в несколько ярусов каждая стена здесь представляет собой отдельную композицию. Кроме того, в каждой фреске четко проведен принцип строго централизованной компоновки. Наконец, размеры фресок и осуществленные в них масштабные отношения фигур и пространства соотнесены с реальным архитектурным пространством самих станц.

Общая идейная программа фресковых циклов в станцах, по замыслу заказчиков, должна была служить прославлению авторитета католической церкви и ее главы — римского первосвященника. Наряду с аллегорическими и библейскими образами в отдельных фресках запечатлены эпизоды из истории папства, в некоторые композиции введены портретные изображения Юлия II и его преемника Льва X. Часто сам выбор сюжетов фресок носит в себе определенное иносказание. Но образное содержание рафаэлевских композиций не только шире этой официальной программы, но по существу своему противоречит ей, выражая идеи общечеловеческого гуманистического содержания.

В этом отношении показателен общий замысел первой из расписанных Рафаэлем станц — так называемой Станцы делла Сеньятура (что в переводе означает комната подписи — здесь скреплялись печатью папские указы). По-видимому, в составлении программы ее росписи участвовал кто-либо из группировавшихся вокруг папского двора представителей гуманистической мысли. Тема росписи — четыре области духовной деятельности человека: богословие представляет фреска «Диспута», философию—«Афинская школа», поэзию—«Парнас», правосудие — «Мудрость, Умеренность и Сила». На своде над каждой фреской помещена в круглом обрамлении аллегорическая фигура, символизирующая каждый из этих видов деятельности, а в угловых частях свода — небольшие композиции, также связанные по своей тематике с содержанием соответствующих фресок.

Таким образом, подобно тому как на смежных стенах христианская троица и отцы церкви в «Диспуте» соседствуют с языческими :богами и поэтами «Парнаса», так и в композициях свода библейское «Грехопадение» соотнесено с «Победой Аполлона над Марсием». Уже сам факт объединения в рамках общего художественного замысла образов христианской религии и языческой мифологии служит прекрасным примером истинного отношения людей того времени к вопросам религиозной догмы, тем более что замысел этот оказался осуществленным в резиденции самого папы. Такое объединение стало возможным только потому, что сами образы христианского культа у ренессансных

художников приобрели качества, во многом противоположные культовой догматике. Если официальная программа Станцы делла Сеньятура явилась отражением идей примирения христианской религии с античной культурой, которые были распространены среди склонных к компромиссу ученых-гуманистов того времени, то художественная реализация этой программы во фресках Рафаэля стала свидетельством безусловной победы светского начала над началом церковным.

Более всего культовые мотивы сказались в первой из выполненных Рафаэлем фресок — так называемой «Диспуте»,— которая изображает беседу о таинстве причастия. Сам символ причастия — гостия (облатка) установлена на алтаре в центре композиции. Действие происходит в двух планах — на земле и на небесах. Внизу, на ступенчатом возвышении, расположились по обе стороны от алтаря отцы церкви, папы, прелаты, священнослужители, старцы и юноши. Их фигуры даны в живых пластически законченных поворотах и движениях; глаз сразу охватывает их выразительные силуэты. Среди прочих участников здесь можно узнать Данте, Савонаролу, благочестивого монаха-живописца фра Беато Анджелико. Над всей массой фигур в нижней части фрески, подобно небесному видению, возникает олицетворение троицы: бог-отец, ниже его, в ореоле золотых лучей,— Христос с богоматерью и Иоанном Крестителем, еще ниже, как бы отмечая геометрический центр фрески,— голубь в сфере, символ святого духа, а по сторонам на парящих облаках восседают апостолы. И все это огромное число фигур при столь сложном композиционном замысле распределено с таким искусством, что фреска оставляет впечатление изумительной ясности и красоты.

Рафаэлевский дар организации развернулся здесь во всей всей силе. Несмотря на подчеркнутую симметрию, композиция фрески отнюдь не производит впечатления абстрактного схематизма: фигуры в нижней ее части размещены так естественно и свободно, что смягчают строгую упорядоченность верхней части. Как ведущий композиционный мотив сквозь всю фреску проходит тема взаимосвязанных огромных полукружий, по которым фигуры располагаются в пространстве. Это живо,й, уходящий в глубину полукруг свободно размещенных фигур в нижней части фрески и словно его идеальное отражение — более правильное полукружие апостолов на облаках, с которым замечательное по красоте сочетание образует полуциркульная арка люнета, охватывающая всю композицию.

илл.140 Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура. 1509-1511 гг. Рим, Ватиканский дворец.

илл.142 Рафаэль. Голова Аристотеля. Фрагмент фрески «Афинская школа». См. илл. 140.

илл.143 Рафаэль. Платон и Аристотель. Фрагмент фрески «Афинская школа». См. илл. 140.

Но лучшей фреской станц и величайшим произведением Рафаэля вообще следует признать «Афинскую школу». Композиция эта — одно из самых ярких свидетельств торжества в ренессансном искусстве гуманистических идей и их глубоких связей с античной культурой. В грандиозной анфиладе величественных арочных пролетов Рафаэль представил собрание античных мыслителей и ученых. В центре, среди персонажей, группирующихся у мощных арочных устоев, в нишах которых помещены статуи Аполлона и Минервы, изображены Платон и Аристотель. Их жесты — первый указывает на небо, второй простирает руку к земле — дают представление о характере их учения. Слева от Платона — Сократ, беседующий со слушателями, среди которых выделяется молодой Алкивиад в панцире и шлеме. Прямо на ступенях, словно нищий у лестницы храма, непринужденно расположился основатель школы циников Диоген. Внизу на первом плане — две симметрично размещенные группы: слева — склонившийся на

колено с книгой в руках Пифагор с учениками; справа, тоже в окружении учеников, гибких прекрасных юношей,—Эвклид (или Архимед); низко нагнувшись, он чертит циркулем на лежащей на полу грифельной доске. Правее этой группы — Зороастр и Птолемей (в короне), каждый из них держит в руке сферу. У самого края фрески Рафаэль изобразил самого себя и живописца Содому, начавшего до него работу в этой станце. На первом плане, чуть смещенным от центра влево представлен сидящим в глубокой задумчивости Гераклит Эфесский.

Фигуры в «Афинской школе» крупнее, чем в «Диспуте», и вся фреска в целом выглядит монументальнее. Особую выпуклость приобрели характеристики действующих лиц. Платон и Аристотель оказались духовным средоточием этого собрания не только благодаря своему центральному положению в композиции, но и значительностью образов. В их осанке, в походке разлито поистине царственное величие, так же как на лицах их мы ощущаем печать великой мысли. Это наиболее идеальные образы фрески; недаром прототипом Платона в рафаэлевской композиции явился человек столь незаурядного внешнего облика, как Леонардо да Винчи. Облик некоторых других философов и ученых в большей мере наделен чертами жизненной характерности. Так, в образе Эвклида, занятого решением какой-то геометрической проблемы, изображен архитектор Браманте с его мощным, увеличенным лысиной лбом. Великолепен по своей лаконичной выразительности образ стоика Зенона, помещенного вверху в правой части фрески: уже в одном силуэте его закутанной в темный плащ фигуры, отделенной интервалами от других персонажей, передано ощущение его духовного одиночества. II наконец, захватывающий своей поэтической силой образ Гераклита, вдохновленный пророками Микеланджело с плафона Сикстинской капеллы. По предположению некоторых исследователей, в сумрачном Гераклите Рафаэль запечатлел облик самого Микеланджело.

Но как ни выразительна индивидуальная обрисовка героев, не менее важно то, что характерная для «Афинской школы» общая атмосфера высокого духовного подъема выражена во всем изобразительном строе фрески.

Важную роль в достижении этого впечатления играет характер среды окружающей участников сцены. Если в «Диспуте» в симметрии и геометрической правильности ее верхней части есть оттенок как бы предустановленной свыше гармонии, то реальная среда «Афинской школы» —величественная архитектура — воспринимается как деяние разума и рук человеческих, как реализация его высокой творческой мысли. В то время как в персонажах «Диспуты» присутствует — в соответствии с ее идеей — оттенок благоговейного созерцания перед лицом высшей истины, героям «Афинской школы» присуща особая внутренняя активность, повышенная духовная энергия. Зрителя захватывает чувство безраздельной мощи человеческого разума, объемлющего весь мир.

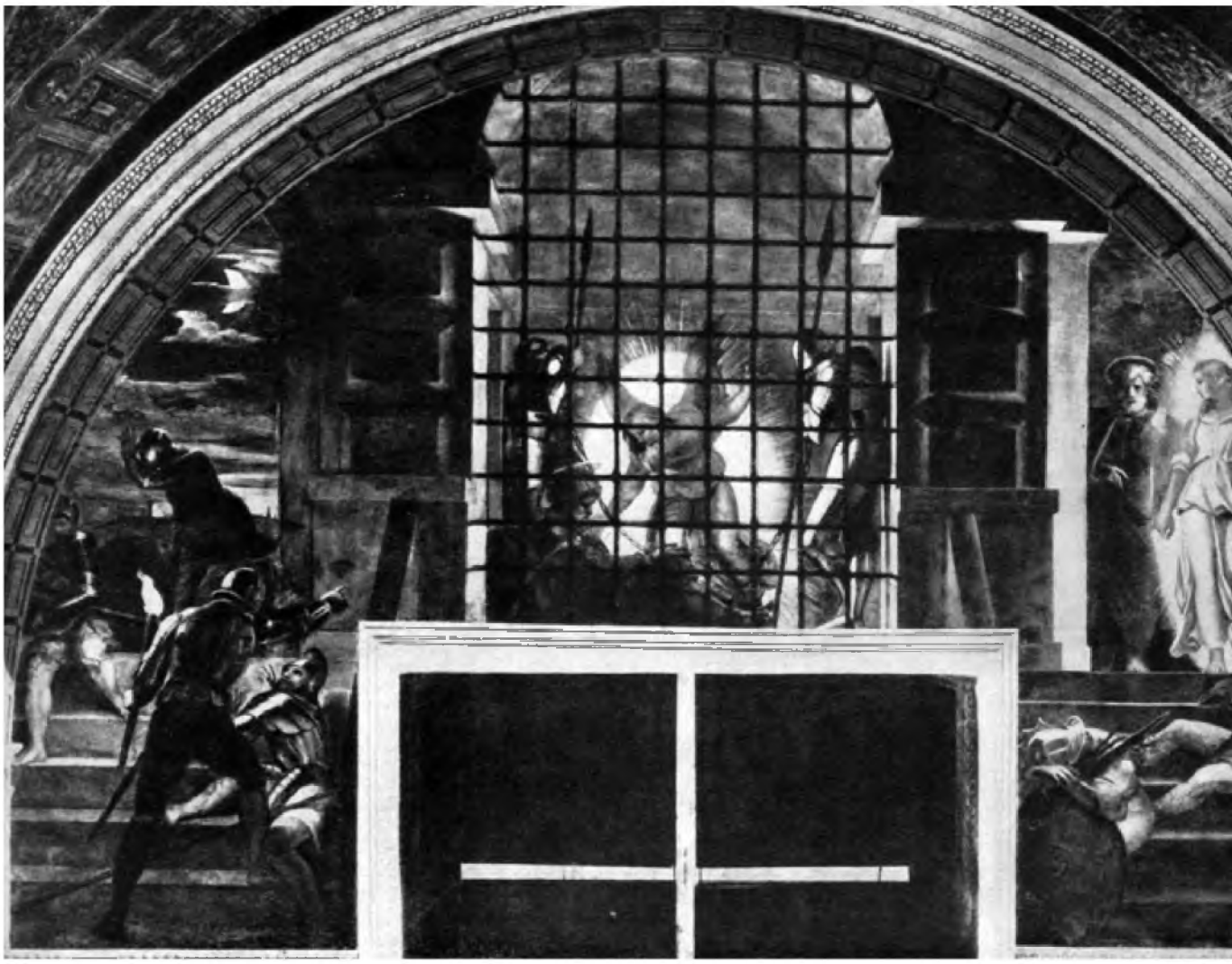
Выразительность отдельных образов и групп в «Афинской школе» усилена композиционными средствами. Так, несмотря на то, что Платон и Аристотель изображены на втором плане, среди множества других участников сцены, Рафаэль достиг их четкого выделения благодаря тому, что наиболее удаленная из арок величественной анфилады охватывает только две эти фигуры. Но еще более важно, что оба они изображены не стоящими на месте, а идущими вперед, прямо на зрителя. Их торжественная поступь, словно неразрывно связанная с движением могучих архитектурных масс и арочных пролетов, не только придает главным героям фрески функции динамического центра композиции, но и сообщает им повышенную силу образного воздействия. Начавшееся из глубины, это движение как бы разрешается в плоскости, распространяясь вширь и гармонически завершаясь мощным арочным охватом полукруглого обрамления фрески.

Высказано предположение, что архитектурный фон «Афинской школы» навеян проектом собора св. Петра, который в то время разрабатывал Браманте. Вне зависимости от того, восходит ли замысел фона к Браманте или принадлежит самому Рафаэлю, перед нами — самый классический из всех образов монументального зодчества Ренессанса, наиболее чистое выражение самого духа Высокого Возрождения, к сожалению, в таких масштабах не получившее практической реализации в архитектуре того времени. Что касается колорита «Афинской школы», то в соответствии с характером образов и преобладанием линейно-пластических средств выразительности собственно предметные качества цвета и его самостоятельная выразительность отступают в этой фреске на второй план.

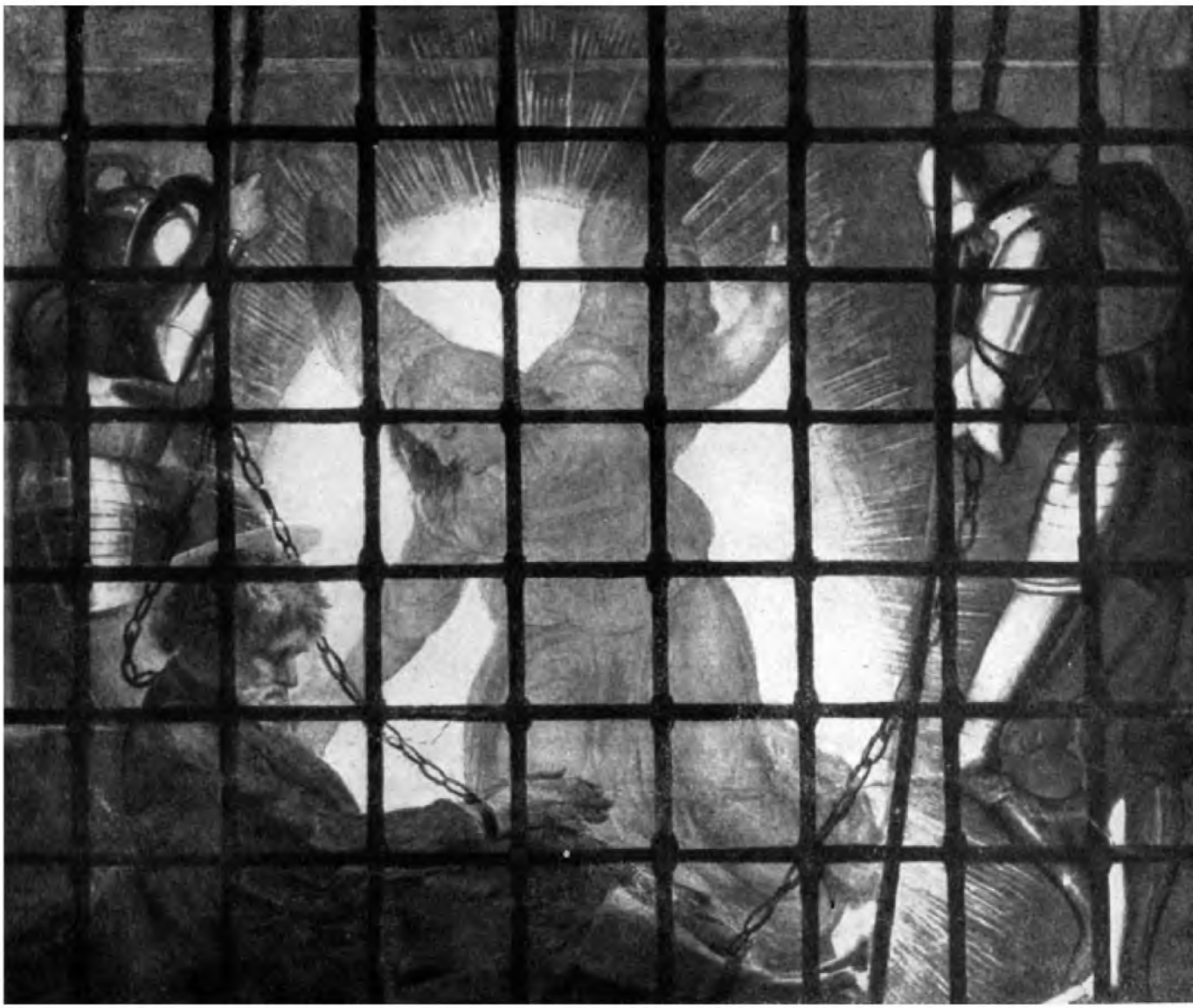
Следующая за Станцей делла Сеньятура Станца д'Элиодоро расписана Рафаэлем за 1511—1514 гг. Тематика ее фресок включает эпизоды религиозных легенд и истории папства, связанные с чудесным вмешательством божества. Свое название эта станца получила по ее главной фреске «Изгнание Элиодора», в основу которой положен рассказ о сирийском военачальнике Элиодоре пытавшемся разграбить Иерусалимский храм и изгнанном оттуда небесным всадником. В этом сюжете содержался намек на изгнание французских войск из Папской области. В целом данная композиция при всех своих достоинствах не обладает захватывающей силой предшествующих фресок Рафаэля. Отчасти это, быть может, связано с тем, что Рафаэль не достиг здесь характерной для него концентрации действия, ' и композиция распадается на два слабо связанных эпизода. Справа — чудесный всадник в золотых доспехах и два ангела с прутьями в руках повергают Элиодора наземь, слева, на фоне группы женщин и детей, представлен на носилках папа Юлий II, как бы созерцающий это зрелище (в числе поддерживающих носилки изображен великий немецкий художник Альбрехт Дюрер). Кроме того, сложившийся в предшествовавших композициях станц стиль Рафаэля, видимо, не способствовал воплощению эпизодов драматического характера — для этого были необходимы другие средства, как это показал сам Рафаэль в других фресках той же станцы.

И действительно, фрески, помещенные на ее поперечных стенах, свидетельствуют о некоторых изменениях в стиле рафаэлевской монументальной живописи. В более ранней из них—«Мессе в Больсене»—изображена история о неверующем священнике, в руках которого облатка для причастия обагрилась во время богослужения кровью. В качестве свидетелей чуда Рафаэль представил коленопреклоненного папу Юлия II, за которым располагаются кардиналы, а еще ниже, тоже на коленях, швейцарцы из папской стражи.

И в этой фреске Рафаэль показал свое блестящее композиционное искусство. Но главное в ней то, что на смену идеальным образам пришли образы; обладающие большей степенью жизненной реальности. Недаром самая интересная часть фрески — это одетые в яркие костюмы швейцарские гвардейцы, великолепные головы которых полны силы и характера. Поэтому также портретное изображение Юлия II в эту композицию входит несравненно органичнее, чем в «Изгнании Элиодора». И соответственно с усилением во фреске конкретного начала претерпевает изменения ее художественный язык. Линейно-пластические средства уступают свое преобладание средствам колористическим. Цвет здесь — особенно в группе швейцарцев — насыщенный, полнозвучный, обладающий особой материальностью.



илл.141 Рафаэль. Изведение апостола Петра из темницы. Фреска Станцы д'Элиодоро. 1511-1514 гг. Рим, Ватиканский дворец.



илл.144 Рафаэль. Изведение апостола Петра из темницы. Фрагмент. См. илл. 141.

Еще более сильное впечатление производит «Изведение Петра» — фреска на противоположной стене, где изображено чудесное освобождение ангелом из темницы апостола Петра (намек на освобождение папы Льва Хиз французского плена в бытность его папским легатом). Новое здесь в захватывающем драматическом настроении, достигнутом смелым применением ночного освещения. Освещение это господствует во всех трех частях, на которые делится фреска. Каждая из этих частей представляет собой самостоятельный композиционно законченный эпизод, и в то же время все вместе они образуют единый и опять-таки композиционно цельный образ. В центральной части сквозь целиком забранный решеткой арочный проем мы видим в темнице спящего апостола Петра в цепях, над которым склонился ангел в сияющем ореоле. Блики света горят на латах воинов, и сами воины кажутся не столько спящими, сколько ослепленными. В правой части фрески представлено, как ангел выводит Петра из темницы, в левой — в неровном свете факела и полускрытой облаками луны — возникшая среди стражи тревога. «Изведение Петра»—одна из наиболее синтетических фресок Рафаэля в смысле блестящего использования в ней всех средств художественной выразительности. Необычайно эмоционально звучит здесь архитектура — массивная кладка арочных устоев темницы и искусно обыгранный мотив решетки; сами действующие лица — Петр, ангел, закованные в сталь воины,— сохраняя

монументальную выразительность прежних образов Рафаэля, в то же время овеяны глубоким драматическим чувством. И хотя ночное освещение должно было, казалось бы, содействовать монохромному красочному решению, может быть, привести даже к обеднению цвета,— «Изведение Петра» оказалось самой сильной и тонкой по колориту из ватиканских фресок Рафаэля.

Четвертая композиция в Станце д'Элиодоро — «Встреча папы Льва I с Аттилой», так же как и фрески следующей станцы— Станцы дель Инчендио (пожара), созданные в 1514—1517 гг., исполнялись уже не самим Рафаэлем, а осуществлялись по его эскизам его учениками, преимущественно Джулио Романе и Франче-ско Пенни. К этому времени художественный успех Рафаэля в римских кругах был настолько велик, что он был перегружен заказами, из которых далеко не все мог выполнять собственноручно. К тому же его отвлекали обязанности главного архитектора собора св. Петра и археологические изыскания, так как он должен был осуществлять наблюдение над всеми раскопками в Риме и его окрестностях.

Фрески Станцы дель Инчендио — темы их взяты из истории папства — сильно уступают его предшествующим росписям в Ватикане. Наиболее интересна из них композиция «Пожар в Борго», по имени которой названа эта станца. Она изображает пожар, который произошел в 847 г. в римском квартале, примыкавшем к папскому дворцу, и был чудесно остановлен вмешательством папы Льва IV. В представленных на первом плане фигурах спасающихся от пожара людей — сына, несущего на плечах престарелого отца, юноши, соскальзывающего со стены, девушки, несущей на голове кувшин (к данной фигуре сохранился эффектный рисунок, приписываемый теперь Джулио Романо)— во всем этом много искусственной патетики, обеспечившей фреске успех в последующие века у живописцев академического лагеря.

Как мы видим, эволюция творчества Рафаэля в ватиканских станцах шла от идеальных гармонических образов по линии из драматизации, с одной стороны, а с другой — к более конкретной передаче явлений действительности. Те же тенденции обнаруживаются в его станковой живописи 1510-х гг.: первая — в его сюжетных композициях, вторая — в портретах.

Как и прежде, важное место в его тематике занимал образ мадонны. Созданная вскоре по прибытии в Рим «Мадонна Альба» (ок. 1509 г.; Вашингтон, Национальная галлерея) — композиция в форме тондо — свидетельствует о дальнейшем укрупнении его стиля, об усложнении образов в сравнении с мягкими лирическими образами его флорентийских мадонн. В Марии из «Мадонны Альба» больше душевной силы, в движениях ее чувствуется энергия и уверенность. В сильном движении представлен и младенец Христос. В сравнении с жизненной полнотой образов этой картины первое по времени тондо Рафаэля, «Мадонна Коннестабиле», кажется еще полной наивного благочестия. По-новому решена здесь и композиционная проблема круглой картины. Вместо традиционных для тондо полуфигурных изображений мастер изображает здесь фигуры целиком, что требует введения более сложных пластических мотивов. Он отходит от прежнего спокойного решения, основанного на взаимных повторах линий, и путем более контрастного объединения мотивов пирамидальной композиции с очертаниями тондо достигает равновесия не столько статического, сколько динамического.

илл.145 Рафаэль. Мадонна в кресле. Ок. 1516 г. Флоренция, галлерея Питти.

Еще более зрелый образец картины подобного типа дает «Мадонна делла седиа» («Мадонна в кресле», ок. 1516 г.; галлерея Питти). В этом произведении идеально-прекрасный характер образов соединяется с некоторыми подчеркнуто конкретными мотивами — например, на Марии мы видим яркий узорчатый платок с бахромой, какие в то время носили крестьянки в окрестностях Рима. «Мадонна в кресле» — это, пожалуй, вершина пластического стиля Рафаэля в его станковой живописи. Фигуры мадонны, младенца и маленького Иоанна тесно, без пауз заполняют круг, в который они вписаны. Крупные формы и объемы, как бы переплетаясь, переходят друг в друга; их энергичная пластика в сочетании со стягивающим их в одно целое круглым обрамлением сообщает этой лирической композиции оттенок своеобразной мощи. И сама тема материнства воплощена здесь более глубоко, нежели в прежних образах. Идея картины выражена не

только в полных серьезности взглядах мадонны и Христа, но и композиционно-пластическими средствами. В объятии Марии передано чувство глубокой материнской любви, и сама форма тондо, охватывающая фигуры и объединяющая их в нерасторжимое целое, воспринимается здесь как необходимый элемент в выражении этого чувства.

В 1510-х гг. Рафаэль много работает в области алтарной композиции. Ряд его произведений этого рода, в числе которых следует назвать «Мадонну ди Фолиньо» (1511; Ватиканская пинакотека), подводят нас к величайшему созданию его станковой живописи—«Сикстинской мадонне». Картина эта была создана в 1515—1519 гг. для церкви св. Сикста в Пьяченце и ныне находится в Дрезденской Картинной галлерее .

илл.146 Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515 - 1519 гг. Дрезден, Картинная галлерея.

илл.147 Рафаэль. Сикстинская мадонна. Фрагмент. См. илл. 146.

«Сикстинская мадонна» принадлежит к числу наиболее прославленных произведений мирового искусства. В ренессансной живописи это, быть может, самое глубокое и самое прекрасное воплощение темы материнства. Для Рафаэля оно явилось также своеобразным итогом и синтезом многолетних исканий в наиболее близкой ему теме.

Рафаэль мудро использовал здесь возможности монументальной алтарной композиции, вид на которую открывается в далекой перспективе церковного интерьера сразу, с момента вступления посетителя в храм. Издали мотив раскрывающегося занавеса, за которым, словно видение, предстает ступающая по облакам мадонна с младенцем на

руках, должен производить впечатление захватывающей силы. Жесты святых Сикста и Варвары, направленный вверх взгляд ангелов, общая ритмика фигур — все служит тому, чтобы приковать внимание зрителя к самой мадонне.

Сравнительно с образами других ренессансных живописцев и с прежними работами Рафаэля «Сикстинская мадонна» обнаруживает важное новое качество — повышенный духовный контакт со Зрителем. В предшествующих его «Мадоннах» образы отличались своеобразной внутренней замкнутостью — взгляд их никогда не был обращен на что-либо, находящееся вне картины; они были либо заняты ребенком, либо погружены в себя. Лишь в «Мадонне в кресле» персонажи смотрят на зрителя, и во взгляде их есть глубокая серьезность, но в более определенной степени их переживания художником не раскрываются. Во взгляде же Сикстинской мадонны есть нечто такое, что словно позволяет нам заглянуть ей в душу. Было бы преувеличением говорить здесь о повышенной психологической Экспрессии образа, об эмоциональном эффекте, но в чуть приподнятых бровях мадонны, в широко раскрытых глазах — причем сам взгляд ее не фиксирован и трудно уловим, словно она смотрит не на нас, а мимо или сквозь нас,— есть оттенок тревоги и того выражения, которое появляется у человека, когда ему вдруг открывается его судьба. Это словно провидение трагической участи ее сына и одновременно готовность принести его в жертву. Драматизм образа матери оттеняется в его единстве с образом младенца Христа, которого художник наделил недетской серьезностью и прозорливостью. Важно, однако, отметить, что при столь глубоком выражении чувства образ мадонны лишен и намека на преувеличение и экзальтацию — в нем сохранена его гармоническая подоснова, но, в отличие от прежних рафаэлевских созданий, она в большей мере обогащена оттенками сокровенных душевных движений.

И, как всегда у Рафаэля, эмоциональное содержание его образов необычайно ярко воплощено также в самой пластике его фигур. «Сикстинская мадонна» дает наглядный пример присущей рафаэлевским образам своеобразной «многозначности» самых простых движений и жестов. Так, сама мадонна представляется нам одновременно идущей вперед и стоящей на месте; фигура ее кажется легко парящей в облаках и в то же время обладающей реальной весомостью человеческого тела. В движении ее рук, несущих младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребенка, и вместе с тем — ощущение того, что сын ее не принадлежит только ей, что она несет его в жертву людям. Высокая образная содержательность подобных мотивов отличает Рафаэля от многих его современников и художников других эпох, считавших себя его последователями, у которых часто За идеальным обликом их персонажей не скрывалось ничего, кроме внешнего Эффекта.

Композиция «Сикстинской мадонны» на первый взгляд проста. В действительности же это простота кажущаяся, ибо общее построение картины основано на необычайно тонких и в то же время строго выверенных соотношениях объемных, линейных и пространственных мотивов, сообщающих картине величие и красоту. Ее безупречное равновесие, лишенное искусственности и схематизма, нисколько не стесняет свободы и естественности движений фигур. Фигура Сикста, облаченного в широкую мантию, например, тяжелее фигуры Варвары и расположена несколько ниже ее, но зато занавес над Варварой тяжелее, чем над Сикстом, и тем самым восстанавливается необходимое равновесие масс и силуэтов. Такой на первый взгляд незначительный мотив, как папская тиара, поставленная в углу картины на парапете, имеет большое образное и композиционное значение, внося в картину ту долю ощущения земной тверди, какая требуется, чтобы придать небесному видению необходимую реальность. О выразительности певучих линий Рафаэля достаточно говорит контур фигуры мадонны, мощно и свободно очерчивающий ее силуэт, полный красоты и движения.

Как создавался образ мадонны? Имелся ли для него реальный прототип? В этом отношении с дрезденской картиной связан ряд старинных легенд. Исследователи находят в чертах лица мадонны сходство с моделью одного из женских портретов Рафаэля — так называемой «Дамы в покрывале» («La donna velata», ок. 1514 г.; галлерея Питти). Но в решении этого вопроса в первую очередь следует учитывать известное высказывание самого Рафаэля (из письма к его другу Бальдассаре Кастильоне) о том, что в создании образа совершенной женской красогы он руководится определенной идеей, которая возникает на основании множества впечатлений от виденных им в жизни красавиц. Иными словами, в основе его творческого метода оказывается отбор и синтез наблюдений реальной дейс гвительности.

илл.148 Рафаэль. Портрет Бальдассаре Кастильоне. 1515 г. Париж, Лувр.

1510-е гг. были временем создания лучших портретных работ Рафаэля. К числу наиболее известных среди них принадлежит портрет папы Юлия II (1511; Уффици). Произведение это дает пример восприятия реального облика модели через призму определенного идеала. Наибольшего успеха Рафаэль достигал в случае, если характер и облик модели были близки к направленности его искусства. Таков, например, портрет графа Бальдассаре Кастильоне (1515; Лувр). Художник не выделил в его образе какой-либо ведущей черты характера — напротив, создается впечатление, что он нейтрализовал эти качества, если они имелись, с тем чтобы добиться ощущении внутреннего равновесия, спокойной гармонии человеческой личности. Соответственно этому строится спокойный замкнутый

силуэт фигуры, подчеркиваются крупные обобщенные массы и линии. В этом портрете Рафаэль показал себя выдающимся колористом, умеющим чувствовать цвет в его сложных оттенках и тональных переходах. Точно так же замечательными колористическими достоинствами отличается упоминавшаяся выше «Дама в покрывале», где в качестве цветовой доминанты смело введен белый тон ее одеяния, красиво оттененный тоном покрывала.

Рафаэль. Дама в покрывале. Ок. 1514 г. Флоренция, галлерея Питти.

Илл.184-185

В поздних портретах Рафаэля появляется стремление к более конкретной характеристике модели. Лучшим образцом здесь может служить «Портрет кардинала» (ок. 1518 г.; Мадрид, Прадо). Эти же качества заметны в «Портрете папы Льва X с кардиналами Людовико деи Росси и Джулио деи Медичи» (ок. 1518 г.; Уффици) — одном из первых примеров группового портрета в живописи Возрождения. Папа изображен с лупой в руке за рассматриванием украшенной миниатюрами рукописной книги, чем в духе времени подчеркнуты его гуманистические интересы. Его одутловатое лицо передано с достаточной долей объективности, так же как и лица кардиналов. Что касается особенностей этого произведения как группового портрета, то образы его сохраняют свой замкнутый характер; они только сосуществуют, но не обладают той степенью эмоциональной взаимосвязи, которая необходима для этого вида портрета и появится уже на несколько более поздней стадии его развития, в работах Тициана.

илл.150 Рафаэль. Портрет папы Льва X с кардиналами Людовико деи Росси и Джулио деи Медичи. Ок. 1518 г. Флоренция, Уффици.

До последних лет своей жизни Рафаэль уделял большое внимание монументальной живописи. Одной из его крупнейших работ была роспись виллы Фарнезина, принадлежавшей богатейшему римскому банкиру Киджи. В 1515 г. Рафаэль исполнил в главном зале этой виллы фреску «Триумф Галатеи», которая относится к его лучшим произведениям. Она изображает прекрасную Галатею стремительно движущейся по волнам на раковине, запряженной дельфинами, в окружении тритонов и наяд. Радостная красота образов, разлитое во фреске ощущение ликующего счастья великолепно согласуются с красотой плавных и упругих линий обнаженных фигур и звучным колоритом, в котором светло-золотистые тона нагих тел оттеняются чистой синевой неба и морской глади. Около 1518 г. были завершены росписи плафона и парусов в другом зале виллы. Они представляют эпизоды истории Амура и Психеи. Образы этой росписи

отличаются большим полнокровием, но сама живопись, выполненная учениками Рафаэля по его эскизам и рисункам, не обладает прежним артистизмом и тонкостью.

илл.149 Рафаэль. Триумф Галатеи. Фреска виллы Фарнезина в Риме. 1515 г.

В 1515 — 1516 гг. по рисункам Рафаэля его учениками были созданы огромные картоны с эпизодами из жизни апостолов. По этим картонам брюссельские мастера должны были исполнить монументальные гобелены, которые предназначались для украшения Сикстинской капеллы в праздничные дни. Лучшие из картонов, ныне хранящихся в лондонском музее Виктории и Альберта, в частности «Чудесный улов» с его мощными

фигурами апостолов-рыбаков, мастерски объединенными с пейзажем, принадлежат к прекрасным образцам монументального стиля Рафаэля.

Последним крупным монументальным циклом, созданным под руководством Рафаэля, была законченная в 1519 г. роспись так называемых Лоджий в Ватикане — большой арочной галлереи во втором этаже ватиканского дворца, выходящей на созданный Браманте двор Сан Дамазо. Роспись эта представляет сочетание великолепного стукового и живописного декора, мотивы для которого были почерпнуты из живописи античных подземных гробниц, так называемых гротов (откуда такие мотивы получили свое название «гротесков»), и помешенных в арочных сводах небольших фресковых композиций с эпизодами библейских легенд. Таких композиций всего пятьдесят две: они составляют так называемую Библию Рафаэля. Для этих фресок Рафаэль даже не подготовлял картонов; большей частью они осуществлялись по его беглым рисункам многочисленной группой его учеников, в числе которых были Джулио Романе, Франческо Пенни, Перино дель Вага и другие.

Богатейший орнаментальный декор Лоджий исполнен учеником Рафаэля Джованни да Удине, одним из прославленных мастеров декоративного искусства. К сожалению, роспись Лоджий сильно пострадала от времени и была затем испорчена грубыми реставрациями, так что о художественных достоинствах ее сюжетных композиций теперь можно составить себе только очень приблизительное представление.

Рафаэль принадлежал к самым замечательным мастерам рисунка своей эпохи. Уже сам художественный язык его живописи свидетельствует о нем как о блестящем рисовальщике. До нас дошло большое число его композиционных набросков, эскизов, картонов и натурных зарисовок; их обилие указывает на то, что живописные произведения Рафаэля явились результатом напряженного целеустремленного труда. Особенность его рисунков — легкость и непринужденность графической манеры. Очень привлекательны его первоначальные наброски; в их певучих линиях и свободных штрихах есть отпечаток той особой непосредственности, которую несет в себе первое движение руки, уже таящее в себе зерно созревающего замысла. Если сравнить его натурные штудии (например, «Женский портрет» 1503 —1505 гг. в Британском музее) с аналогичными по типу рисунками Леонардо, то у Рафаэля мы, пожалуй, не обнаружим такого равновесия аналитического и обобщающего начал, как у Леонардо. Обобщающая тенденция обычно выражена у Рафаэля сильнее; детали и подробности прослеживаются им с меньшим вниманием. Во многом это связано с тем, что в рафаэлевских рисунках — даже в самых беглых набросках — в первую очередь выражен единый композиционный ритм будущей картины, как это видно, например, в эскизах к «Мадонне Эстергази». Эволюция графической манеры Рафаэля идет от более легких, прозрачных рисунков типа эскиза к «Положению во гроб» (ок. 1507 г.) к повышению объемно-пластических качеств и полновесности формы в поздних работах, таких, например, как эскиз к фреске «Психея перед Венерой» в вилле Фарнезина (ок. 1518 г.; Лувр).

Последние станковые произведения Рафаэля несут в себе признаки назревающего в его творчестве кризиса. Мастер спокойных гармонических образов, Рафаэль необыкновенно органично выразил дух классического этапа в искусстве Высокого Возрождения. Однако в этом искусстве происходил постепенный, но неуклонный процесс нарастания драматических элементов, появления острых конфликтов, воплощение которых средствами рафаэлевского искусства было возможно только до определенного предела. Своеобразным рубежом здесь оказалась «Сикстинская мадонна». Дальнейший путь в этом направлении требовал более решительного изменения всего строя образов. Для Микеланджело, образы которого всегда несли в себе черты глубокого драматизма,

переход на новые пути был естественным и закономерным. Рафаэль же пытался решить новые задачи, опираясь на свою сложившуюся образную систему. Так возникали либо искусственно драматизированные образы, например «Несение креста» (1517; Мадрид, Прадо), либо работы, в которых уже ощущается оттенок академизма (цикл «Святых семейств», ок. 1518 г., в Лувре и Прадо). В наибольшей степени противоречия его творчества сказались в огромной алтарной композиции «Преображение» (Ватиканская пинакотека) — ее завершил после смерти Рафаэля Джулио Романе. Картина Эта разделяется на две части. В верхней части представлено собственно преображение — эта более гармоничная часть картины была выполнена еще самим Рафаэлем. Внизу изображены апостолы, пытающиеся исцелить бесноватого мальчика, — здесь много искусственной патетики, в живописи появилась неприятная чернота. Симптоматично, что именно «Преображение» стало на целые столетия непререкаемым образцом для живописцев академического направления.

Рафаэль скончался в 1520 г. Его преждевременная смерть была неожиданной и произвела глубокое впечатление на современников. Ему были оказаны высшие почести; прах его погребен в римском Пантеоне.

Быть может, ни один художник не пользовался такой славой в последующие столетия, как Рафаэль. Само имя его стало синонимом классического искусства, его произведения были окружены ореолом непогрешимого совершенства. Но приверженность к его искусству (притом искусству не лучшего периода) художников и критиков академического лагеря была одной из причин того, что некоторые прогрессивные художники в своей борьбе и полемике против академизма выступали и против Рафаэля. Разумеется, в его искусстве — как и в творчестве всякого художника — можно найти отдельные ограниченные стороны; одни из них объясняются особенностями его времени, другие — субъективными качествами его дарования. Но и при всех эгих условиях Рафаэль по достоинству занимает место в ряду величайших мастеров эпохи Возрождения.

* * *

Наряду с великими мастерами Флоренция выдвинула в период Высокого Возрождения ряд художников, пользовавшихся большой известностью в свое время и впоследствии. Вскоре по приезде во Флоренцию Рафаэля здесь составил себе имя фра Бартоломео, затем в ряд известных живописцев вошли Андреа дель Сарто и мастера менее значительные — Мариотто Альбертинелли, Франчабиджо и другие. Лучшие из названных живописцев были действительно одаренными художниками, и все же редко в какую-либо другую эпоху можно отметить столь заметный разрыв в творческом уровне между величайшими мастерами и художниками менее Значительными, как во Флоренции в период Высокого Ренессанса. Этот разрыв особенно заметен по сравнению с кватроченто. В 15 в. общий уровень искусства был необычайно высоким, и подчас произведения художников не самого первого ранга мало уступали работам лучших художников, между тем как работы фра Бартоломео и Андреа дель Сарто, не говоря уже об остальных живописцах, рядом с созданиями Леонардо и Рафаэля часто кажутся малозначительными. Если прибегнуть к сравнению, то искусство кватроченто можно уподобить могучему горному кряжу, тогда как Высокий Ренессанс предстанет в виде гораздо менее высокой гряды, но зато увенчанной несколькими грандиозными вершинами.

При объяснении этого факта мы должны помнить, что сам идеальный стиль Высокого Возрождения возник как результат выражения образов огромной внутренней силы. У Леонардо, Рафаэля, Микеланджело формы нового искусства, его изобразительный язык неразрывно связаны с глубочайшим содержанием их образов, с их повышенной

масштабностью. Но если элементы созданного ими нового изобразительного языка были вскоре усвоены другими, менее крупными мастерами того времени, то вместить в эти формы столь же значительное содержание Эти мастера оказались не в состоянии. Отсюда ощущение недостаточной наполненности, а нередко и бессодержательности их произведений, несоответствия между величавым изобразительным строем их работ и незначительностью их персонажей. Живописцы 15 в. вдохновлялись в первую очередь самой действительностью, пафос художественного освоения которой составлял основную направленность их искусства, причем в этом освоении каждый художник решал посильную ему задачу. Основная же тенденция искусства Высокого Возрождения направлена в сторону синтеза явлений действительности в собирательных образах идеального строя. Такая задача была по силам далеко не каждому художнику, и нет ничего удивительного в том, что на долю многих из них выпал удел следовать приемам, выработанным ведущими мастерами того времени. В этих условиях верность укоренившимся схемам часто заменяла подлинно творческое решение художественных проблем.

Фра Бартоломео был ровесником Микеланджело — он родился в 1475 г (ум. в 1517 г.). Учился он у Пьеро ди Козимо, но в большей мере был обязан Леонардо и Микеланджело. Фра Бартоломео был пламенным почитателем Савонаролы, под влиянием которого он стал монахом монастыря Сан Марко. Но в искусстве ему подчас недоставало глубокой эмоциональности, и трезвый расчет нередко одерживал у него верх над чувством.

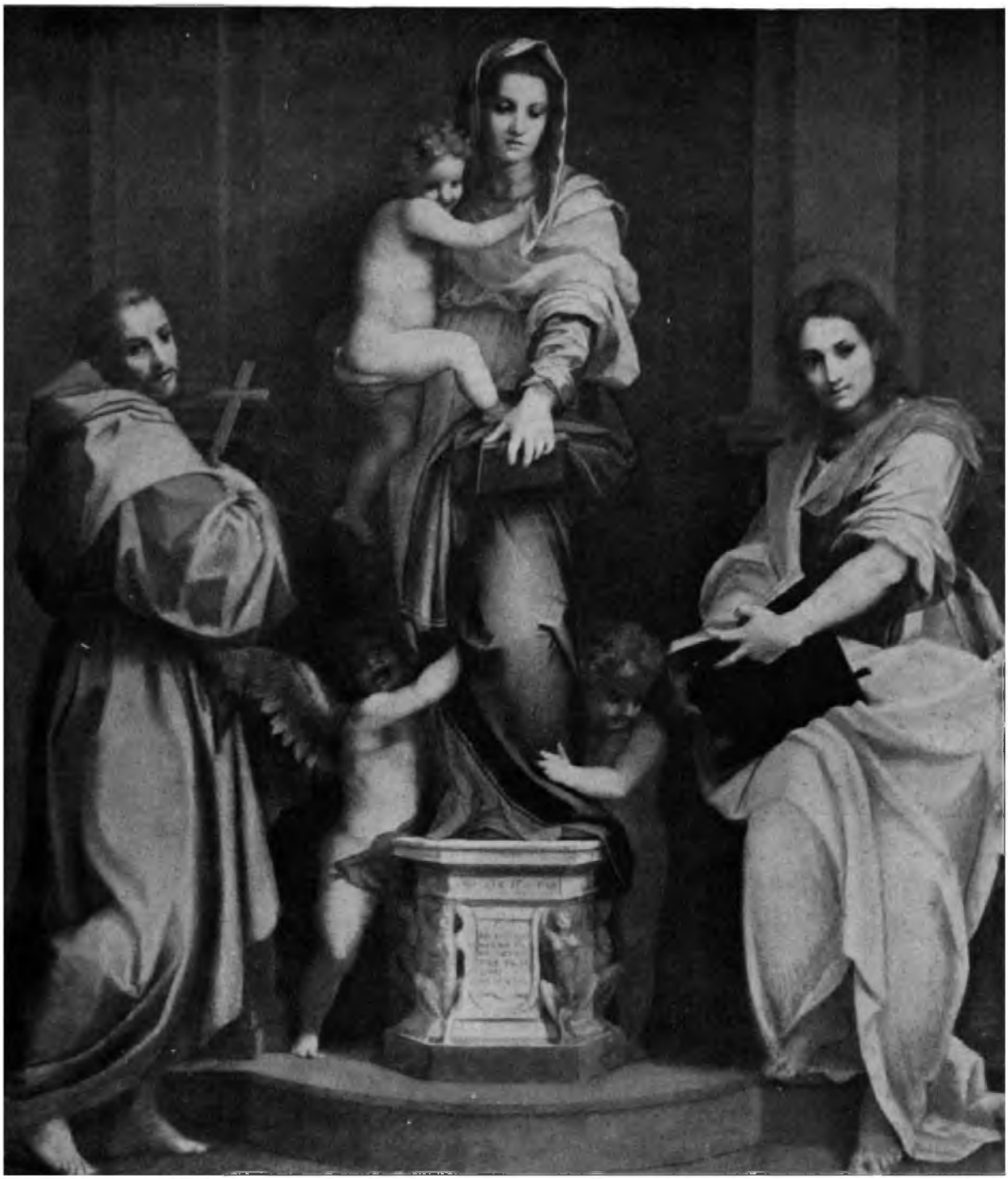
илл.151 Фра Бартоломео. Положение во гроб. 1516 г. Флоренция, галлерея Питти.

Стихия фра Бартоломео — это большие алтарные картины. Как об этом свидетельствуют его основные работы, например «Мадонна со св. Анной» (1510—1513; Флоренция, музей Сан Марко), «Воскресший Христос с четырьмя евангелистами», 1510, «Положение во гроб», 1516 (обе в галлерее Питти) и другие, основным достоинством его было композиционное мастерство. Он легко справлялся с крупными полотнами, применяя в них принципы нового стиля. Однако во многих из них отдельные приемы—симметрия, подчеркнутая центральная ось, пирамидальная группировка фигур — выглядят слишком обнаженно. А так как образы его далеко не всегда отличаются подлинной глубиной содержания, то в некоторых его композициях чувствуется оттенок своеобразной бутафории. Ощущение это связано также с тем, что у фра Бартоломео нет свойственной флорентийцам крепости пластической формы, отчего его персонажи лишаются той внутренней силы, которая оправдывала бы применяемые им монументально-импозантные группировки.

Андреа дель Сарто (1486—1531), как и фра Бартоломео, учился у Пьеро ди Козимо и также изучал творчество великих флорентийских мастеров. В его искусстве лирическое начало выражено сильнее, чем у фра Бартоломео, и в целом он мастер более разносторонний. Он работал и во фреске и в станковой живописи, где кроме алтарных композиций проявил себя также как портретист. В образах его много мягкости и

изящества, которыми он иногда злоупотреблял. Сарто обладал редким для флорентийца качеством — чувством колорита, который в сочетании с мягкой вуалирующей светотенью придает его образам особую поэтичность, нередко, к сожалению, переходящую во внешнюю красивость. К более ранним его фресковым работам принадлежит фреска «Рождество Марии» в церкви Аннунциаты (1514). Образец его зрелой манеры — фреска полукруглого люнета в клуатре этой же церкви, так называемая «Мадонна с мешком». Эта трехфигурная композиция — лучшая монументальная работа Сарто — по красоте линий и масс, по общему решению заставляет вспомнить произведения Рафаэля, хотя и не обладает их содержательностью. Роспись эта превосходна по колориту. В станковых произведениях Сарто есть оттенок особой импозантности образов в сочетании с их несколько нарочитой поэтизацией, примером чего может служить одно из самых известных его созданий—«Мадонна с гарпиями» (1517; Уффици). Лучшим образцом его портретного искусства может служить портрет скульптора (Лондон, Национальная галлерея), очень выразительный по благородному облику модели и тому ореолу поэзии, которым художник сумел, не переходя в слащавость, окружить этот яркий образ. Привлекает и колорит лондонского портрета, в котором красиво сопоставлены различные оттенки глубоких темно-пепельных тонов.

илл.152 Андреадель Сарто. Портрет скульптора. Ок. 1524 г. Лондон, Национальная галлерея.



илл.153 Андреадель Сарто. Мадонна с гарпиями. 1517 г. Флоренция, Уффици.

Из художников тосканского круга следует назвать Джованни Антонио Бацци, по прозванию Содома (1477—1549). Ломбардец по происхождению, он сложился как живописец под воздействием школы Леонардо да Винчи. Переселившись около 1500 г. в Сиену, он стал наиболее известным среди сиенских мастеров первых десятилетий 16 века. Содома работал как фрескист (росписи капеллы св. Екатерины церкви Сан Доменико, начатые в 1526 г., и в Палаццо Пубблико в Сиене) и как автор алтарных образов. Приглашенный в Рим богатым банкиром Агостино Киджи, Содома участвовал в росписях его виллы Фарнезина. В лучшей из его фарнезинских фресок— «Бракосочетании Александра Македонского и Роксаны» — заметно воздействие Рафаэля. Мягкие женственные образы Содомы нередко несут в себе отпечаток слащавой красивости, как об этом свидетельствует одно из самых известных его произведений — созданный между 1525 и 1531 гг. «Св. Себастьян» (Уффици).

В период Высокого Возрождения дальнейшее свое развитие получило зародившееся в прошлом столетии искусство гравюры. Наиболее крупные ее достижения связаны с именем Маркантонио Раймонди (ок. 1480—ок. 1527/34), обогатившего и развившего технику резцовой гравюры на меди. Болонец по происхождению, Маркантонио был очень многим обязан изучению произведений немецких и нидерландских мастеров — Дюрера (у которого он в своих ранних работах заимствовал пейзажные фоны) и Луки Лейденского. В Италии, в искусстве которой гравюра не имела такого огромного удельного веса, как в заальпийских странах, самостоятельные гравюрные композиции не получили широкого распространения, и преобладание в 16 в. оказалось на стороне репродукционной гравюры, воспроизводившей главным образом произведения живописи.

Около 1510 г. Маркантонио переселился в Рим, и с этого времени в истории итальянской гравюры открывается новая страница. В Риме, где он сблизился с Рафаэлем, окончательно сложился его классический скульптурный стиль, резко отличный от линейно-тональных решений резцовой гравюры 15 века. Особенности гравюр Маркантонио отнюдь не сводятся к простому репродуцированию. Он воспроизводил работы других художников с изменениями и добавлениями в композиции,— например, в гравюре «Купающиеся солдаты» по картону Микеланджело «Битва при Кашине» он ввел совершенно новый пейзажный фон; он придавал большую степень законченности композициям, выполнявшимся по беглым рисункам Рафаэля. Не менее важно, что графический стиль его листов не имитирует изобразительную манеру воспроизводимой картины, фрески или рисунка, а отвечает прежде всего требованиям языка и техники самой гравюры. Поэтому лучшие произведения Маркантонио (например, «Избиение младенцев», исполненное по рисунку Рафаэля) представляют самостоятельную художественную ценность.

* * *

В предшествующем изложении указывалось, что при всей своей кратковременности период Высокого Возрождения отличался поразительной насыщенностью многообразными, зачастую противоречивыми художественными явлениями. Одним из ярких примеров этого рода может послужить творчество Корреджо.

С первого взгляда его произведения могут быть восприняты как непонятное исключение из общей картины Высокого Возрождения. Как взаимно ни отлично искусство Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, как все они вместе ни разнятся от своих венецианских современников, все же творчество названных мастеров в целом содержит в себе определенную единую направленность, воплощая разные стороны общего художественного идеала, признаки общей образной системы. Искусство Корреджо заключает в себе нечто иное — не столько даже преждевременное утверждение качеств, свойственных позднему Возрождению, сколько предвосхищение— притом поразительное по определенности высказывания — новых художественных идей и приемов, характерных для барочного искусства 17—18 столетий. И тем не менее искусство Корреджо не может быть сочтено некоей исторической случайностью — оно является закономерным выражением своей эпохи.

Творческая деятельность Антонио Аллегри, прозванного по наименованию своего родного города Корреджо (ок. 1489/94—1534), протекала преимущественно в Парме, главном городе области Эмилия (в Северной Италии). В 1516 г. Парма была включена в состав папских владений и оказалась тем самым введенной в орбиту воздействия римской культуры. Слабое развитие народно-демократического элемента в сочетании с феодальными традициями, возродившимися в период римского господства, одновременно светского и теократического, — таковы были условия, которые начиная с 1520-х гг.

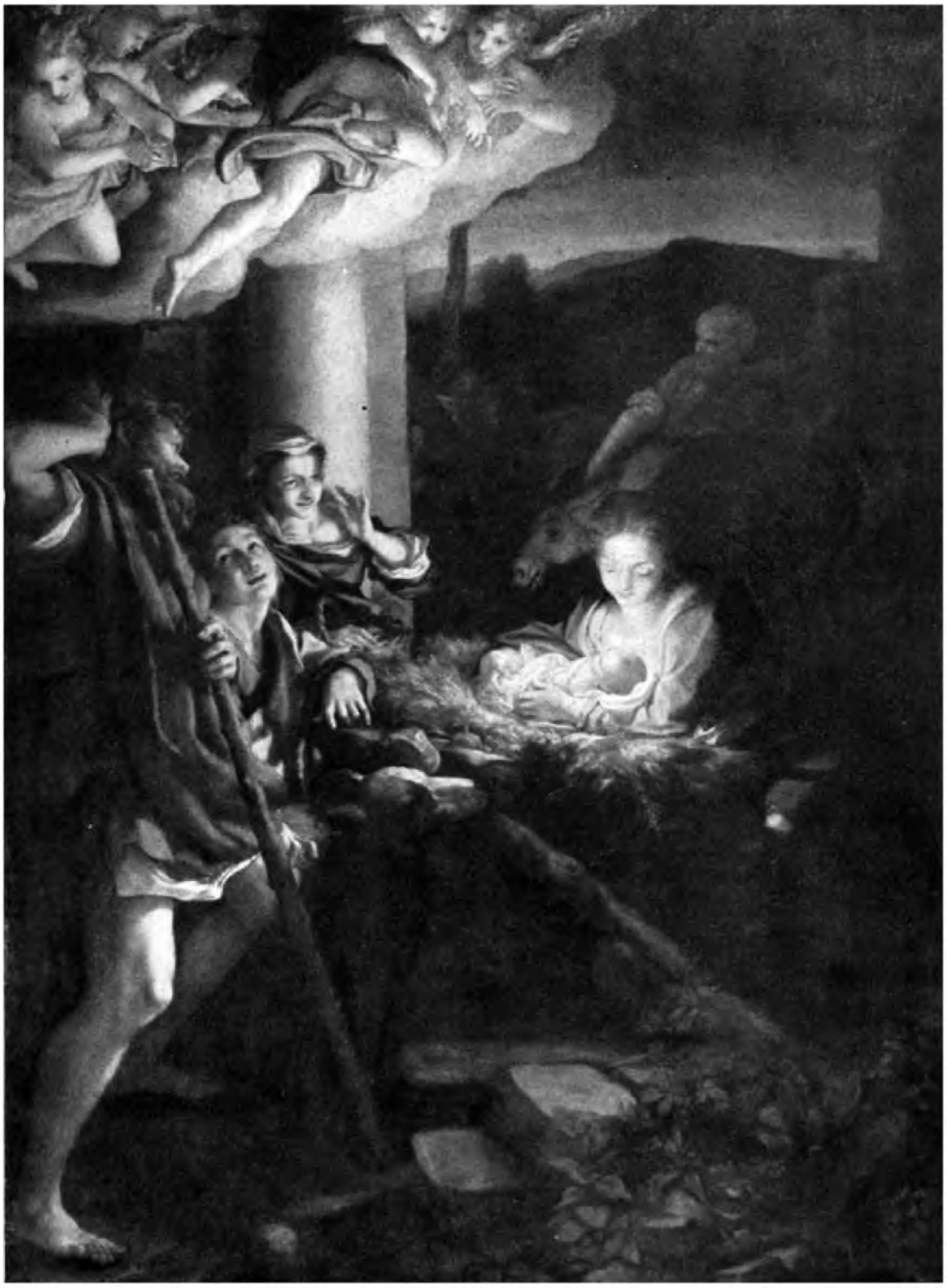
способствовали превращению Пармы в один из главных центров маньеристической культуры (см. стр. 226). Здесь работали такие живописцы, как Пармиджанино, Бедоли, Приматиччо, Никколо дель Аббате. Корреджо был самым выдающимся мастером пармской школы, но не ее главой, так как при отдельных признаках общности с творчеством других ее представителей — как правило, художников более молодого поколения — его искания в целом шли в ином русле.

илл.154 Корреджо. Фреска купола церкви Сан Джованни Эванджелиста в Парме. Фрагмент. 1520-1524 гг.

Вклад Корреджо равно примечателен и во фресковой и в станковой живописи. Уже в первой своей крупной работе — росписи монастыря Сан Паоло в Парме (1518—1520) — он показал своеобразие и прихотливость фантАзии, расписав потолок одного из залов в виде увитого зелеными гирляндами трельяжа беседки, в овальные отверстия которого заглядывают путти с охотничьими трофеями. Между 1520 и 1524 гг. Корреджо был занят росписью церкви Сан Джованни Эванджелиста в Парме. В ее среднем куполе он изобразил в центре парящую фигуру Христа, а по окружности расположил восседающих на облаках апостолов. Здесь впервые в купольной композиции чинквеченто применен иллюзионистический прорыв в пространство, в соответствии с чем фигуры изображены видимыми в сильных ракурсах снизу вверх. Идеи, выдвинутые в 15 в. Мантеньей и Мелоццо да Форли, получили здесь свое развитое выражение, так как наряду с применением ракурсов, смело использованных этими кватрочентистскими мастерами, Корреджо внес в свою фреску повышенную динамику, которая придала композиции необходимую степень внутреннего единства и жизненной пульсации.

Еще дальше он пошел в начатой в 1524 г. росписи огромного купола Пармского собора — главном произведении его зрелого стиля в монументальной живописи. В этой фреске, изображающей вознесение Марии, он создал грандиозную композицию из многих сотен полуобнаженных фигур, образующих целый сонм ангелов и святых, в окружении которых почти неразличимы главные персонажи росписи. Обилие фигур, бесконечное разнообразие сложных пластических мотивов граничат здесь с перегруженностью. В столь необычном для ренессансного искусства растворении индивидуального человеческого образа в массе парящих в облаках фигур, так же как и в безудержной динамике всей росписи, обнаруживается прямое предвестие вихревых плафонных и купольных композиций барокко.

Другие особенности искусства Корреджо прослеживаются в станковой живописи, где он выступил как мастер монументальных композиций, равно как и произведений более камерного масштаба. Уже в одной из ранних его работ — огромной алтарной картине «Мадонна со св. Франциском» (1514—1515; Дрезденская галлерея) —повышенная оживленность действующих лиц, некоторое нарушение равновесия в их расположении вступают в противоречие с традиционно симметричным архитектурным построением фона. Вскоре Корреджо окончательно освобождается от замкнутого равновесия алтарных образов Высокого Возрождения; его влекут к себе более острые и динамические решения. Так, в «Мадонне со св. Себастьяном» (Дрезденская галлерея) в образах действующих лиц появляется особая возбужденность, оттенок аффектации в движениях и жестах; прежняя четкая ясность и тектоничность группировки сменились свободным динамическим расположением фигур мадонны, святых, ангелов и путти. Вместо самодовлеющей выразительности индивидуальных образов перед зрителем возникает некое нерасторжимое целое. Здесь явственно обнаруживается характерный для Корреджо новый Эстетический идеал человека; он подчеркивает в своих героях грацию вместо силы, миловидность вместо величавой красоты. При этом образы его оказались лишенными той глубокой содержательности, которая составляет особенность мастеров Высокого Возрождения.



илл.155 Корреджо. Ночь. Ок. 1530 г. Дрезден, Картинная галлерея.

К самым зрелым по стилю алтарным композициям Корреджо относятся «Мадонна со св. Иеронимом»—так называемый «День» (1527—1528; Парма, Музей), яркая, светлая по колориту картина, и «Рождество»—знаменитая «Ночь» (ок. 1530 г.; Дрезденская галлерея), подлинный шедевр мастера. Поразительный по смелости замысла, по силе и тонкости выполнения эффект ночного освещения имеет здесь прежде всего образный смысл: сильный свет, исходящий от младенца и почти ослепляющий пастухов, сообщает событию характер чуда. Этому главному источнику света вторит далекий отблеск зари на горизонте, который, увлекая взгляд зрителя в глубину картины, словно приобщает к действию всю окружающую природу. Мастерски, в сплошном световом потоке написано

полное радости и любви склоненное над младенцем лицо мадонны. Вместо традиционной симметричной композиции перед нами — сложное диагональное построение, сильный контраст словно выступающих из плоскости холста первопланных фигур и прорыва в далекую глубину, эффектные ракурсы, повышенная динамика движений. В умении основной живописный эффект картины превратить в ее образное зерно, в новых формах ее торжественной представительности — особой «развернутости» образов, их более активной взаимосвязи со зрителем, в подчинении всего колористического строя картины единому тону мы улавливаем многие из приемов барочной алтарной композиции 17 века.

Еще более показательны в этом отношении поздние произведения Корреджо на мифологические темы, в их числе ,«Леда» (Берлин) и «Даная» (Рим, галлерея Боргезе). Лучшие из работ этого рода, парные композиции «Юпитер и Но» и «Ганимед» (ок. 1530 г.; обе в венском Художественно-историческом музее), изумляют своей непохожестью на произведения того времени. Необычный для ренессансной картины вытянутый вверх формат, в который, однако, несмотря на сложные мотивы движений, искусно вписаны фигуры, эффектная живопись — все это, и в особенности сам дух этих картин, своим утонченным гедонизмом и холодной чувственностью напоминает работы живописцев 18 в. В них нет уже свойственного мастерам Высокого Возрождения сочетания внутренней мощи образа и его высокой правды; красота этих полотен граничит с красивостью.

Но при всей неожиданности многих из решений Корреджо и близости их к искусству барокко они прежде всего — порождения своего времени. Отдельные свойственные его искусству тенденции в менее развитой форме можно обнаружить у его старших современников. Принцип эмоционального оживления образов. сам характер их внутренней экспрессии восходят к Леонардо, так же как и мягкость пластической моделировки и особое внимание, уделяемое светотени. Специфический оттенок гедонизма, применение системы эффектных ракурсов в несколько ином аспекте проявились в рафаэлевском фресковом цикле «История Психеи» в вилле Фарнезина. Но то, что только намечалось и зарождалось в первые два десятилетия 16 в., получило условия для своего более полного развития в 20-х гг. Это десятилетие было своего рода смутным временем в искусстве Средней Италии: уже завершалась фаза Высокого Ренессанса, но еще не наступила стадия позднего Возрождения. Закончили свой жизненный путь Леонардо и Рафаэль; для пережившего их Микеланджело это были годы сложных противоречивых исканий, а принадлежавшие к новому поколению живописцы маньеристического лагеря только совершали свои первые шаги. Творчество Корреджо оказалось как раз одним из наиболее характерных явлений данного промежуточного этапа, сочетая в себе и его кризисные черты и зарождавшиеся в это время исторически перспективные факторы. В период, когда характер искусства нового этапа еще не сложился, а мощные творческие импульсы предшествующей фазы еще не были исчерпаны, оказались возможными художественные решения, опережавшие свое время. Будучи уже отделенным некоей гранью от великих живописцев Высокого Ренессанса, пармский мастер в то же время в целом далек и от маньеристов, соприкасаясь с ними только в отдельных моментах, поскольку творчество их несло в себе разложение великих художественных ценностей Возрождения и было лишено той степени перспективных качеств, которые характеризуют искусство Корреджо.

* * *

Итальянское Возрождение дало миру немало прославленных мастеров, но исполинская мощь творческого гения Микеланджело Буонарроти выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Мало сказать, что Микеланджело был в одинаковой степени одарен как скульптор, живописец и архитектор, ибо Леонардо и Рафаэль были также

разносторонними мастерами,—и все же именно Микеланджело было суждено создать во всех этих видах искусства произведения наиболее грандиозные по своим масштабам, с исключительной силой и яркостью выразившие содержание эпохи Ренессанса. Искусство Микеланджело знаменует не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Долгий, почти семидесятипятилетний творческий путь мастера охватил огромный исторический период, полный бурных потрясений. С этим связана более сложная, чем у его современников, идейная эволюция Микеланджело, многоэтапность его искусства и исключительное многообразие его творческих решений. Наконец, в облике Микеланджело нас особенно привлекает нераздельность художника и человека, та, по выражению Энгельса, полнота и сила характера, которая определяла цельность людей эпохи Возрождения. Микеланджело был борцом за светлые человеческие идеалы не только как художник, но и как гражданин, защищавший свободу и независимость своей родины с оружием в руках.

Творческий путь Микеланджело — это наиболее яркое выражение магистральной линии в искусстве итальянского Возрождения. Данный факт объясняется не только масштабом дарования Микеланджело, но и особенностями его художественного мировосприятия и творческого метода. Человек был в центре внимания у всех мастеров итальянского Возрождения, но именно в искусстве Микеланджело ренессансный гуманистический идеал находит свое высшее, предельно яркое выражение, ибо Микеланджело выделяет в этом идеале его основу, сердцевину, самое ценное качество — активность, действенность человека, его способность к героическому подвигу. Понятия человек и борец для Микеланджело неразделимы; он не мыслит жизни без борьбы за утверждение права человека на свободу, на полную меру раскрытия своих творческих возможностей. В этом отношении антропоцентризм Ренессанса достигает у Микеланджело не только своей вершины, но и своей крайности. Художника интересует только человек; его арена действия, реальное жизненное окружение — все это для Микеланджело почти не существует. Так определяется существенная особенность творческого дарования мастера: из всех видов изобразительного искусства именно скульптура, открывающая особо благоприятные возможности для обобщенно героического воплощения человеческого образа и одновременно освобождающая художника от всего, что находится вне человека, привлекла наибольшее внимание Микеланджело. Сам он неоднократно называл себя только скульптором, и это справедливо не потому лишь, что среди других видов изобразительного искусства он отдавал предпочтение скульптуре; характер его мировосприятия, безраздельное господство человека в его искусстве — все это приводило к тому, что и в своих живописных и графических произведениях он оставался прежде всего скульптором. Именно эта особенность образного мышления Микеланджело предопределила повышенную пластическую силу образов в его фресках, картинах и рисунках, она сообщила свой отпечаток архитектурным созданиям мастера.

В отношении величайших мастеров Высокого Ренессанса нет необходимости утверждать превосходство одного из этих художников над другими: каждый из них — Леонардо, Рафаэль, Тициан — внес свой неповторимый вклад в искусство своей эпохи. И все же в одном отношении Микеланджело безусловно превосходит их — именно насыщенностью своих образов передовой общественной идеей, высоким гражданственным пафосом, чуткостью отклика на перемены в общественном сознании. Данный факт объясняется не только личными качествами Микеланджело как патриота и гражданина — он закономерно связан с существенными особенностями его искусства. То, что в центре внимания у него всегда находится человек-борец, сама действенность его героев объясняют активность его отклика на события своего времени. Микеланджело с исключительной яркостью воплотил расцвет человека в эпоху Возрождения, но он первый уловил симптомы надвигавшегося

кризиса, в его искусстве нашло самое глубокое выражение трагическое крушение ренессансных идеалов.

Микеланджело родился в 1475 г. в городе Капрезе (в окрестностях Флоренции), где его отец Лодовико Буонарроти занимал должность градоправителя. Художественное его призвание открылось рано, и вопреки воле отца он твердо решил посвятить себя искусству. Тринадцати лет он поступил в мастерскую известного флорентийского живописца Доменико Гирландайо, а через год с небольшим перешел в художественную школу при дворе всесильного правителя Флоренции Лорепцо Медичи. Здесь он обучался под руководством престарелого Бертольдо ди Джованни, ученика Донателло и хранителя традиций флорентийской скульптуры 15 столетия. Знакомство с собранными Лоренцо Медичи памятниками античного искусства и близость к крупнейшим представителям гуманистической культуры — среди них были Анджело Полициано и Пико делла Мирандола — имели большое Значение для формирования молодого художника. Нужно, однако, отметить, что Микеланджело не замкнулся в тепличной обстановке гуманистического и художественного окружения Лоренцо Медичи. Пристальное изучение произведений Джотто и Мазаччо свидетельствовало о тяготении юного мастера к монументальным героическим образам.

Первые дошедшие до нас скульптурные работы Микеланджело — созданные в начале 90-х гг. 15 в. рельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров», как и первые картины Рафаэля, — это уже произведения искусства Высокого Возрождения. В небольшом рельефе «Мадонна у лестницы» от кватрочентистской скульптуры еще сохранилась техника низкого, тонко нюансированного в пластическом отношении рельефа. Но в противоположность мастерам 15 в., которые вносили обычно в изображение мадонны с младенцем оттенок жанровости, подчеркивая прелесть юной матери, шаловливость ребенка, Микеланджело создает величественный образ мадонны, полный сдержанной внутренней мощи; он смело наделяет младенца почти атлетическим сложением. Уже этому произведению свойствен героический дух, отличающий образы Микеланджело.

илл.156 Микеланджело. Битва кентавров. Фрагмент. Мрамор. Начало 1490-х гг. Флоренция, Каза Буонарроти.

Рельеф «Битва кентавров», изображающий схватку лапифов с кентаврами, свидетельствует об исключительной быстроте, с которой происходило творческое формирование Микеланджело. Трудно представить себе, что это произведение выполнено семнадцатилетним юношей, — настолько смело и необычно его решение, настолько ярко раскрылось здесь дарование гениального скульптора. Первое впечатление от рельефа — это напряженный драматизм схватки и небывалая пластическая активность скульптурных форм. Клубок сплетенных в смертельной борьбе тел можно уподобить переливающейся лаве; все здесь в предельном напряжении сил; сложная многофигурная композиция пронизана единым как бы пульсирующим ритмом. В этом произведении впервые выдвигается основная тема искусства Микеланджело — тема борьбы, и для характеристики рассматриваемого периода показательно, что, несмотря на драматизм ситуации, образное решение рельефа лишено трагического звучания — напротив,

напряженная борьба воспринимается здесь как апофеоз героического человека, его силы и красоты. Недаром при большой драматической выразительности каждой фигуры в отдельности рельеф в целом производит впечатление большой внутренней гармонии.

Поразительная пластическая энергия рельефа, обилие и разнообразие мотивов движений обнаженных тел, сложное и свободное размещение кажущихся округлыми фигур — во всем этом Микеланджело предвосхищает не только приемы, но и сюжетные и композиционные мотивы своих будущих произведений. Перефразируя известное изречение, можно сказать, что как весь дуб заключен в желуде, так весь последующий Микеланджело содержится в этом юношеском рельефе, — недаром сам скульптор питал к этому произведению особую привязанность на протяжении всей своей долгой жизни.

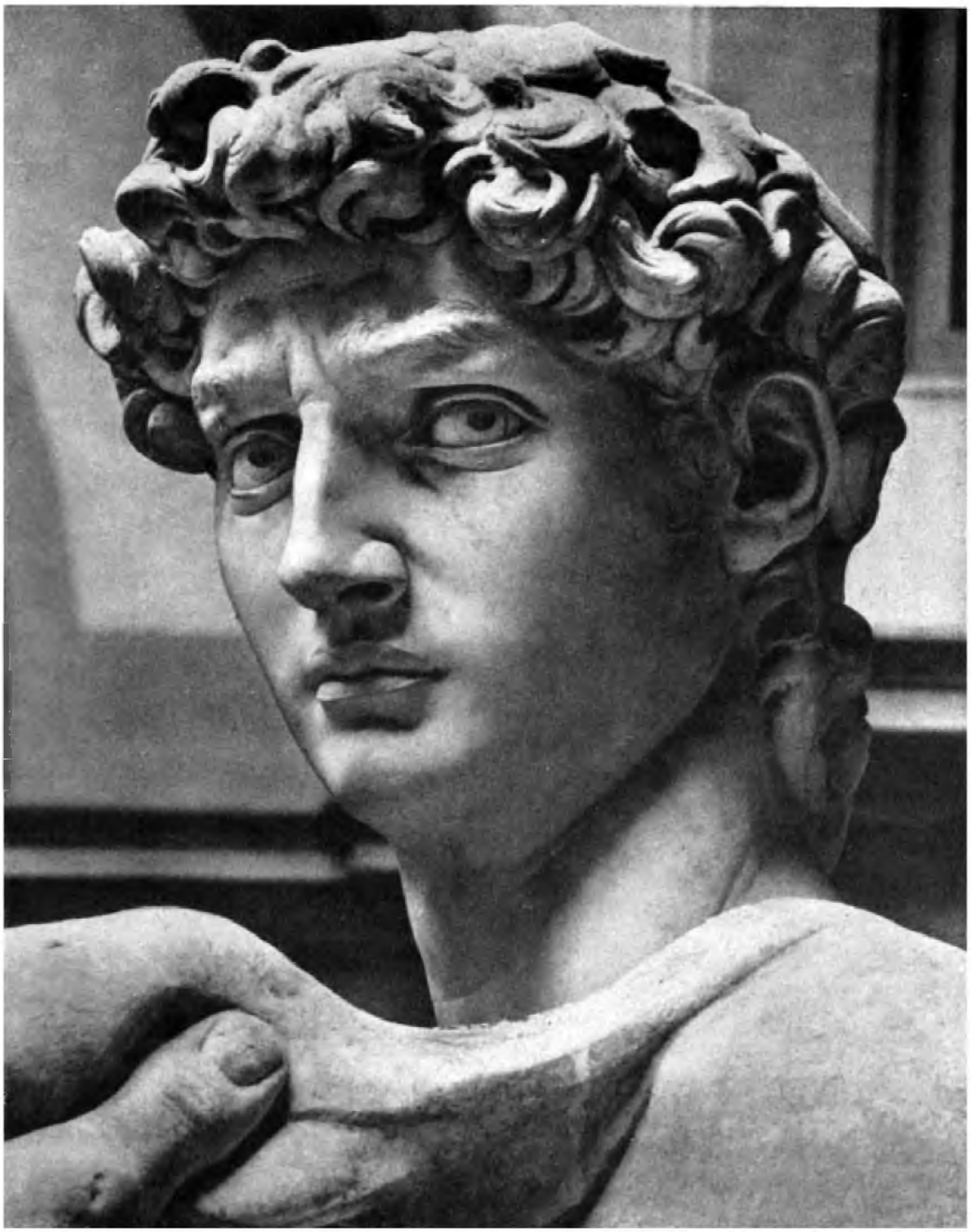
90-е гг. 15 столетия в истории Флоренции ознаменованы изгнанием Медичи и установлением республиканского строя. -Это время формирования общественного сознания Микеланджело. Его политические симпатии были всецело на стороне Савонаролы, «к которому, — пишет биограф Микеланджело Кондиви, — он всегда питал большую любовь и пламенный голос которого у него навсегда остался в памяти».

илл.157 Микеланджело. Пьета. Мрамор. 1498-1501 гг. Рим, собор св. Петра.

В 1495—1496 гг. Микеланджело совершил поездку в Болонью, где изучал произведения Якопо делла Кверча, оказавшиеся ему особенно близкими героическим складом своих образов. В 1496 г. он выезжает в Рим, где остается до 1501 г. В Риме к этому времени были уже открыты многие знаменитые древние скульптуры, в том числе «Лаокоон» и «Бельведерский торс», и Микеланджело был захвачен образами античного искусства. Он отдал им дань в своем «Вакхе» — произведении, однако, еще не глубоком и не обладающем подлинной оригинальностью. Крупнейшей же работой этих лет, выдвинувшей молодого скульптора в число первых мастеров Италии, была мраморная группа «Пьета» (1498—1501). Выполненная на рубеже 15 и 16 столетий, «Пьета» открывает в творчестве Микеланджело период, отмеченный непоколебимой верой в торжество гуманистических идеалов Ренессанса, цельностью героических образов, классической ясностью монументального художественного языка. Для творческих

исканий молодого мастера показателен уже сам выбор значительной и ответственной темы — скорби богоматери, оплакивающей умершего сына. Тема эта истолкована с глубиной, недоступной мастерам 15 в. Всегда тяготевший к образам патетического характера, Микеланджело в этой группе дал пример углубленно психологического раскрытия драматической коллизии. Смело нарушив традицию, он изобразил богоматерь юной, тем самым оттенив ее особую духовную чистоту. Высокая одухотворенность образа Марии, благородная сдержанность ее чувства лишают трагическую тему оттенка безысходности, сообщая скорби молодой матери просветленный характер. В этой группе Микеланджело показал себя мастером, свободно справляющимся с трудностями композиционного построения, чувствующим эмоциональную содержательность жеста. Сколько выразительности, например, в склоненной голове Марии, в движении ее отведенной в сторону левой руки, в котором мы угадываем раздумье, скорбное недоумение, вопрос. Но по своей пластической обработке группа эта представляет известный шаг назад в сравнении с «Битвой кентавров», живая свободная пластика которой сильно опередила свое время. Моделировка объемов в римской «Пьета» довольно детализированна — это относится, в частности, к складкам одежды; поверхность мрамора гладко отполирована в духе общепринятых тогда традиций.

илл.158 Микеланджело. Давид. Мрамор. 1501-1504 гг. Флоренция, Академия изящных искусств.



илл.159 Микеланджело. Давид. Фрагмент. См. илл. 158.

Сопутствуемый славой, Микеланджело в 1501 г. возвращается во Флоренцию. Здесь он смело берется за исполнение колоссальной статуи Давида из огромного блока мрамора, над которым уже в свое время работал один неудачливый скульптор и, как всеми считалось, безнадежно его испортил. Несмотря на необычный масштаб скульптуры и трудности, возникшие из-за формы каменного блока, Микеланджело блестяще справился с задачей. Выработка условий заказа на эту статую и обсуждение вопросов ее установки осуществлялись при участии должностных лиц Флорентийской республики, представителей цехов и выдающихся художников, а открытие монумента в 1504 г. превратилось в народное торжество. Данный факт свидетельствует о том, что уже современники отдавали себе отчет в большом общественном значении этого произведения, — недаром архитектор Джулиано да Сангалло прямо назвал статую Давида общественным памятником.

Достаточно вспомнить прославленные статуи юного Давида работы Донателло и Верроккьо, чтобы убедиться, как далеко ушла от скульптуры 15 в. монументальная пластика Высокого Возрождения. В отличие от своих предшественников Микеланджело изобразил Давида перед совершением подвига. Прекрасное лицо юноши полно гнева, взор грозно устремлен на врага, рука сжимает пращу. Гигантские размеры статуи (ее высота — около 5,5 м), невиданное еще в ренессансной скульптуре, неразрывно связаны с одним из главных качеств героического образа в искусстве Высокого Возрождения, впервые с такой наглядностью выраженным в этом произведении, — образ человека приобретает здесь подлинно титанический характер. В соответствии с этим преобладающая сторона в содержании «Давида»—пафос героического действия. Образ победителя Голиафа приобретает более широкий смысл — это олицетворение безграничной мощи свободного человека; юношеская отвага Давида перерастает в несокрушимую уверенность в способности человека преодолеть любые преграды. В «Давиде» впервые у Микеланджело появляется новая черта внутренней характеристики — невиданная дотоле концентрация волевого напряжения, сообщающая образу героя грозную, устрашающую силу, которую современники обозначали словом terribilita. Сами флорентийцы, по свидетельству Вазари, сознавали гражданственный смысл «Давида», установленного перед Палаццо Веккьо — зданием городского самоуправления — в качестве призыва к мужественной защите города и справедливому управлению им.

Художественный язык «Давида» отличается ясностью и простотой: выразительный силуэт, четкий контур, ясные членения, отсутствие противоречивых Элементов в трактовке движения и в скульптурной моделировке — все служит максимально отчетливому выражению основы образа — концентрированной целеустремленной воли.

В эти же годы Микеланджело был занят своим первым крупным произведением монументальной живописи — картоном к «Битве при Кашине». Мастерским образцом его работы в станковой живописи может служить изображение святого семейства в картине в форме тондо — так называемая «Мадонна Дони» (Уффици).

В 1505 г. по приглашению папы Юлия II Микеланджело едет в Рим. Здесь ему поручается выполнение гробницы папы. Составленный мастером проект еще больше превосходил своей смелостью и грандиозностью традиционные гробницы 15 в., нежели его «Давид» превосходил кватрочентистские статуи. Вместо скромного по размерам приставленного к стене надгробия Микеланджело задумал гробницу Юлия II в виде величественного мавзолея, который со всех сторон должен был быть украшен мраморными статуями (общим числом около сорока) и бронзовыми рельефами. Все их он предполагал выполнить собственноручно.

Однако этому дерзновенному замыслу не суждено было сбыться. Папа охладел к задуманному памятнику и оскорбительно отнесся к Микеланджело. Гордый своим достоинством художника, Микеланджело самовольно покинул Рим и выехал во Флоренцию. На неоднократные предложения Юлия II вернуться он отвечал отказом, и только нажим со стороны флорентийских властей, опасавшихся ухудшения отношений с Римом, вынудил его примириться с папой.

В 1508 г. Юлий II предложил Микеланджело расписать потолок Сикстинской капеллы. Хотя сам Микеланджело согласился на это предложение с большой неохотой, считая себя в первую очередь скульптором, а не живописцем, роспись Эта стала самым грандиозным из его творений. Осуществленная на протяжении четырех лет, в труднейших условиях, так как Микеланджело работал один, без помощников, она была поистине титаническим подвигом, под стать деяниям самих микеланджеловских героев. Достаточно сказать, что

общая площадь росписей плафона составляет более 600 кв. м, а число фигур достигает нескольких сот.

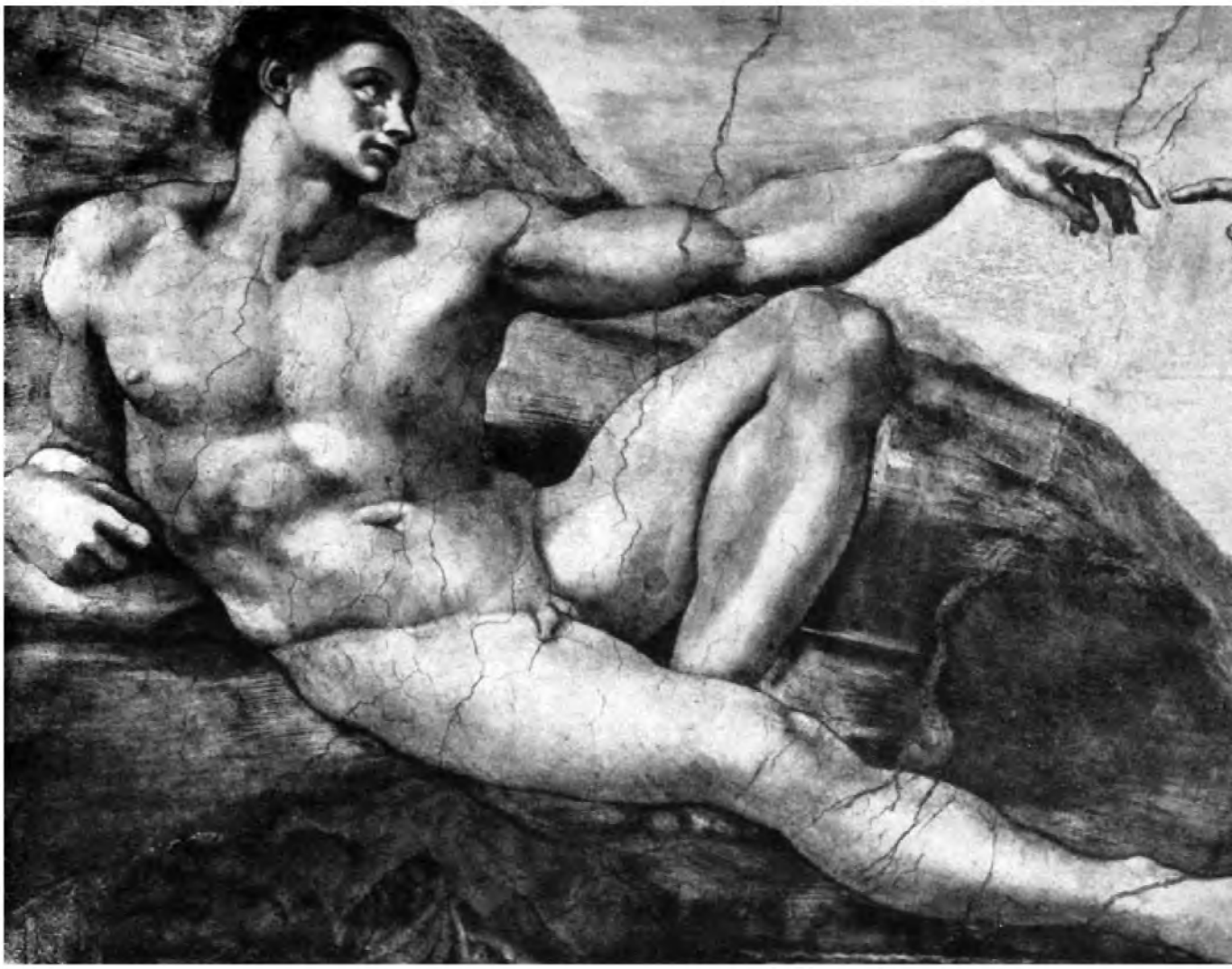
илл.160 Сикстинская капелла в Ватикане. Общий вид.

Сикстинская капелла представляет собой высокое длинное помещение 48 м длиной, 13 м шириной и 18 м высотой, перекрытое плоским сводом. Наличие окон в боковых стенах определило характер произведенного Микеланджело членения потолка. С помощью иллюзорно переданных живописью элементов архитектуры плафон разделен на ряд частей. Среднюю часть занимают девять сцен библейской легенды о сотворении мира и жизни первых людей на земле; по углам каждой из Этих композиций расположены

фигуры обнаженных юношей. По боковым сторонам свода изображены семь пророков и пять сивилл (прорицательниц). В остальных частях росписи — в парусах свода, распалубках и люнетах над окнами — изображены отдельные эпизоды из Библии и так называемые предки Христа. Наделяя главные фигуры, в частности пророков и сивилл, большими размерами, Микеланджело добился с помощью такой разномасштабности наилучшего выявления отдельных сцен и фигур.

Четырехлетний срок, в течение которого была выполнена роспись, был насыщен важными историческими событиями. Положение Италии, раздираемой внутренними противоречиями, разоряемой иноземными захватчиками, все ухудшалось. Тревога за судьбу родины, чувства художника-гражданина, превыше всего ставящего свободу человека, нашли отражение в тех образах сикстинского плафона, которые были выполнены в последние годы работы над ними.

Общий замысел сикстинского плафона для нас в некоторых отношениях остается неясным. Мы не знаем, какой общей идейной программой связано содержание композиций, расположенных посредине свода; до сих пор убедительно не объяснено, почему Микеланджело ориентировал эти композиции таким образом, что осмотр их должен начинаться с «Опьянения Ноя», а завершаться «Отделением света от тьмы», то есть в порядке, обратном последовательности событий в Библии; темным остается смысл сцен и образов в композициях распалубок и люнетов. Но было бы ошибкой, исходя из того, считать, что содержание плафона нам остается неведомым. При всей неясности отдельных сюжетных мотивов и нерасшифрованности возможных символических сопоставлений подлинная основа содержания росписи совершенно очевидна — она с исключительной яркостью выражена не только в сюжетных композициях, но и в «бессюжетных» образах и даже в фигурах, имеющих чисто декоративное назначение, — это апофеоз творческой мощи человека, прославление его телесной и духовной красоты.



илл.163 Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508-1512 гг.

Выбранные для сюжетных фресок эпизоды первых дней творения в высшей степени благоприятны для выражения этой идеи. В «Сотворении Солнца и Луны» летящий в космическом пространстве Саваоф, представленный в облике старца титанической мощи, в бурном порыве, как бы в экстазе творческой энергии, одним движением широко распростертых рук творит светила. Образ человека здесь наделен безграничной силой демиурга, создающего миры. В «Сотворении Адама» пробуждение человека к жизни истолковано Микеланджело как высвобождение дремлющих в нем сил в результате волевого импульса творца. Протягивая руку, Саваоф касается руки Адама, и это прикосновение вселяет в Адама жизнь, энергию, волю. По-новому решает Микеланджело тему в «Грехопадении», подчеркивая в своих героях чувство гордой независимости: весь облик Евы, смело протягивающей руку, чтобы принять запретный плод, выражает вызов судьбе. Драматизм общего замысла во фреске «Потоп», ее отдельные трагические мотивы — мать, прижимающая к себе ребенка, старик-отец, несущий бездыханное тело сына, — не могут поколебать веру в несокрушимость человеческого рода. Пророки и сипиллы — это титанические образы людей огромной силы страстей и яркости характеров. Мудрой сосредоточенности Иоиля противостоит апокалиптически иступленный Незекииль; потрясающий своей одухотворенной красотой образ Исайи, изображенного в минуты раздумья, контрастирует с неистовым Даниилом, — молодой пророк представлен делающим записи во время чтения, но все его движения отличаются такой энергией и

стремительностью, что этот, казалось бы, незначительный мотив преображен кистью Микеланджело во вдохновенный творческий акт. Кумская сивилла наделена сверхчеловеческой мощью и необычайной мужественностью; кажется, что она принадлежит к племени не людей, а гигантов; напротив, Дельфийская сивилла, изображенная в момент прорицания, молода и прекрасна, глаза ее широко раскрыты, весь облик полон вдохновенного огня. Наконец, самый трагический образ росписи — пророк Иеремия, погруженный в скорбное тяжелое раздумье. На свешивающемся свитке помещены начальные буквы его прорвчеств: «Стала вдовою владычица народов; государыня областей подпала под иго. И от дочери Сиона ушло благолепие ее». Образ Иеремии был непосредственным откликом Микеланджело на бедствия, которые переживала Италия.

илл.161 Микеланджело. Пророк Исайя. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508-1512 гг.

илл.162 Микеланджело. Отделение неба от земли. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508-1512 гг.

Показательно, что даже персонажи, исполняющие в росписи вспомогательно-декоративные функции, наделены всей полнотой образно-эмоциональной выразительности. В фигурах обнаженных юношей, так называемых рабов, расположенных по углам сюжетных композиций, Микеланджело воплотил такую безудержную радость и полноту жизни, развернул такое богатство и разнообразие пластических мотивов, что, не будь этих фигур, роспись потеряла бы значительную долю вызываемого ею впечатления ликующей силы.

В сикстинском плафоне Микеланджело пришел к полной зрелости своего мастерства. В общей композиции плафона он решил труднейшую задачу, найдя такое его архитектоническое членение, которое, несмотря на обилие фигур, давало возможность достичь не только логической последовательности изображений и ясной обозримости каждой из бесчисленных фигур в отдельности, но и впечатления декоративного единства гигантской росписи. В соответствии с принципами монументальной живописи Возрождения, роспись не только не разрушает архитектуру свода и стен, а, напротив, обогащает ее, выявляя ее тектоническую структуру, усиливая ее пластическую ощутимость. В живописи фигур пластическое начало доминирует безраздельно — в этом отношении фрески плафона служат наглядным выражением известных слов Микеланджело: «Наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу».

Изобразительный язык Микеланджело за несколько лет работы в капелле пережил некоторую эволюцию: более поздние фигуры крупнее по размерам, усилилась их патетическая выразительность, усложнилось их движение, но характерная для Микеланджело повышенная пластичность, чеканная ясность линий и объемов

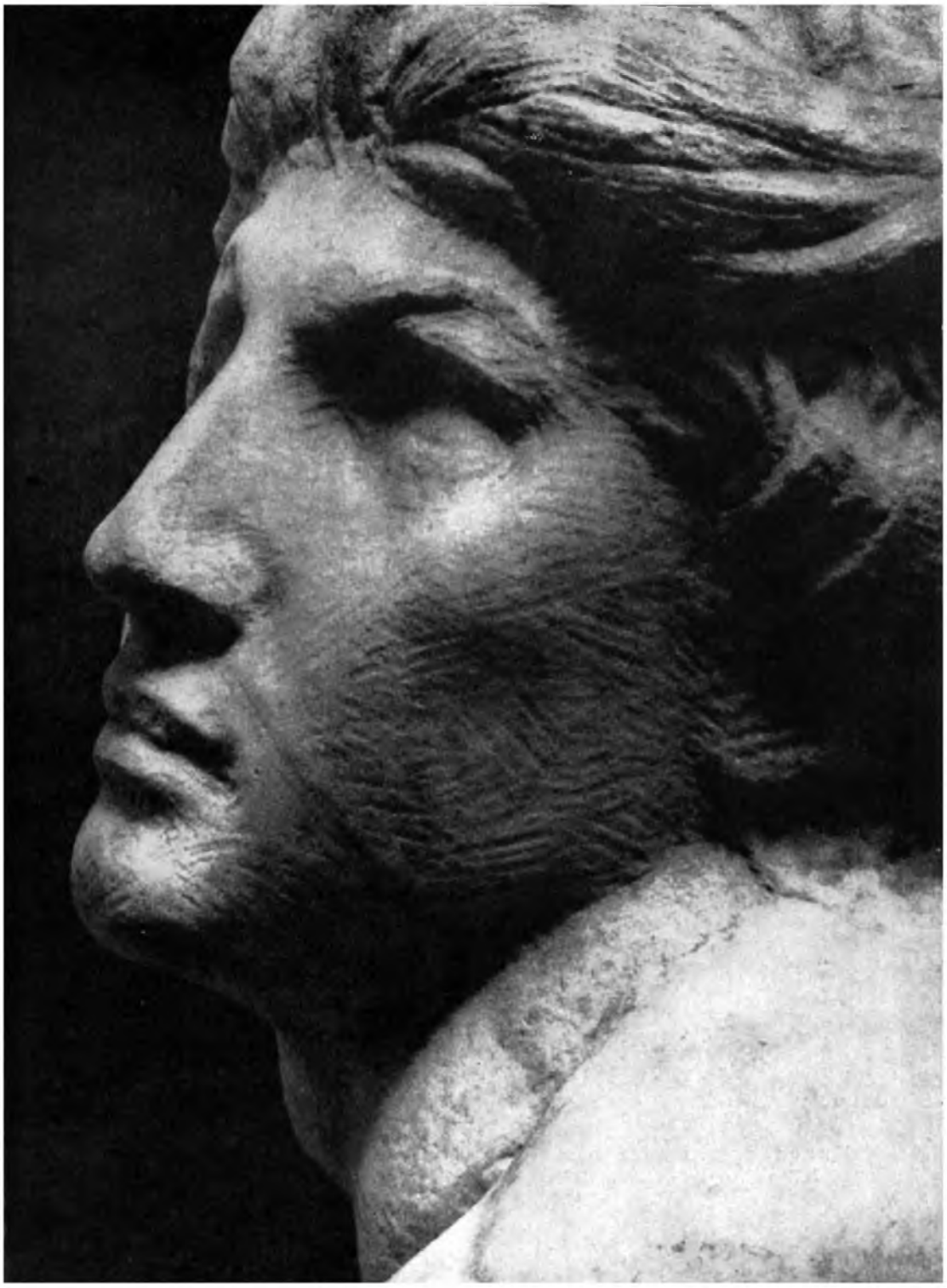
сохраняются в них в полной мере. II хотя Микеланджело дал в росписи пример умелого использования цвета, в целом образы сикстинского плафона кажутся скорее изваянными мощной рукой скульптора, нежели созданными кистью живописца.

Скорбные трагические ноты отдельных образов плафона усиливаются в композициях распалубок и люнетов, исполненных мастером в последний год его работы в капелле. Если в персонажах, помещенных в распалубках, преобладают настроения покоя, созерцательности, тихой печали, то в люнетах действующие лица охвачены беспокойством, тревогой; покой переходит в застылость и оцепенение. В изображениях предков Христа, где казались естественными чувства родственной близости, внутренней солидарности, Микеланджело воплотил совершенно иные переживания. Одни из участников этих сцен полны равнодушия, другие охвачены чувством взаимной отчужденности, недоверия, откровенной вражды. В некоторых образах, например старика с посохом, матери с ребенком, скорбь переходит в трагическое отчаяние. В этом смысле поздние части росписи сикстинского потолка открывают собой следующий этап в творческой эволюции мастера.

Главные произведения Микеланджело во втором десятилетии 16 в. связаны с работой над гробницей папы Юлия II. После смерти папы наследники его заключили с Микеланджело контракт о возобновлении работы над надгробием более скромных размеров и с меньшим количеством статуй. Для этого варианта мастер выполнил статуи двух пленников (или рабов), находящиеся теперь в Лувре (ок. 1513 г.), и статую Моисея (1515—1516; ныне в Риме, в церкви Сан Пьетро ин Винколи).

Образы луврских «Пленников» — ярчайшее свидетельство того, что Микеланджело, быть может, первым из художников Возрождения осознал трагедию ренессансной Италии. Основной темой в его искусстве данного периода становится тема неразрешимого конфликта человека и враждебных ему сил. Образ победителя, сметающего на своем пути все преграды, сменяется образом героя, гибнущего в борьбе с противодействующими ему силами. Прежняя монолитность характера человека единой цели уступает место более сложному, многоплановому решению образа. Соответственные изменения происходят и в творческом методе скульптора. До того Микеланджело применял одну основную точку зрения на статую или группу, наиболее полно выражавшую образный замысел. Ныне мастер переходит к показу образа в его становлении, изменении, что достигается введением сложных мотивов движения, рассчитанных на несколько аспектов зрения, сменяющих друг друга в процессе восприятия и в совокупности составляющих законченный многоплановый образ. Так, обходя статую «Скованного пленника» справа налево, зритель сначала ощущает бессилие тела, сохраняющего вертикальное положение только потому, что оно приковано; движение закинутой назад головы выражает мучительное страдание. Но по мере продолжения обхода зритель замечает, как тело начинает крепнуть, наливаться силой, мышцы растут, напрягаются, и, наконец, напряжение достигает предела — перед нами уже не пленник, бессильно пребывающий в оковах, а могучий герой в полном расцвете сил; в мощном движении его поднятой головы угадывается гордый вызов. Мощь пленника настолько велика, усилие, совершаемое им, настолько значительно, что связывающие его путы, кажется, неминуемо будут разорваны. Но этого не происходит. Продолжая двигаться влево, зритель замечает, что напряжение ослабевает, мышцы утрачивают крепость, и преобладающим оказывается выражение безысходного страдания. В «Умирающем пленнике» — прекрасном герое, сломленном в борьбе за свое освобождение, в большей мере доминирует главная, фронтальная точка зрения, однако и здесь обход статуи дает возможность почувствовать все внутреннее движение образа — от чувства нестерпимой муки до умиротворенного покоя и ощущения растекающегося по телу смертного сна.

илл.164а,б. Микеланджело. Скованный пленник. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. Ок. 1513 г. Париж, Лувр.



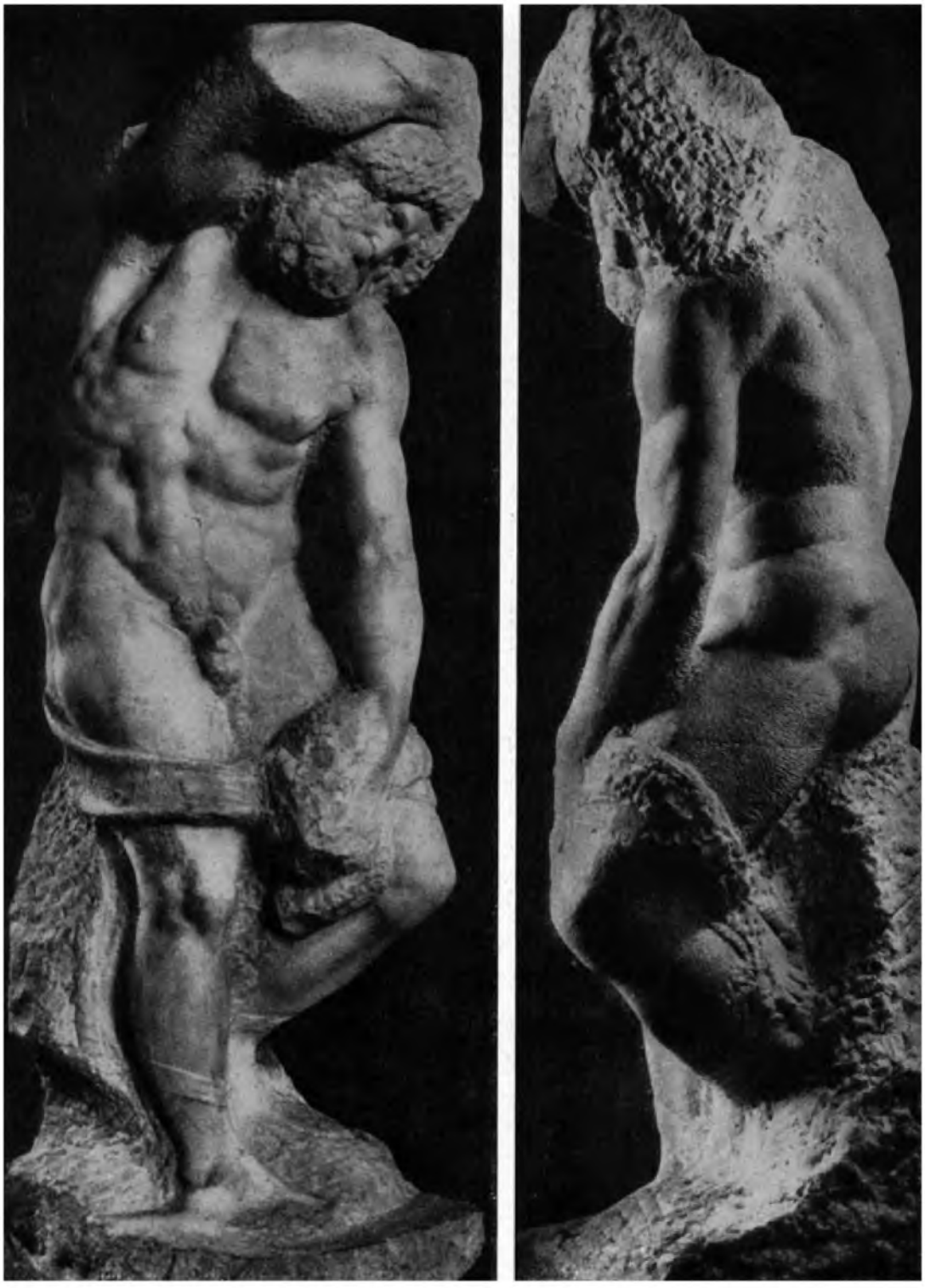
илл.165 Микеланджело. Скованный пленник. Фрагмент. См. илл. 164 а, б.

Помимо новых качеств образно-композиционного мышления луврские «Пленники» дают пример нового чувства пластической формы, необычайно живой, ощутимой и в то же время одушевленной передачи человеческого тела. По сравнению с этими статуями моделировка «Давида» может показаться недостаточно Энергичной, даже чуть суховатой. Та живая пластическая стихия, которая как предвестие прорвалась в юношеской «Битве кентавров», выразилась здесь во всей своей мощи в качестве характерной особенности художественного метода зрелого Микеланджело.

илл.167 Микеланджело. Моисей. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. 1515-1516 гг. Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи.

В исполненном несколько лет спустя после луврских «Пленников» «Моисее» Микеланджело возвращается к образу человека несокрушимой мощи. В разгневанном пророке, который, увидев отступничество своего народа от закона, готов разбить скрижали завета, скульптор создал могучий образ народного вождя, человека цельного характера и вулканической силы страстей. Сравнение «Моисея» с наиболее близким ему по духу «Давидом» дает возможность уловить особенности искусства Микеланджело на новом этапе его творческой эволюции. Юношеская отвага «Давида» выражала безграничную уверенность человека в способности преодолеть любые преграды. Энергия, активная действенность были выражены в нем настолько органично, что сам гигантский масштаб статуи не казался преувеличенным. Образ «Моисея», напротив, свидетельствует о том, что воля человека наталкивается на препятствия, для преодоления которых

необходимо напряжение всех его сил. Микеланджеловская terribilita достигает здесь крайней заостренности: повышенное волевое напряжение образа выражено не только в устрашающе грозном взгляде Моисея, но и в гиперболизированной мощи его телосложения, в напряжении мускулатуры; оно чувствуется в каждой детали — от резко смятых складок одежды до бурно извивающихся прядей огромной бороды пророка.



илл.166а,б Микеланджело. «Бородатый раб». Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. Ок. 1519 г. Флоренция, Академия изящных искусств.

В 1519 г. Микеланджело начал работу над четырьмя другими статуями пленников для гробницы Юлия II, оставшимися незаконченными и использованными впоследствии

архитектором Буонталенти при украшении грота в садах Боболи во Флоренции (ныне они находятся во Флорентийской академии). Эти произведения Знаменуют следующую ступень в творческом методе Микеланджело.

Главная тема этих статуй та же, что и в луврских «Пленниках», но здесь она получила иное преломление. Сюжетные мотивы, положенные в основу этих образов, остаются для нас неясными; установившиеся за статуями названия — «Пробуждающийся раб», «Атлант» — носят чисто условный характер. Однако идейное содержание их очевидно: все четыре статуи представляют варианты единого конфликта — борьбы человека со сковывающими его силами. В качестве одного из главных средств для выражения этой темы служит взаимоотношение художественного образа и материала. Микеланджело уподоблял работу скульптора высвобождению пластического образа из каменного блока. Нигде эта связь образа с глыбой камня, концентрированность движения, собранность пластических форм не обнаруживаются в его творчестве с такой ощутимостью, как в этих четырех статуях. Фигуры настолько плотно заполняют собой мраморные блоки, что могут служить наглядной иллюстрацией к словам Микеланджело о том, что хорошая статуя должна остаться невредимой даже в том случае, если она скатится с горы.

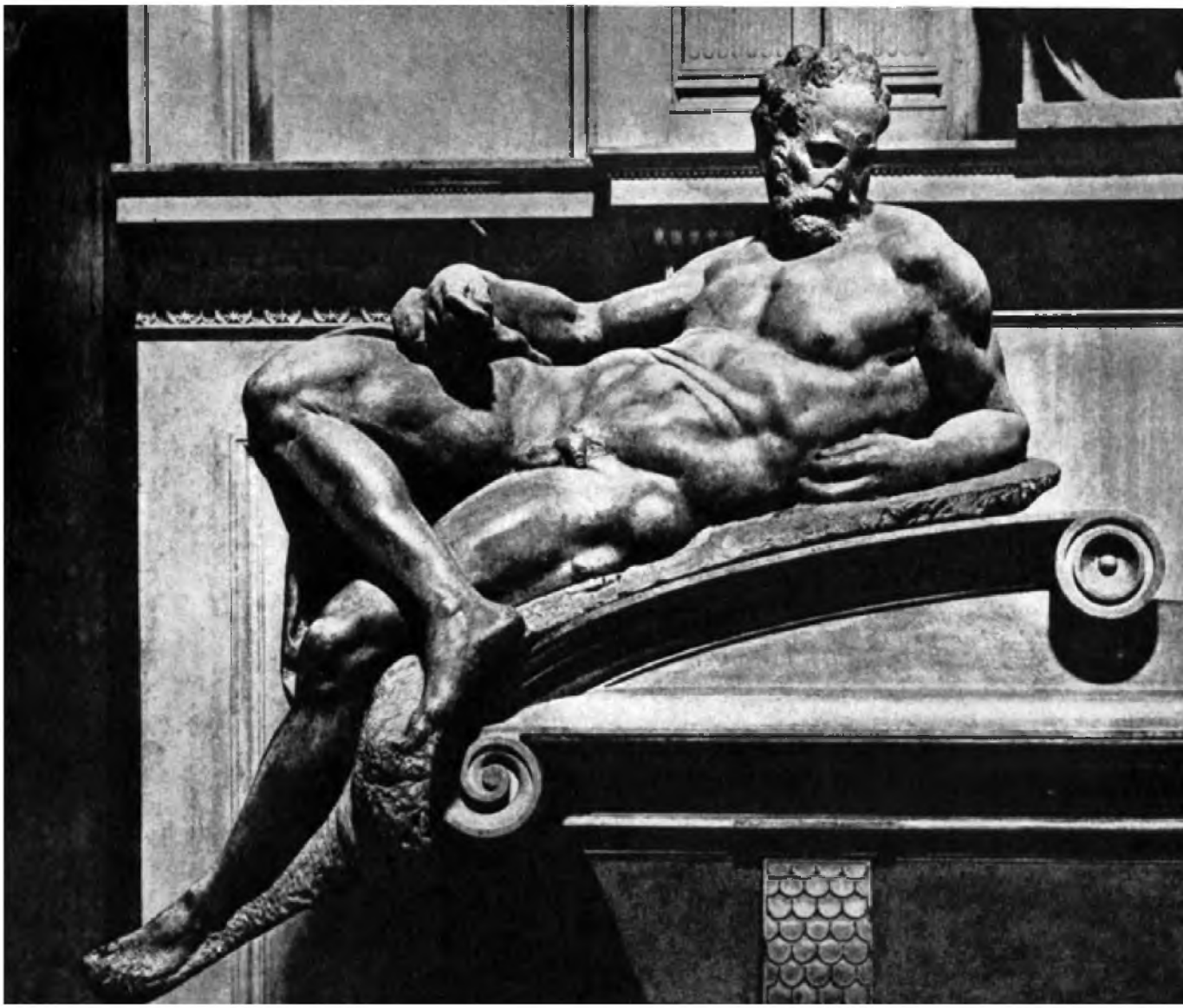
В силу незавершенности рассматриваемых статуй зритель видит не конечный результат творческого процесса, а сам процесс зарождения, становления образа, который протекает как бы у нас на глазах и потому обладает особой интенсивностью художественного воздействия. Но высвобождение образа совершается в результате мучительной борьбы, столкновения человеческой воли с косной материей. Могучим напряжением человек пытается преодолеть гнет камня, но усилия его оказываются тщетными, и звучание образов приобретает трагический характер. Характерная для Микеланджело патетическая выразительность скульптурных форм достигает в этих статуях своей вершины. В большинстве из них лица лишь едва намечены; отсутствие головы в статуе «Атлант» кажется даже оправданным — она как бы раздавлена чудовищной тяжестью камня, но пластика могучих тел исчерпывающе выражает сложное, противоречивое содержание этих образов. В данном случае сама незаконченность статуй стала одним из важнейших средств художественного воздействия. Микеланджело вводит в скульптуру новый фактор образной выразительности: необработанные части каменного блока оказываются как бы материализованным выражением окружающей человека среды. Так идея конфликта пластического образа и материала приобретает более широкий смысл трагического конфликта человека и мира.

Произведением, завершающим фазу Высокого Возрождения в творчестве Микеланджело и одновременно кладущим начало новому художественному этапу, явилась флорентийская капелла Медичи. Работа над ней, растянувшаяся почти на пятнадцать лет (с 1520 по 1534 г.), была на длительный срок прервана важными событиями в истории Италии. Разгром Рима в 1527 г. означал не только конец независимости Италии, но и наступление кризиса ренессансной культуры.

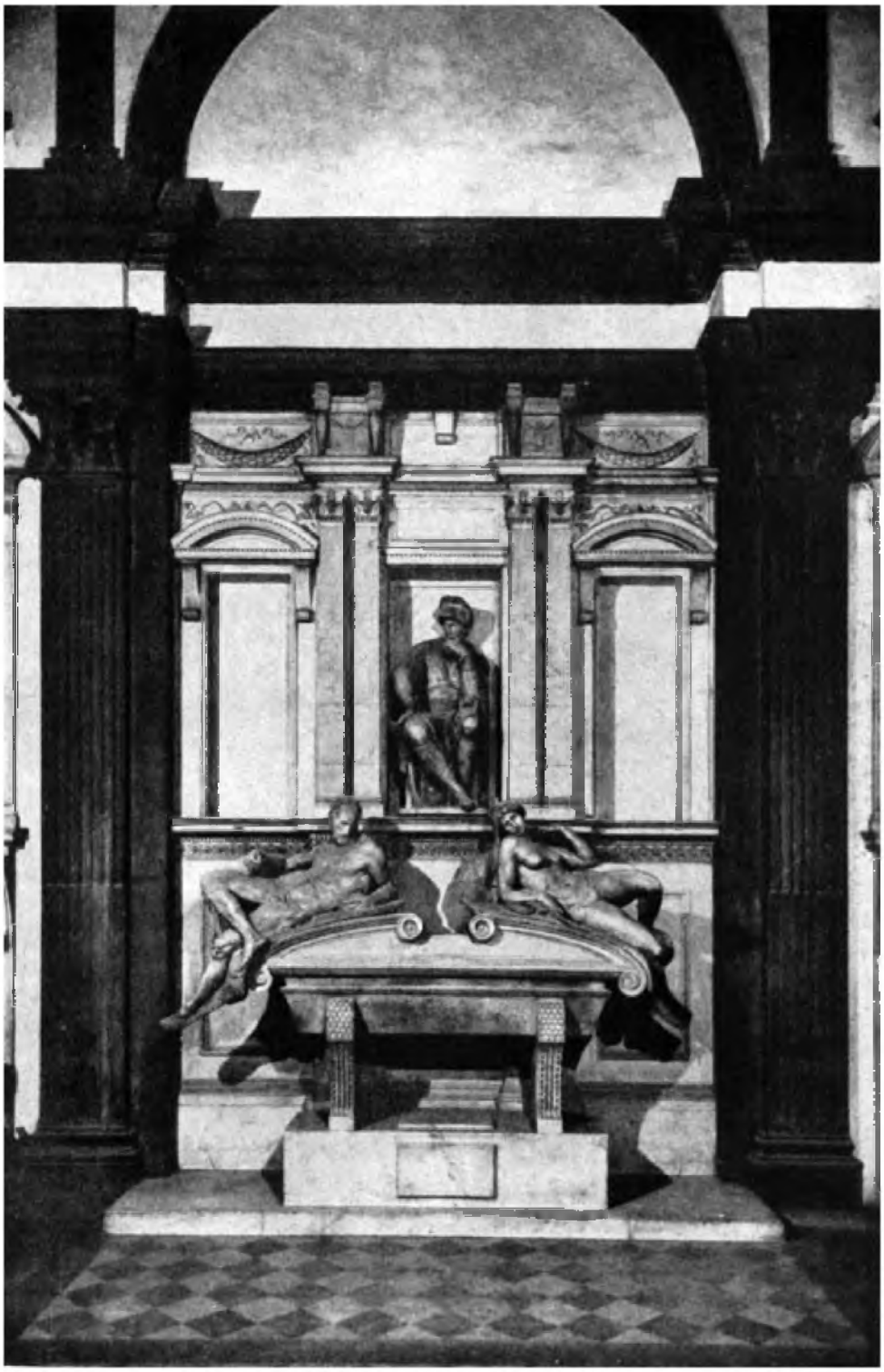
Флоренция, ответившая на разгром Рима вторым изгнанием Медичи и установлением республики, оказалась осажденной войсками императора и папы. Именно во время наибольшей опасности, в период одиннадцатимесячной осады, Микеланджело обнаружил свою верность республиканским убеждениям. Назначенный Военным Советом республики на ответственный пост руководителя фортификационных работ, он во многом способствовал обороне города. После падения Флоренции и восстановления господства Медичи над ним нависла смертельная угроза. Микеланджело спасло лишь то, что тщеславие папы победило его мстительность: Климент VII Медичи хотел обессмертить свой род в произведениях великого мастера.

Настроения Микеланджело, вынужденного в условиях полного порабощения Флоренции и режима жесточайшего террора продолжать прерванную работу над усыпальницей Медичи, не могли не сказаться на характере замысла и образного решения этого комплекса.

Усыпальница Медичи — это капелла при церкви Сан Лоренцо, построенная и украшенная целиком по проекту Микеланджело. Она представляет небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом; белые стены расчленены пилястрами темно-серого мрамора. В капелле две гробницы — герцогов Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского; они размещены друг против друга, у противоположных стен. Третья стена — против алтаря — занята статуей мадонны, по сторонам от нее — статуи святых Косьмы и Дамиана, выполненные учениками Микеланджело. Проект Микеланджело не был осуществлен полностью; им подготовлялись для капеллы еще некоторые скульптуры, в число которых, по-видимому, входили так называемый «Аполлон» (или «Давид»; Флоренция, Национальный музей) и «Скорчившийся мальчик» (Ленинград, Эрмитаж).

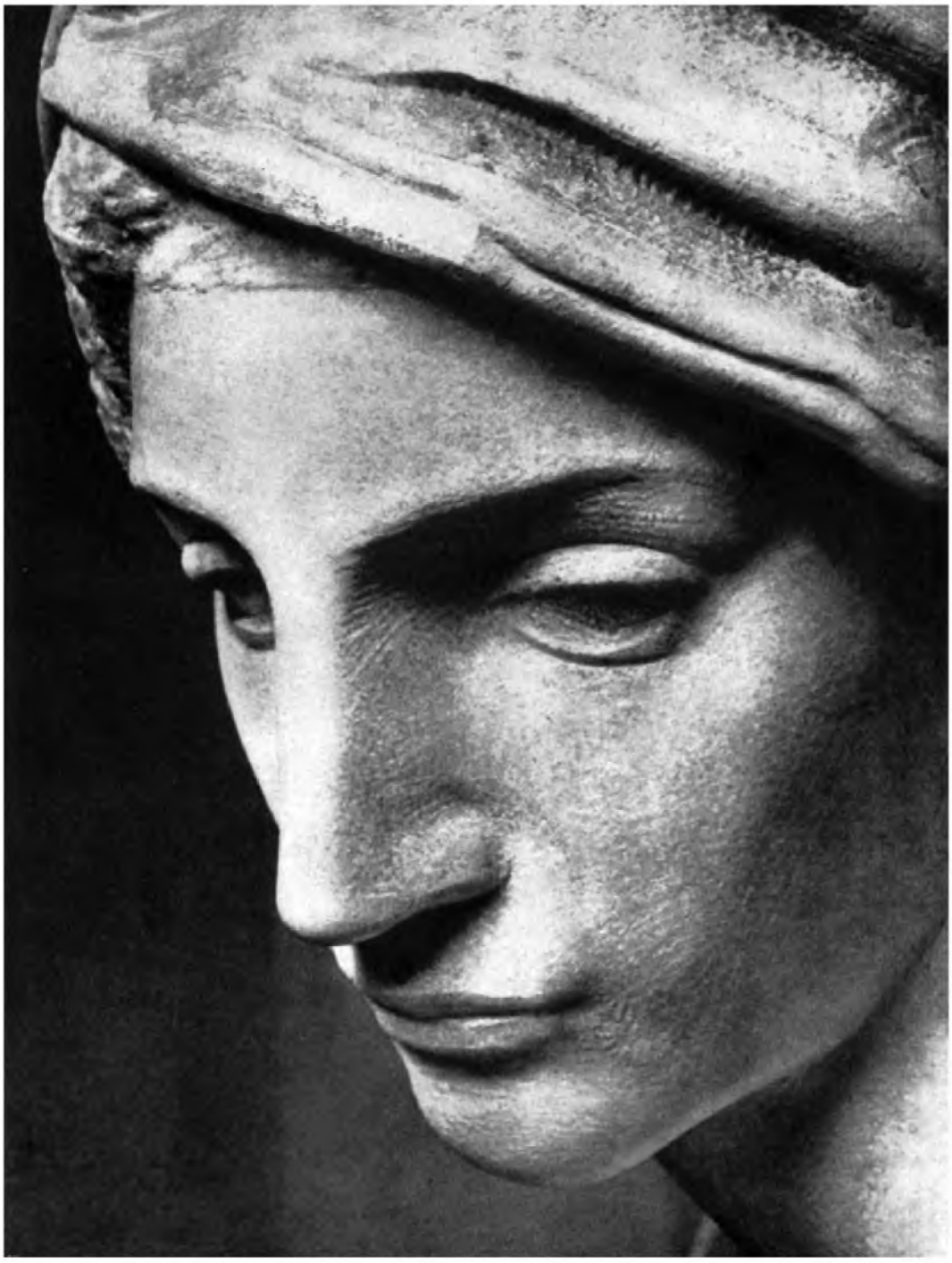


илл.168 Микеланджело. Вечер. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг.



илл.169 Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг.

илл.170 Микеланджело. Мадонна с младенцем. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520-1534 гг.



илл.171 Микеланджело. Мадонна с младенцем. Фрагмент. См. илл.110.

В гробницах Джулиано и Лоренцо Микеланджело решительно отошел от сложившегося в 15 в. традиционного типа надгробия с портретной статуей покойного, представленного лежащим на смертном одре в окружении рельефов и статуй, которые изображают богоматерь, святых и ангелов. Прежние несложные принципы сочетания в надгробиях различных статуй и рельефов сменились у Микеланджело глубокой эмоциональной взаимосвязью образов. Отвлеченная идея противопоставления жизни и смерти приобретает у него одновременно поэтическую реальность и глубокий философский смысл. Джулиано и Лоренцо Медичи представлены в глубоком раздумье; помещенные на их саркофагах статуи—«Утро», «Вечер», «День» и «Ночь», символы быстротекущего времени — представляют собой своего рода образную конкретизацию их размышлений. В статуях обоих герцогов Микеланджело отказался от всякого подобия портретного сходства, представив их в качестве идеальных героев. Усыпальница Медичи в этом

смысле менее всего памятник двум малозначительным представителям рода Медичи — значение ее более широко.

Входящий в капеллу зритель сразу оказывается в окружении образов, полных тревоги и беспокойства. Сдавленные в узких нишах статуи Лоренцо и Джулиано, мучительно, почти конвульсивно изогнутые фигуры времен суток, соскальзывающие с закругленных крышек саркофагов и тем не менее удерживаемые на них неведомой силой, пульсирующая пластика стен, расчлененных сложной системой пилястр, ниш и глухих окон, устрашающая выразительность лика Дня, как бы еще не оформившегося из глыбы камня, и трагической маски — атрибута Ночи — на всем лежит печать острого диссонанса, не находящего выхода напряжения. Это общее впечатление усиливается при рассматривании отдельных статуй — ушедшего в свои думы Лоренцо, преисполненного силы, но утратившего решимость Джулиано и особенно аллегорических образов — запечатленного в муках пробуждения Утра, погружающегося в сон Вечера, преувеличенной и в то же время бесцельной Энергии Дня, тяжелого сна Ночи. Концентрация воли, целеустремленная активность прежних героев Микеланджело ныне утрачены; физическая мощь образов капеллы Медичи тем сильнее оттеняет их духовный надлом. Только статуя мадонны — одна из вершин пластического гения Микеланджело,— помещенная в центре стены против алтаря и потому занимающая в капелле главенствующее положение, трактована в ином плане. По драматической выразительности, по богатству и многообразию сложных композиционных и пластических мотивов она не уступает другим статуям капеллы, однако ее особая привлекательность заключена в том, что глубокое душевное волнение мадонны не переходит в надлом, могучий лиризм этого образа не искажен диссонансами.

В капелле Медичи Микеланджело выступил как гениальный мастер художественного синтеза. Им дано здесь не только архитектонически оправданное объединение элементов зодчества и скульптуры — Микеланджело приводит их к эмоциональному единству, основанному на активном взаимодействии архитектурных форм и пластических образов. При всей сложности и противоречивости многих контрастных мотивов капелла Медичи воспринимается как художественный организм, спаянный единым чувством, единой идеей.

На восторженные стихи флорентийского поэта — Джованни Баттиста Строцци, посвященные статуе «Ночь», Микеланджело ответил от имени Ночи четверостишием, в котором он выразил свои чувства:

Отрадно спать, отрадней камнем быть.

О, в этот век, преступный и постыдный,

Не жить, не чувствовать — удел завидный.

Прошу, молчи, не смей меня будить!

Так сам автор раскрывает смысл «Ночи» — образа широкого собирательного значения, за которым мы видим судьбу Италии, судьбу всей эпохи Возрождения.

В 1534 г. Микеланджело покидает Флоренцию, где он не мог чувствовать себя в безопасности, и навсегда переселяется в Рим. Этот последний, римский период его творчества протекает в условиях усиливающейся общественной реакции. Контрреформация начинает свое наступление против традиций духовной культуры

Возрождения. Во многих художественных центрах господствующее положение заняли художники-маньеристы.

В атмосфере нарастающего духовного одиночества Микеланджело сблизился с религиозно-философским кружком, который группировался вокруг известной поэтессы Виттории Колонна. Но как во времена Лоренцо Медичи творческие интересы юного Микеланджело далеко выходили за пределы узкого круга придворных гуманистов, так и теперь образные идеи великого мастера оказываются несравненно шире робких религиозно-реформаторских тенденций его друзей.

Историческая действительность выдвинула новые задачи перед искусством, и художественный идеал Микеланджело претерпевает изменения. Но если его герои в значительной степени утратили цельность характера и действенность натуры, то они все же в полной мере сохранили свою этическую высоту. То, что мировоззрение Микеланджело сложилось в своей основе в период подъема ренессансной культуры, определило главную особенность его отношения к миру: человек для него навсегда остался высшей ценностью. Именно в этом коренное различие между Микеланджело и художниками маньеристического лагеря, искусство которых свидетельствует об утрате веры в человека и нигилистическом отношении к этическим ценностям.

илл.173 Микеланджело. Страшный суд. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1535-1541 гг.

Крупнейшим живописным произведением этого периода был «Страшный суд» (1535—1541) — огромная фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы. Религиозную тему Микеланджело воплощает как человеческую трагедию космического масштаба. Грандиозная лавина могучих человеческих тел — возносимых праведников и низвергаемых в бездну грешников, творящий суд Христос, подобно громовержцу обрушивающий проклятье на существующее в мире зло, полные гнева святые-мученики, которые, указывая на орудия своих мучений, требуют возмездия для грешников,— все это еще полно мятежного духа. Но хотя сама тема страшного суда призвана воплощать торжество справедливости над злом, фреска не несет в себе утверждающей идеи — напротив, она воспринимается как образ трагической катастрофы, как воплощение идеи

крушения мира. Люди, несмотря на их преувеличенно мощные тела,— лишь жертвы возносящего и низвергающего их вихря. Недаром в композиции встречаются такие полные устрашающего отчаяния образы, как святой Варфоломей, держащий в руке кожу, содранную с него мучителями, на которой вместо лица святого Микеланджело изобразил в виде искаженной маски свое собственное лицо.

Композиционное решение фрески, в котором, в противовес ясной архитектонической организации, подчеркнуто стихийное начало, находится в единстве с идейным замыслом. Доминировавший прежде у Микеланджело индивидуальный образ ныне оказывается захваченным общим человеческим потоком, и в этом художник делает шаг вперед в сравнении с замкнутостью самодовлеющего индивидуального образа в искусстве Высокого Ренессанса. Но, в отличие от венецианских мастеров позднего Возрождения, Микеланджело еще не достигает той степени взаимосвязи между людьми, когда возникает образ единого человеческого коллектива, и трагическое звучание образов «Страшного суда» от этого только усиливается. Ново для Микеланджело и отношение к колориту, который приобрел у него здесь несравненно большую, нежели прежде, образную активность. Уже само сопоставление обнаженных тел с фосфоресцирующим пепельно-синим тоном неба вносит во фреску ощущение драматической напряженности.

Ноты трагического отчаяния усиливаются в росписи капеллы Паолина в Ватикане (1542—1550), где Микеланджело исполнил две фрески—«Обращение Павла» и «Распятие Петра». В «Распятии Петра» люди в оцепенении взирают на мученическую смерть апостола. В них нет силы и решимости противостоять злу: ни гневный взгляд Петра, образ которого напоминает требующих возмездия мучеников «Страшного суда», ни протест юноши из толпы против действий палачей не могут вывести застывших в неподвижности зрителей из состояния слепой покорности.

илл.172 Микеланджело. Брут. Мрамор. Конец 1530-х гг. Фрагмент. Флоренция, Национальный музей.

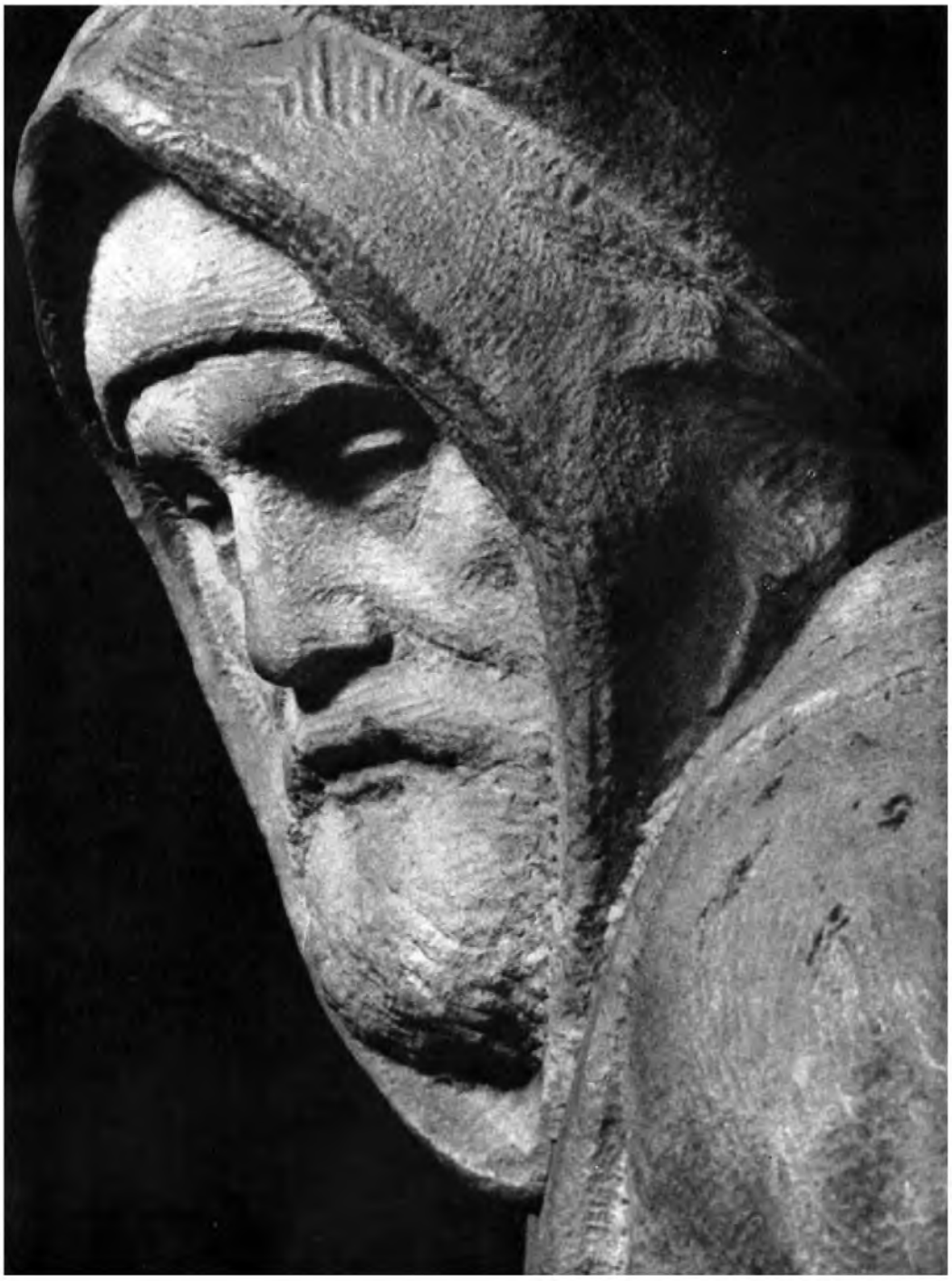
Однако трагический характер этих произведений не означал отказа Микеланджело от прежних гражданственных идеалов. Созданный им в конце 1530-х гг. бюст Брута (Флоренция, Национальный музей) был своеобразным откликом художника на убийство флорентийского деспота герцога Алессандро Медичи, совершенное его родственником Лоренцино. Вне зависимости от побуждений, которыми руководился Лоренцино, поступок его воспринимался художником как светлый подвиг. Микеланджело часто повторял: «Тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя в образе человека». В бюсте Брута он создал образ гордого несгибаемого республиканца, облик которого дышит

доблестью и благородством. Подлинно героическое содержание этого образа выделяет его среди других произведений Микеланджело данного периода, отмеченных чертами надлома, и заставляет вспомнить создания первых десятилетий 16 в. Но, в отличие от «Давида» и «Моисея», в которых микеланджеловская terribilita, предельное напряжение воли, составляло основную черту внутренней характеристики образа, подчинявшую себе все другие стороны личности, образная характеристика «Брута» отличается большей широтой и многоплановостью. Воля и решимость, с такой пластической наглядностью выраженные в гордом повороте головы Брута, не заслоняют других его качеств — мощи интеллекта и большой этической высоты, переданных не только «крупным планом», но и в тонких оттенках мысли и чувства. Духовное богатство личности в сочетании с ясным сознанием благородной цели составляет особую привлекательность микеланджеловского «Брута».

Искусство Микеланджело последних двух десятилетий его жизни отмечено глубокими противоречиями. То было время дальнейшего усиления реакции, искоренения остатков ренессансного свободомыслия. Дух этого времени ярко отразился в одном факте: Павел IV Караффа, основатель инквизиции, счел микеланджелов-ский «Страшный суд» произведением слишком смелым и — из-за наличия в нем множества обнаженных фигур — недостаточно пристойным, приказав внести во фреску соответствующие исправления. Они были произведены учеником Микеланджело Даниеле да Вольтерра, задрапировавшим некоторые фигуры. В жизни Микеланджело — это время крушения надежд, утраты друзей и близких, полного одиночества престарелого мастера. Черты трагического мироощущения Микеланджело наиболее отчетливо проявились в его скульптурных произведениях и в рисунках.

«Пьета» и «Распятия» — таковы наиболее характерные темы в поздней скульптуре и графике Микеланджело. Если Христос в «Пьета» из Палестрины (Флоренция, Академия) еще воспринимается как образ павшего героя, то в «Пьета» (точнее, «Положении во гроб») во Флорентийском соборе (ок. 1550—1555) — четырехфигурной группе, которую мастер предназначал для собственного надгробия,— образы утратили столь характерную для Микеланджело телесную мощь и идеальную красоту. Герои титанического склада уступили место образам, так сказать, человеческого масштаба; их главной чертой стала повышенная одухотворенность. В образной характеристике действующих лиц акцент перенесен с действия на переживание; движения, жесты утратили прежнюю повышенную энергию — они стали естественными, угловатыми, почти неловкими в своей непреднамеренности, и удивительно возросла их эмоциональная содержательность. Излом обнаженной фигуры мертвого Христа, как бы концентрирующий в себе трагическое содержание этого произведения, горе матери, которая, принимая тело сына, прижимается к нему лицом и коленями, скорбь Никодима, бережно опускающего тело Христа,— во всем здесь обнаруживается высокая человечность, внутренняя солидарность между близкими, воспринимаемая как излучение неотразимого чувства. В этих качествах флорентийской «Пьета» Микеланджело не только вышел за границы характерной для Ренессанса индивидуальной обособленности образов, но и предвосхитил решения мастеров последующего, 17 столетия.

илл.174б Микеланджело. Положение во гроб. Фрагмент. Мрамор. Ок. 1550 г.- 1555 г. Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре.



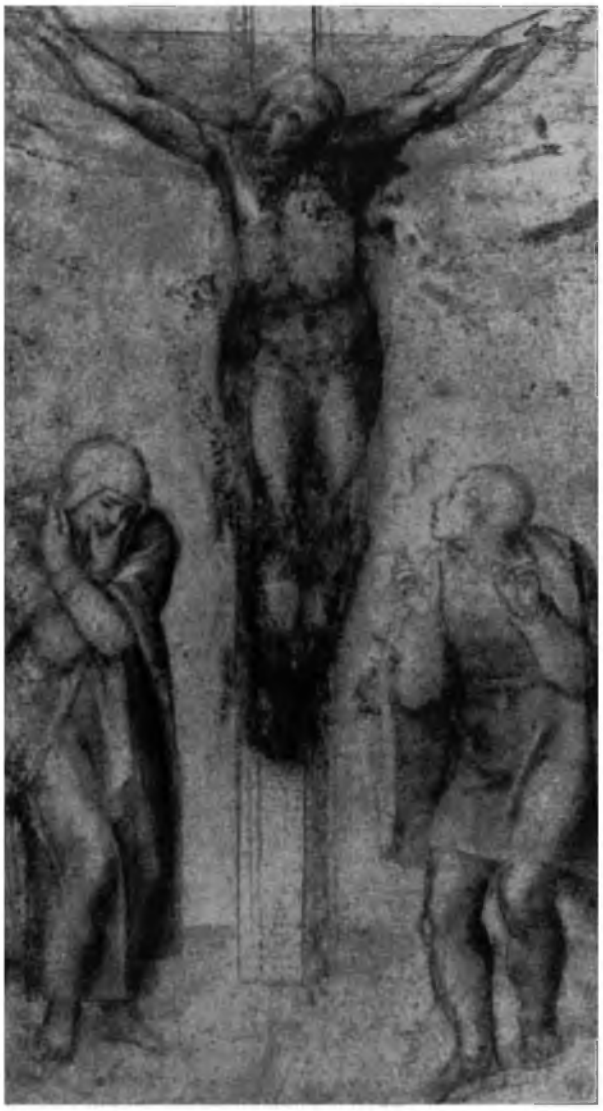
илл.175 Микеланджело. Положение во гроб. Фрагмент.

Еще решительней тенденции к нарастающей одухотворенности образов выражены в последнем скульптурном произведении Микеланджело — в «Пьета Ронданини» (Рим, палаццо Сансеверино). Прижатые друг к другу, вытянутые, угловато-изломанные тела Христа и богоматери, их лица, едва вырисовывающиеся из каменной глыбы, кажутся бесплотными. Здесь уже нет многообразия эмоциональных оттенков, присущих флорентийской «Пьета»,— безраздельно доминирует чувство безграничной скорби и печали, трагического одиночества человека.

Сходные черты обнаруживаются в его поздних графических работах. Подобно Леонардо и Рафаэлю, Микеланджело принадлежит к величайшим мастерам рисунка своей эпохи. Рисунок был для него не только одним из слагаемых его изобразительного языка:

Микеланджело считал рисунок основой, первоэлементом всех видов пластического искусства — скульптуры, живописи и зодчества.

В графике Микеланджело мир образов тот же, что и в его скульптуре и живописи,— здесь безраздельно господствует образ сильного и прекрасного человека. Энергия пластической лепки, колоссальная сила обобщения — таковы особенности его графической манеры. Первоначально рисунок—в качестве этюда или наброска с натуры и композиционного эскиза — имел в творчестве Микеланджело, как и у других мастеров Ренессанса, чисто вспомогательное значение. Начиная с 20-х гг. 16 в. отношение к рисунку в искусстве Возрождения меняется. В нем начинают ценить фиксацию первого творческого импульса, наиболее непосредственное выражение творческой фантАзии, индивидуальный графический почерк мастера. Рисунок становится самостоятельным видом искусства; появляются законченные графические композиции, которые отличаются тщательной разработкой сюжета. Ряд подобных композиций выполнен Микеланджело в 30—40-х гг.; из них наиболее значительны варианты на сюжеты «Падения Фаэтона» и «Воскресения Христа», выделяющиеся богатством творческой фантАзии и силой чувства. Как в скульптуре и в живописи Микеланджело, эволюция рисунка в его творчестве идет по линии нарастания одухотворенности и эмоциональной выразительности образов. Сама графическая манера от чеканных рисунков первого десятилетия 16 в. с их твердым контуром и повышенной пластичностью формы Эволюционирует к большей мягкости, живописности. Контуры становятся легче, расплывчатой, перо вытесняется сангиной, итальянским карандашом.



илл.174а Микеланджело. Распятие. Рисунок. Итальянский карандаш. Ок. 1556 г. Виндзор, Королевская библиотека.

В самых поздних графических произведениях Микеланджело драматическая напряженность достигает небывалой для рисунка силы. В различных вариантах «Распятия», изображающих Христа на кресте с богоматерью и Иоанном по обеим сторонам его, контуры фигур растворяются в бесчисленных повторных штрихах, словно образующих вокруг фигур особую эмоционально насыщенную среду, которая многократно усиливает выразительность каждого движения. Трагизм мироощущения достигает здесь душераздирающей силы. Каждый из рисунков — это воплощение одиночества человека, бессильного и обреченного на страшную судьбу, каждый насыщен чувством неизбывной скорби.

Но позднее творчество Микеланджело не исчерпывается образами, полными безысходного трагизма. В архитектуре, которой мастер уделял в этот период свое основное внимание, он создал произведения, которые в новых условиях продолжают и развивают героическую ренессансную тему. В противовес его скульптурным и графическим работам в главных архитектурных созданиях Микеланджело — соборе св. Петра и Капитолийской площади в Риме — драматическое столкновение сил разрешается торжеством высоких гуманистических представлений.

Микеланджело скончался в Риме в 1564 г. Тело его было тайно вывезено родственниками во Флоренцию и погребено в церкви Санта Кроче.

Историческое значение искусства Микеланджело колоссально. Его влияние на современников было огромно — начиная с таких величайших мастеров, как Рафаэль, и кончая множеством подражателей маньеристического склада, для которых обращение к его произведениям означало чаще всего только внешнее заимствование отдельных мотивов.

Не менее значительно его воздействие на искусство последующих эпох. В трудах зарубежных искусствоведов Микеланджело нередко фигурирует как первый архитектор и художник искусства барокко. Безусловно, зодчие и скульпторы барокко во многом опирались на достижения Микеланджело, но следует, однако, со всей решительностью подчеркнуть коренное качественное различие между принципами искусства Микеланджело и мастеров барочного направления. Основная тенденция архитектурных образов Микеланджело, отличающихся при своей героической мощи особой телесностью, «человечностью», принципиально противоположна тяге мастеров барокко к иррациональному, к растворению форм в безудержной пространственной динамике. Точно так же скульптурные произведения Микеланджело при всем драматизме замысла и динамике пластических форм своей ярко выраженной гуманистической идейной основой отличаются от экстатических образов барокко, патетика которых порождена не силой характера и волевым напряжением героя, а вызвана некими внешними силами, увлекающими фигуры в общем динамическом потоке.

Время жизни Микеланджело отмечено сильными противоречиями, нашедшими отражение в его искусстве. Но, подобно тому как на протяжении всего периода Высокого Возрождения Микеланджело находился в числе наиболее прогрессивных мастеров, так в период кризиса ренессансной культуры он наряду с Тицианом, другим величайшим мастером Высокого Возрождения, в новых исторических условиях оставался носителем великой реалистической традиции Ренессанса.

Искусство маньеризма

И. Смирнова

Острый социальный и политический кризис, охвативший Италию в 20—30-х годах 16 в., определил глубокий перелом в судьбах итальянской культуры эпохи Возрождения. Она оказывается пронизанной глубокими противоречиями, характерными для этой кризисной эпохи. Однако, как мы видели, в течение всего 16 в. в итальянском обществе продолжает существовать сильнейшее противодействие реакции, ренессансные традиции продолжают развиваться и видоизменяются, питая наиболее прогрессивные устремления и философской мысли (Телезио, Кардано, Джордано Бруно), литературы (Тассо) и изобразительного искусства (поздний Микеланджело, художники Высокого и позднего Возрождения в Венеции).

Но принципы ренессансного гуманизма теперь не определяют всю духовную жизнь Италии, ибо параллельно им в 1520-е гг. в центрах, на которые реакция обрушилась с наибольшей силой, культура Возрождения переживает тяжелый кризис, а в 1540—1550-е гг. здесь складывается новая, придворная культура, подчиненная требованиям церковно-аристократических кругов.

В этих условиях в изобразительном искусстве уже в 20-е гг. 16 в. начинает формироваться новое направление, которое обычно определяют понятием «маньеризм». Этот термин происходит от итальянского слова «maniera» (манера). Историки 17 в., начавшие широко пользоваться понятием «манера», чаще всего применяли его к творчеству эпигонов Рафаэля и Микеланджело и вкладывали в него отрицательный смысл. Но в зарубежном искусствознании 20 в., в котором «проблема маньеризма» заняла одно из центральных мест, этот термин получил весьма произвольное толкование. Многие исследователи попытались сузить понятие «Возрождение», противопоставив ему все итальянское искусство после 1520 г., поставить знак равенства между творчеством позднего Микеланджело, Тициана, мастеров террафермы, Тинторетто и кризисными, упадочными направлениями, объединив их понятием «антиклассический стиль» или «маньеризм».

Такое толкование термина является антиисторическим, маскирующим борьбу различных устремлений в искусстве Италии 16 в. — собственно позднего Возрождения и различных антиренессансных по своей сущности направлений. Сложную совокупность этих кризисных течений, проявившихся во всех видах искусства, но наиболее отчетливо выразившихся в изобразительном искусстве, и следует определять термином «маньеризм».

В эволюции маньеризма можно проследить два основных этапа. Первый из них охватывает 20—30-е гг. 16 в. и включает в себя творчество ряда живописцев (в меньшей степени — скульпторов и архитекторов) римско-тосканского и эмилианского круга. Уже в эти годы маньеризм определяется как направление, противостоящее передовым, основанным на ренессансных традициях устремлениям итальянского искусства. Микеланджело, ряд мастеров Венеции и террафермы решают в обстановке все сгущающейся феодальной реакции новые проблемы, которые ставила перед ними действительность, тему трагической сложности взаимоотношений личности и мира, с гуманистических ренессансных позиций. Сохраняя веру в значительность человека, они развивают и обогащают принципы ренессансного реализма, воплощая в образной форме наиболее актуальные идеи своего времени.

Но одновременно в центрах, наиболее сильно захваченных экономическим и политическим кризисом, — Флоренции, Риме, Парме и др. — выступает поколение художников, воспринимающих этот кризис как полное крушение всех устоев бытия, представлений о мире и человеке и бессильных обрести в действительности новые положительные идеалы, ибо, по существу, это поколение выражает смятение и растерянность той части итальянского общества, которая стояла в стороне от наиболее передовых устремлений жизни и культуры страны. Поэтому у большинства ранних маньеристов ощущение разлада с окружающей действительностью перерастает в разочарование в действительности и ренессансных идеалах, в стремлении отгородиться от реального мира, от его противоречий. Это приводит маньеристов к утрате больших положительных идейных ценностей, потере веры в человека, обусловливает узость их эстетических позиций и идеалов, нарочито противопоставленных действительности и ее законам, приобретающих сугубо отвлеченный и формальный характер.

Образ человека в искусстве маньеристов не только теряет героическую значительность, наполняется ощущением смятения, тревоги, но и, постепенно подчиняясь условному, сугубо аристократическому идеалу, утрачивает содержательность и самостоятельное значение. Отказ от ренессансного реализма, стремление противопоставить действительности мир субъективной фантАзии художника (который один из теоретиков маньеризма, Федериго Цуккари, позднее назвал disegno interno — внутренним рисунком), приводит к характерному для живописи раннего маньеризма подчеркнутому

субъективизму, нарочитому искажению пропорций человеческой фигуры и подчинению ее произвольной линейной схеме, иррациональности построения пространства, отвлеченности цвета, одностороннему культу рисунка.

Искусство ранних маньеристов уже характеризуется, таким образом, утратой гуманистических идеалов и антиреалистическими тенденциями; однако оно еще включает в себя элементы субъективного протеста, далекого от официального выражения идей феодально-католической реакции. Недаром творчество большинства из них (за исключением Пармиджанино) не нашло признания в придворной среде и вызвало осуждение у теоретиков маньеризма середины 16 в., в частности у Джорджо Вазари.

Второй этап маньеризма совпадает со временем стабилизации в Италии феодально-католической реакции. Он начинается в 1540-е годы и простирается до конца 16 в. (поздние маньеристы, например Цуккари и Бароччи, работают в начале 17 в. рядом с Караччи и Караваджо).

В это время маньеризм уже выходит за пределы флорентийско-римского круга и к концу века становится господствующим направлением в придворном искусстве как на севере страны — в Милане, так и на юге — в Неаполе, проявляясь не только в живописи, но и в скульптуре, отчасти в архитектуре (Амманати, Вазари). Одновременно увеличиваются точки соприкосновения между итальянским маньеризмом и придворным искусством других европейских стран: школой Фонтенбло во Франции, романистами в Нидерландах и т. п. (хотя так называемый «маньеризм» в других европейских странах существенно отличается от итальянского). Этому способствуют и творческие контакты художников: большие группы итальянских мастеров работают в 30—50-е гг. 16 в. во Франции (Россо, Приматиччо, Никколо дель Аббате, Серлио, Челлини) и в 80-х гг. — в Испании (Пеллегрино Тибальди, Помпео Леони, Федериго Цуккари).

Искусство зрелого маньеризма, сложившееся на основе антиренессансных устремлений раннего маньеризма, не только противостоит передовым тенденциям в итальянском искусстве 16 в., но и открыто связано с идеологией феодально-католических кругов, подчинено задаче прославления церкви и государя. Смятение, пессимистический надлом раннего маньеризма уступают место холодной официальности; эстетические идеалы приобретают все более отвлеченный, безжизненный характер, всецело подчиняются нарочито произвольной формальной схеме — «манере», как ее называют теоретики того времени; творчество художника оказывается скованным целой системой догм и канонов. К концу 16 в. маньеристическое направление полностью обнаруживает свою бесплодность, заходит в тупик.

* * *

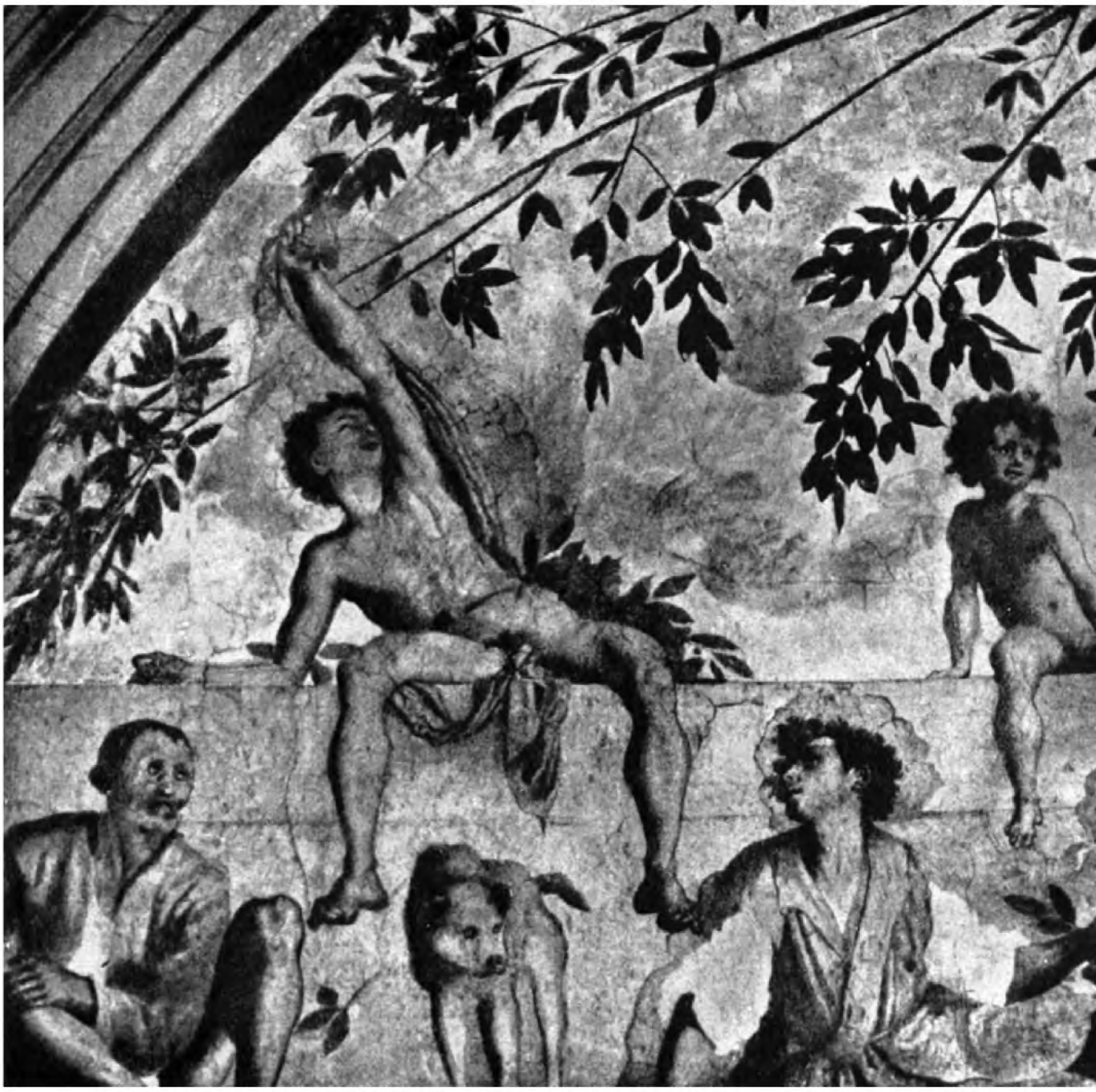
Главным очагом формирования маньеристического направления является Флоренция, в которой социально-экономические сдвиги, потрясшие жизнь Италии, приняли наиболее катастрофический характер. В 1520-е гг. флорентийское искусство переживает тяжелый кризис, самым ярким выразителем которого является Якопо Каруччи да Понтормо (1494—1557).

Понтормо — одна из самых значительных, противоречивых и трагических фигур во флорентийском искусстве 16 в. Мастер огромного дарования и большой искренности, Понтормо выступает первоначально как смелый новатор, стремящийся найти новые пути для искусства Возрождения. И в то же время Понтормо принадлежит к тем представителям итальянской интеллигенции, которые необычайно остро ощутили

драматическую сложность коллизий современной им действительности. Уже в 1520-е гг. постоянно усиливающееся чувство жизненного разлада приводит его к глубокому творческому кризису, к отказу от ренессансных традиций.

Формирование Понтормо-художника связано с лучшими традициями флорентийского искусства. Первым его учителем был Леонардо да Винчи, а около 1512 г. юноша становится помощником Андреа дель Сарто. В своей первой значительной работе — фреске «Встреча Марии и Елизаветы» (1514—1516; церковь Санта Аннунциата) — Понтормо выступает как типичный мастер флорентийского Высокого Возрождения. Его композициям свойственны монументальная широта и торжественность, герои — стройные, сильные фигуры, задрапированные крупными складками одеяний,— величавы и прекрасны, их позы и жесты отличаются безупречной пластической красотой. Уже в этой ранней работе Понтормо выступает и как мастер большой эмоциональной силы. Располагая группу людей тесным полукругом, Понтормо пронизывает ее сильным движением, превращая во взволнованную толпу; фигурам Марии и Елизаветы он сообщает порывистость, почти стремительность, раскрывающую большое и искреннее чувство. Эта эмоциональная насыщенность образов, типичная и для других ранних произведений Понтормо, сближает молодого мастера — при всей разнице в масштабе их дарований — с Микеланджело.

Однако Понтормо, видимо, начинает ощущать неудовлетворенность возвышенно-идеальным стилем современной ему флорентийской живописи, который приобретает формально-академический характер в творчество фра Бартоломео, Альбертипелли, Андреа дель Сарто, отмеченном постепенным измельчанием ренессансных идеалов. Молодой мастер начинает поиски новых путей.



илл.176 Понтормо. Вертумн и Помона. Фреска виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно. Фрагмент. 1520-1521 гг.

Синтезом этих исканий является роспись в вилле Медичи в Поджо-а-Кайяно (1520—1521), которая принадлежит к числу самых значительных, эстетически совершенных и необычных произведений флорентийского Высокого Возрождения. Посвятив роспись мифу о Вертумне и Помоне, Понтормо выбирает неожиданный мотив — послеполуденный отдых крестьян — и воплощает его с тончайшей декоративной изысканностью и в то же время живой непосредственностью, перенося зрителя в атмосферу поэтической сельской идиллии. Герои Понтормо расположились в непринужденных, естественных, полных счастливой беззаботности позах у каменного парапета, над которым на фоне светлого неба склоняются лавровые деревца. Мягкость красочной гаммы, легкость теней, свободное размещение фигур, отделенных большими пространственными паузами, непринужденное изящество рисунка — все это сообщает

композиционному и образному строю фрески особую легкость и прозрачность. Вся роспись проникнута ренессансным настроением поэтического единства человека и природы, светлой, чуть задумчивой радостью.

И в то же время у Понтормо появляются новые черты—элементы более острого, чем у его флорентийских современников, эмоционально-лирического восприятия действительности. Оно определяет основной мотив композиции, одновременно грациозный и простой, вносящий в фреску тонко почувствованную поэзию жизни природы: юноша и девушка, сидящие на парапете, сгибают лавровые деревца, которые, склоняясь, вторят изгибу люнета и центрального окна и наполняют фреску трепетом своих тонких веток и удлиненных листочков. Знаменательно и то, что в трактовке некоторых образов, например сидящего на земле старого босоногого крестьянина, появляется необычная для флорентийского искусства того времени конкретность, стремление приблизиться к живой натуре.

Особая заостренность, эмоциональная окраска восприятия еще более непосредственно раскрываются в рисунках Понтормо, одного из самых блестящих рисовальщиков Флоренции. Оставаясь в пределах традиции классического ренессансного рисунка, Понтормо, однако, стремится не к объективно-спокойному штудированию натуры, а к особой непосредственности, жизненной трепетности образов, предпочитая набросок этюду. Такова серия рисунков к фреске в Поджо-а-Кайяно, набросанных со стремительной точностью подвижными, нервными штрихами.

На рубеже 10—20-х гг. 16 в. Понтормо в поисках большей жизненной непосредственности обращается, подобно некоторым мастерам венецианской террафермы, к искусству северного Возрождения и Дюреру. Это можно проследить в ранних композициях — «Истории Иосифа», «Поклонении волхвов» и в особенности в серии работ для монастыря в Галуццо (Чертоза Валь д'Эма), относящихся к 1522—1525 гг. Но в условиях обостряющихся социальных противоречий, натиска реакции, характеризующих жизнь Флоренции 1520-х гг., столь чуткий и восприимчивый мастер, как Понтормо, не смог сохранить гармонически ясное восприятие мира. В цикле фресок в Галуццо «Страсти Христа» светлую жизнерадостность ранних произведений сменяет глубокий драматизм. К сожалению, фрески сохранились настолько плохо, что можно судить только об их общем характере. Все же очевидно, что Понтормо стремится дать евангельским событиям глубоко человечную трактовку, превратить их в сцены горестей и страданий простых людей. И в то же время фрески проникнуты не только трагизмом, но и настроением подавленности, обреченности («Христос перед Пилатом», «Оплакивание»). Противоречивым и двойственным становится изобразительный язык: необычная острота восприятия натуры, пластическая сила лепки объемов соединяются теперь с повышенной эмоциональностью линейного ритма, готическими изгибами силуэтов фигур.

Еще большей противоречивостью отмечена алтарная композиция «Христос в Эммаусе» (Уффици), написанная в 1525 г. для того же монастыря в Галуццо. С одной стороны, эта необычная для Италии картина является кульминацией новаторских реалистических исканий Понтормо. Фигуры апостолов, превращенных Понтормо в простолюдинов с грубыми обнаженными ногами, и монахов-заказчиков, простонародные набожные лица которых выступают из мрака на заднем плане, вылеплены контрастами светотени с такой пластической осязаемостью и суровой правдивостью, что непосредственно предвосхищают Караваджо. С остротой и лаконизмом, достойными реализма 17 в., написан и натюрморт на столе. И в то же время, помещая своих героев па отвлеченном темном фоне, вырывая их из мрака холодным мерцающим светом, исходящим из символического «ока», Понтормо переносит действие в некую ирреальную среду.

Напряженный, нервный ритм угловатых, ломающихся складок, беспокойные, извивающиеся линии силуэтов сообщают фигурам апостолов и Христа повышенную одухотворенность, вся картина приобретает религиозно-мистическую окраску. Работы в Галуццо свидетельствуют о нарастающей творческой трагедии Понтормо. В своих исканиях Понтормо выходит за пределы идеально-возвышенного стиля флорентийской живописи, сближается с мастерами террафермы, предвосхитившими Караваджо. Но эти тенденции не могли найти плодотворной почвы для развития в охваченной кризисом Флоренции 1510—1520-х гг. Отсюда стремление противопоставить реальному миру некие духовно-мистические ценности, усиление субъективного начала, свидетельствующие о том, что Понтормо начинает переживать тяжелый кризис.

Это накладывает отпечаток и на его портретное творчество середины 1520-х гг. Первые портретные работы мастера— «Резчик драгоценных камней» (конец 1510-х гг.; Лувр), «Двойной портрет» (Флоренция, собрание Гвиччардини), для которых характерна особая внутренняя яркость, эмоциональная приподнятость образов, еще близки портретам Андреа дель Сарто. Но в середине и второй половине 1520-х гг. портретные образы Понтормо приобретают особую утонченность и в то же время — неуверенность, меланхолическую встревоженность. Таков портрет юноши в Лукке (Алессандро Медичи?), написанный около 1525—1526 гг.. Строя его на нарочито остром контрасте тяжелых масс одеяния и прозрачной бледности юного лица, тонкости шеи, Понтормо сообщает всему образу хрупкость, почти болезненность, повышенную, беспокойную одухотворенность.

илл.177 Понтормо. Портрет юноши (возможно, Алессандро Медичи). Ок. 1525-1526 гг. Лукка, Музей.

илл.178 Понтормо. Положение во гроб. Фрагмент. 1525-1528 гг. Флоренция, церковь Санта Феличита.

В следующем своем значительном произведении—«Положении во гроб» в церкви Санта Феличита во Флоренции (1525—1528) — Понтормо уже целиком захвачен творческим кризисом. Это одно из самых трагических произведений итальянского искусства 16 в., полное глубокого, мучительного отчаяния, выраженного Понтормо с большой эмоциональной силой. И в то же время мастер приходит к отказу от гуманистических и реалистических исканий своего раннего творчества. Предстающие перед нами юноши с искаженными лицами, полными ужаса глазами, женщины, склоняющиеся над телом Христа, теряют и внутреннюю силу и жизненную конкретность образов раннего

Понтормо, приобретают отвлеченно-идеальный характер. Произвольным и условным становится и изобразительный язык. Приподнимая горизонт, Понтормо создает впечатление, что вся группа как бы парит в воздухе, ноги юношей и женщины на первом плане едва касаются земли. Легкие лиловатые тени, скользящие по хрупким телам, лишают их объемности и земной тяжести. Высветленный колорит, построенный на диссонансах холодных, прозрачных тонов—розовато-красного, бледно-лилового, светло-голубого, зеленого,— увеличивает ирреальность всего изображенного.

Сочетание религиозной экстатичности настроения, отвлеченности и болезненной надломленности образов, произвольности изобразительного языка отличает и другие работы Понтормо этих лет—«Встречу Марии и Елизаветы» (1528—1530; Карминьяно), «Мадонну с младенцем» (1521—1522; Эрмитаж).

В «Положении во гроб» и «Встрече Марии и Елизаветы» — последних своих значительных произведениях — Понтормо выступает как один из основоположников маньеризма. Поздний период творчества мастера убедительно свидетельствует о негативном характере эстетических принципов маньеризма. После 1530 г. Понтормо остается чуждым складывающейся придворной культуре; в уединении своей мастерской, окруженный непониманием современников, он продолжает одинокие поиски. Но, лишенные теперь опоры в действительности, они становятся бесплодными, завершаются постоянными творческими неудачами. Особенно неудачными, судя по свидетельству Вазари, были разрушенные в 18 в. фрески в церкви Сан Лоренцо, которым мастер посвятил последние десять лет жизни (1546—1556). Сохранившиеся наброски к ним поражают не только вымученной переусложненностью замысла, подчинением человеческой фигуры абстрактному узору, но и странной для такого блестящего рисовальщика вялостью линий, говорят о полном творческом упадке мастера. После 1530 г. единственными значительными работами Понтормо являются его немногочисленные портреты. Такова аристократически надменная «Дама с собачкой» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) и совершенно противоположный ей по духу рисунок, изображающий пожилого мужчину в одежде ремесленника (так называемый «Автопортрет»; Уффици), напоминающий своей скорбной одухотворенностью и реалистической остротой ранние работы художника.

Понтормо относится к числу тех итальянских мастеров 16 в., которые как бы стояли на грани двух эпох. Являясь одним из основоположников маньеризма, он, однако, противостоит другим маньеристам, выступая в лучших своих произведениях как смелый искатель новых путей, своеобразно преломивший в своем искусстве реалистические и гуманистические традиции Возрождения.

Творческий облик второго основоположника флорентийского маньеризма Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо ди Гаспарре, 1495—1540) внешне обнаруживает много точек соприкосновения с Понтормо: уже в ранний период (ок. 1517—1518 гг.) Россо отказывается от возвышенно-идеального стиля, стремится к повышенной экспрессии, драматизации, обращается в поисках новых средств выражения к северному искусству. Однако Россо принадлежит к числу мастеров, у которых кризис гуманистических идеалов и пессимистически субъективное восприятие трагичности жизненных коллизий перерастают в утрату больших идейных ценностей, приводят к внутренней опустошенности. Художник идет по пути нарочитого противопоставления своего искусства реальной действительности, стремится к надуманной экстравагантности, парадоксальности и внешней Эффектности решений. Если Понтормо в искусстве северных мастеров привлекала глубокая эмоциональность, реалистическая острота, то Россо ищет в нем опору для своих антиреалистических, носящих формальный характер

исканий. Так, в его ранних композициях «Мадонна с четырьмя святыми» (1518; Уффици), «Мадонна со святыми» (Вольтерра), в ряде рисунков появляются причудливые образы аскетов с преувеличенно вытянутыми пропорциями тела, неправдоподобно маленькими, словно иссохшими головами, подчеркнуто экспрессивными жестами; выразительность строится на взбудораженности и переусложненности ритмов как бы ломающихся складок, резкости красочных сочетаний. Но сознательная деформация человеческой фигуры, искажение лиц странными гримасами (например, в «Мадонне с ангелами», ок. 1517 г.; Эрмитаж), заставлявшими современников сравнивать его святых с дьяволами, так же как и повышенная экспрессивность изобразительного языка, становятся у Россо самоцелью, не связаны с поисками выражения, хотя бы и в субъективно односторонней форме, больших идей и чувств.

Поэтому даже в самом значительном произведении Россо — «Снятии со креста» (1521; Вольтерра, Музей) — нет того подлинного драматизма, которым отмечено ложение во гроб» Понтормо. Вся драматическая патетика этой картины носит чрезвычайно внешний характер и растворяется в орнаментальном рисунке линейного ритма (недаром наиболее выразительным в картине является образ молодой женщины с простодушным и любопытным взглядом).

Пределом стремления к парадоксальности, переусложненности и внешнему Эффекту является картина Россо «Моисей и дочери Иофара» (1523; Уффици), построенная на контрасте обнаженных фигур пастухов, стремительно низвергающихся на землю в самых произвольных ракурсах, и классицизирующей красоты женской фигуры на втором плане.

Весьма внешний, формальный характер поисков раннего Россо отчетливо сказывается в том, что после переезда в 1523 г. в Рим он отказывается от нарочитой экстравагантности, вызывающей причудливости своего раннего творчества и, подчиняясь вкусам складывающейся придворной среды, стремится к декоративности и утонченной орнаментальности. Это начало становится преобладающим у Россо после его переезда в 1530 г. во Францию, где он выступает как один из основателей школы Фонтенбло.

Кризис гуманистических и реалистических традиций Возрождения в 20—30-х гг. 16 в. сказывается и в искусстве Рима. Однако он принимает в Риме специфический характер, выражается не в отказе ряда мастеров от принципов Высокого Возрождения, а в их творческом оскудении, формальном и эпигонском следовании Микеланджело и особенно Рафаэлю. Так, Себастьяно дель Пьомбо в своих многофигурных композициях выступает как эпигон Микеланджело, ученики Рафаэля — Джулио Романе и другие — разрабатывают формальные моменты утонченной декоративной системы монументальных росписей своего учителя (росписи Перино дель Вага в замке св. Ангела, 1540-е гг.). Особенно сильно сказывается кризис в самой грандиозной из работ Джулио Романо (1492/99 — 1546) — росписях построенного по его же проектам палаццо дель Те в Мантуе, выполненных в 1528 — 1535 гг. В большинстве своем они навеяны фресками Фарнезина, но гармоническую легкость и естественность декоративных работ Рафаэля сменяют нарочитая переусложненность композиций, тяготение к внешней эффектности и грубоватой пышности (Зал Психеи).

Особое место среди этих росписей занимают фрески Зала гигантов (1532— 1535). Умело используя иллюзионистические эффекты, Джулио Романо превращает плафон и стены зала в единую композицию, изображая картину грандиозной катастрофы: пораженные молниями Юпитера, с облаков стремительно низвергаются гигантские тела, на которые обрушиваются разлетающиеся на куски колонны, огромные скалы. Несомненно, росписи Зала гигантов, как и несколько более поздний «Страшный суд» Микеланджело, навеяны

трагическими событиями итальянской действительности. Но во фресковых композициях Джулио Романо полностью отсутствует героическое начало, все пронизано пафосом гибели и уничтожения, что придает его фрескам характерную для маньеризма антигуманистическую окраску.

Первый этап маньеризма завершает творчество пармского мастера Франческо Маццола, прозванного Пармиджанино (1503 — 1540).

Формирование творческого облика Пармиджанино тесно связано с искусством Корреджо, который приехал в Парму в 1518 г. и оказал большое воздействие на юного мастера. Близость к Корреджо сказывается и в первом монументальном цикле Пармиджанино — фресках церкви Сан Джованни Эванджелиста (1519/22), и в замечательных росписях одной из комнат замка в Фонтанеллато близ Пармы, которые обычно датируют 1530-ми гг., хотя часть исследователей убедительно доказывают, что они написаны в 1523 г. В росписях в Фонтанеллато Пармиджанино, используя мотивы фресок Корреджо в монастыре Сан Паоло, как бы раздвигает стены помещения, превращая зеркало плафона в покрытое облаками небо, распалубки свода — в зеленый шатер, а люнеты — в своеобразные лоджии, где на фоне неба, воды, деревьев изображены нимфы, охотники с собаками, испуганные олени, развертываются эпизоды легенды о Диане и Актеоне. Вся эта сложная композиция пронизана легким, скользящим ритмом движущихся фигур, развевающихся одежд, колеблемых ветром цветов и ветвей, что сообщает ей особую поэтическую непосредственность.

Но уже в ранний период Пармиджанино отходит от ренессансных традиций. Это отчетливо сказывается в знаменитом автопортрете (ок. 1522 —1524; Венский музей), в котором молодой художник с виртуозным мастерством решает причудливую задачу изображения не самого человека, а полусферического зеркала, своеобразно преломляющего его облик. Этот миниатюрный портрет, написанный на выпуклой круглой дощечке мягким, сплавленным, образующим эмалевую поверхность мазком, выдержанный в тончайших градациях коричневых и зеленовато-серых тонов, свидетельствует о блестящем техническом мастерстве молодого мастера. Пармиджанино вызывает у зрителя полную иллюзию, что тот находится перед полусферическим зеркалом из полированного металла, блестящая поверхность которого отражает облик юного художника и полутемное, наполненное слабым мерцающим светом помещение его мастерской. Однако замена интереса к человеку интересом к чисто формальным задачам, стремление к иллюзорной точности воспроизведения искажающего действительность оптического эффекта говорит о том, что Пармиджанино уже в значительной мере чужды гуманистические и реалистические принципы Возрождения.

В 1523 или в начале 1524 г. Пармиджанино переезжает в Рим. Несомненно, именно здесь Пармиджанино приобрел ту высокую изобразительную культуру, блестящий артистизм, которые отличают его зрелое творчество. II в то же время в его произведениях римского и болонского (1527—1531) периодов усиливается антиренессансная направленность.

Однако, в отличие от Понтормо и Россо, антиренессансный характер творчества которых выражал пессимистический надлом мировосприятия целого поколения, ощутившего безысходность трагических противоречий итальянской действительности, эстетическая программа Пармиджанино тесно связана с устремлениями складывающейся придворной культуры. Она отражает умонастроения той части итальянского общества, которая пытается уйти от трагических противоречии действительности в узкий мирок субъективных, утонченных, оторванных от жизни идеалов. Не случайно именно Пармиджанино, а не флорентийские маньеристы выработал эстетический идеал

маньеризма и оказал огромное воздействие на последующее развитие маньеристического искусства.

Эстетический идеал Пармиджанино, формирование которого можно проследить в ряде его произведений 1520-х гг. («Видение св. Иеронима», Лондон; «Мадонна со святыми», Уффици), подчинен стремлению противопоставить действительности мир рафинированно-аристократичной, хрупкой, почти бесплотной красоты, он носит отвлеченный характер и очень скоро обнаруживает узость идейных позиций мастера. Такова его «Мадонна с розой» (ок. 1528 —1530; Дрезден), которая является одним из наиболее ярких и характерных произведений маньеризма. Образы этой эффектной, виртуозно построенной композиции носят изысканный, нарочито светский характер и в то же время лишены не только значительности, но и человеческой теплоты, отмечены внутренней ущербностью. В мадонне Пармиджанино подчеркивает холодную отчужденность, аристократическую неприступность, придавая ее прекрасному лицу надменное, почти жесткое выражение, а жесту тонких холеных рук — манерность, нарочитую бесцельность. Двусмысленность взглядов, кокетливый изгиб тела, подчеркивающий округлость бедер, придают отпечаток холодной чувственности образу маленького Христа. Принципы изобразительного языка Пармиджанино, приобретающего в «Мадонне с розой» особую утонченность, призваны подчеркнуть идеальность этих образов, их непричастность реальному миру. Колорит картины, построенный на изысканном сочетании холодных дымчато-сиреневых, бледно-розовых, сине-зеленых, блекло-красных тонов, не только подчеркивает аристократизм образов, но и лишает их полнокровности, материальной убедительности: тело Христа, лицо и руки мадонны, написанные в гладкой обобщенной манере, бледно-розовым тоном с легкими голубоватыми и лиловатыми тенями, кажутся почти фарфоровыми.

илл.180 Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534-1540 гг. Флоренция, Уффици.

Особенно отвлеченный и субъективный характер приобретает эстетический идеал Пармиджанино в произведениях его второго пармского периода (1531 —1540). Синтезом исканий этих лет является знаменитая «Мадонна с длинной шеей» (1534—1540; Уффици), в которой все нарочито причудливо и нереально: и неправдоподобно вытянутые пропорции тела мадонны, его странный волнообразный изгиб, и сверхъестественный пространственный разрыв между недописанным архитектурным фоном и фигурами мадонны и ангелов на первом плане, и переливчатый холодный колорит. У Пармиджанино появляются уже и определенные каноны воплощения его идеала: вытянутость пропорций человеческой фигуры, текучая, причудливо изгибающаяся линия

силуэта, подчиненная, как и весь композиционный строй картины, сложной совокупности змеевидных ритмов. Этот принцип «змеевидной фигуры» стал одной из главных изобразительных формул маньеризма и полвека спустя был разработан в теоретических трудах Ломаццо.

«Мадонна с длинной шеей», в которой субъективность творческой фантАзии Нармиджанино, его стремление к произвольности изобразительного языка достигают своей кульминации, убедительно свидетельствует и о бесплодности программы мастера. Его идеал носит отпечаток не только отвлеченности, но и внутренней незначительности: фигура мадонны, заполняющая почти всю плоскость холста размером 2,14х1,33 м, отличается манерной грацией изящной хрупкой статуэтки.

Творчество Пармиджанино, таким образом, воплотило в наиболее законченной и последовательной форме устремления раннего маньеризма. Но в то же время оно свидетельствует и о том, что маньеризм не является монолитным и цельным направлением, включает в себя, даже в пределах творчества одного художника, самые разнообразные тенденции. Так, особое место в творчестве Пармиджанино занимает портрет — единственный жанр, в котором искусство маньеризма сохраняло известный контакт с действительностью. Портреты Пармиджанино, бывшего наряду с Бронзино крупнейшим портретистом маньеристического направления, отмечены большой противоречивостью, но представляют весьма значительное эстетическое явление. Они несут явственный отпечаток кризисности мировосприятия мастера: образ человека в них лишен яркой характерности и полнокровности, репрезентативность создается обычно не героической значительностью образа, а великолепием и пышностью аксессуаров (портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале, 1524; Неаполь, Музей). Но, с другой стороны, Пармиджанино сумел уловить в душе современника внутренний надлом, смятение, беспокойство, и это сообщает ряду его портретов тревожную одухотворенность, нотки затаенной душевной боли (так называемый «Автопортрет», ок. 1527 — 1528; Уффици) или глубокой меланхолической задумчивости («Малатеста Бальоне», 1530-е гг.; Вена, Художественно-исторический музей).

илл.179 Пармиджанино. «Антея». Фрагмент. Ок. 1534-1535 г. Неаполь, музей Каподимонте.

Сам аристократически утонченный идеал мастера, соприкасаясь с действительностью, приобретает в его портретах черты большей жизненности, что придает ряду его образов, особенно женских, большое очарование. Таков портрет неизвестной молодой женщины (так называемая «Антея», ок. 1534-1535; Неаполь, Музей). Пармиджанино вносит в портрет элементы стилизации, преувеличивает хрупкость, изящество молодой женщины, вытягивая пропорции ее фигуры, оставив вокруг нее слишком много пустого пространства, сделав нарочито маленькой головку. И в то же время, добиваясь строгой торжественности композиции, идеальной обобщенности ленки лица, безупречной чистоты его очертаний, он сумел передать и жизненное обаяние своей прелестной модели, которая смотрит на зрителя огромными вопрошающими черными глазами.

Особое место в творчестве Пармиджанино занимают и его рисунки. Пармиджанино создает тип нарочито незаконченного рисунка-наброска, непосредственно, живо и в то же время с артистизмом и утонченной декоративностью воплощающего создания изменчивой фантАзии художника. Он строит, его на выразительности прерывистой, как бы незаконченной линии, живописном противопоставлении пятен светотени, многое дает лишь намеком, двумя-тремя беглыми штрихами, открывая наряду с венецианскими мастерами 16 в. новые эмоциональные и. изобразительные возможности рисунка. Но в то же время рисунок утрачивает у Пармиджанино реалистическую направленность; он уже не связан, как у ренессансных мастеров, с поисками выразительности образа или воплощением сложного идейного замысла. В нем преобладает живописно-декоративное начало, прихотливая игра линий и пятен светотени («Купание Дианы»). Это увлечение чисто декоративными живописными эффектами становится весьма характерным для маньеристического рисунка.

Сходные тенденции определяют и развитие гравюры маньеристического круга, в развитии которой Пармиджанино сыграл немаловажную роль. С его именем тесно связано развитие в Италии 16 в. двух новых видов гравюры — офорта и цветной гравюры на дереве, привлекших маньеристов широкими возможностями живописно-декоративных решений. Пармиджанино был одним из первых мастеров офорта, получившего затем широчайшее распространение в Европе. В немногочисленных офортах Пармиджанино («Положение во гроб», «Поклонение волхвов», «Таис» и др.) специфика офорта, его неровный, прерывистый штрих подчинены стремлению передать причудливую, таинственную игру света и тени, сообщить всему изображенному зыбкость и невесомость.

Возникновение цветной гравюры на дереве, завоевавшей особенно широкое признание в маньеристическом кругу, первоначально связано с Венецией, где уже в первом десятилетии 16 в. в гравюре появляются живописные тенденции. Изобретатель цветной гравюры на дереве (так называемой «кьяроскуро») Уго да Карпи (ок. 1480—1532) в течение ряда лет работал в Венеции и получил в 1516 г. от венецианского сената патент на свое изобретение. Введя печатание с нескольких досок и заменив линейный рисунок пятном, Уго да Карпи сообщил гравюре живописность свободного, широкого рисунка кистью. Однако хотя искания Уго да Карпи во многом близки творческим устремлениям мастеров Венеции, тяготение к живописности носит у него односторонний характер и подчиняется поискам декоративных эффектов. Это сказывается уже в гравюрах с рафаэлевских картонов для шпалер, исполненных вскоре после переезда Уго да Карпи в Рим (ок. 1518 г.) и в еще большей мере характеризует его поздние листы, сделанные по рисункам Пармиджанино («Диоген»). На дальнейшее развитие искусства кьяроскуро огромное влияние оказал Пармиджанино, рисунки которого вплоть до конца 16 в. служили мастерам кьяроскуро основным материалом для воспроизведения.

* * *

Сороковые годы 16 в., знаменующие начало следующего этапа феодально-католической реакции в Италии, отмечены стабилизацией в итальянских государствах феодально-монархического режима и активизацией деятельности папского Рима, который возглавляет организованное наступление правящих кругов на все ренессансное наследие в политической и духовной жизни страны. Папа Навел III Фарнезе (понтификат 1534—1549 гг.) вводит церковную цензуру, восстанавливает деятельность инквизиции; в 1540 г. возникает орден иезуитов, который становится авангардом католической реакции. Она достигает своего апогея в 50—70-е гг. 16 в., когда церковь, опираясь на инквизицию, становится на путь массового террора в борьбе со всеми прогрессивными силами общества. Стремясь подчинить себе духовную жизнь страны, подавить всякий проблеск

протеста в народе и кругах прогрессивной интеллигенции, папство, не ограничиваясь террором, вводит целую систему контроля над всеми областями идеологии, разработанную Тридентским собором (1545—1563). В 1559 г. издается индекс запрещенных книг, в который попали имена Боккаччо, Ариосто, Макиавелли; накладывается вето на всю продукцию шестидесяти одной типографии. «Нам запрещено читать почти все», — пишет по этому поводу некий кардинал Латини. Жесткой регламентации подвергается и изобразительное искусство. Церковь рьяно насаждает в нем аскетический дух, не останавливаясь перед актами настоящего варварства, — таков был приказ Павла IV «одеть» фигуры «Страшного суда» Микеланджело или распоряжение Пия V убрать из Ватикана все античные статуи. Тридентский собор предписывает служителям церкви строгий контроль над соответствием произведений на религиозные темы католическим догматам; в близких церкви кругах возникают трактаты Джильо (1564) и Габриэле Палеотти (1582), посвященные ошибкам художников с точки зрения теологии. Часто художники работают под строгим надзором кардиналов Ватикана: например, покровитель иезуитов кардинал Алесс.андро Фарнезе контролирует росписи братьев Цуккари в замке Капрарола; он же исправляет проекты Виньолы для церкви Иль Джезу. Господствующими жанрами в живописи становятся парадный портрет и «истории» — грандиозные многофигурные росписи, посвященные религиозно-мифологическим темам или восхвалению правящих династий; в пластике преобладает тип декоративной парковой или фонтанной скульптуры. Отражение требований церковных и придворных кругов можно найти и в трактатах крупнейших теоретиков маньеризма, работавших во второй половине 16 и в первые годы 17 в.: Боргини, Ломаццо, Арменини, Ф. Цуккари. Так, Боргини и Арменини говорят о необходимости соблюдать в произведениях искусства правила благочестия, Ломаццо разрабатывает целую систему условий, которым должен отвечать парадный портрет, и т. д. Стремление к регламентации искусства сказывается и в деятельности различных академий, крупнейшей из которых была основанная в 1560 г. Вазари Академия рисунка во Флоренции.

Придворное искусство, складывающееся в этих условиях в Италии 40—90-х гг. 16 в., развивается на основе традиций раннего маньеризма и представляет следующий, зрелый этап этого направления. Но зрелый маньеризм теряет драматическую напряженность, пессимистическую окраску, приобретает официально академический или сугубо декоративный характер. Если разрыв с действительностью в раннем маньеризме часто был вызван ощущением неодолимости жизненных противоречий, то теперь призыв теоретиков руководствоваться отвлеченной «идеей» совершенства тесно связан с требованиями придворной культуры. Так, Ломаццо пишет: «Благоразумный художник, изображая властителя, должен придать ему благородство и достоинство, если даже на самом деле он не таков». Эстетический идеал зрелого маньеризма полностью оторван от действительности, отличаясь отвлеченностью и нежизненностью. Недаром теоретики маньеризма нередко подменяют понятие «идеи» понятием «прекрасной манеры», то есть совокупности определенных формально-стилистических приемов. Сходным образом одним из главных достоинств произведения искусства считается теперь invenzione, то есть умение «сочинять» сложную и эффектную композицию. В некоторых случаях равнодушие к человеку, склонность к формальным экспериментам достигают у художников Этого времени такой степени, что они выступают как предтечи упадочнических направлений в современном искусстве. Таковы, например, рисунки Луки Камбиазо, заменяющего головы человеческих фигур отвлеченными кубами, или чудовищные «сюрреалистические» аллегории времен года, четырех стихий, пейзажи Арчимбольдо, составленные из фруктов и овощей.

Формирование живописи зрелого маньеризма тесно связано с Флоренцией, где ее крупнейшим представителем является Аньоло Бронзино (1503 —1572), ученик и близкий

друг Понтормо, уже в конце 1530-х гг. ставший придворным художником Козимо I. Бронзино является одним из создателей типа маньеристического парадного портрета. Его репрезентативные, виртуозные по исполнению портреты принадлежат к числу самых ярких страниц искусства зрелого маньеризма. Бронзино великолепно умеет построить импозантную композицию, ввести аксессуары, подчеркивающие сословное положение модели, придать своим героям высокомерную небрежность, утонченный аристократизм и — при всей идеализации — сохранить убедительное портретное сходство. Но в портретах Бронзино отчетливо сказывается и воздействие жестких требований придворной культуры, ограничившей задачу портретиста запечатленном официально-парадного облика человека, его сословного величия.

илл.181 Бронзино. Портрет Уголино Мартелли. 1537-1538 гг. Берлин.

В портретах Бронзино 1530-х гг., свидетельствующих о воздействии Понтормо, еще остаются элементы драматически-тревожного восприятия мира. Художник наделяет своих героев то тревожной взволнованностью, то особой нервной утонченностью и меланхолической самоуглубленностью. Но одновременно он стремится выявить в них и аристократическую исключительность, сословное превосходство. Так, в портрете Уголино Мартелли Бронзино подчеркивает нарочитую надменность позы и осанки юноши, эффектность нервной, острой линии силуэта, изысканность жестов тонких холеных рук, придает его некрасивому лицу непроницаемость, скучающе-презрительное выражение и тем сообщает образу не только утонченный аристократизм, но и оттенок холодной неприступности. Замкнутость изолированность от действительности увеличивается в конце 1530-х — начале 1540-х гг. в портретах Бартоломео и Лукреции Панчатики. Оба супруга — и Бартоломео, изображенный на сложном, несколько ирреальном архитектурном фоне, и представленная на фоне ниши Лукреция, неестественно выпрямившиеся, смотрящие прямо перед собой неподвижным, остановившимся взглядом, кажутся застывшими изваяниями. Это подчеркивается и спецификой жесткой, холодной живописной манеры Бронзино, у которого материальная осязательность заменяется иллюзорностью. Поверхность лица Лукреции, написанная в слитной эмалевой манере, кажется неестественно гладкой, по тону она светлее жемчужного ожерелья и имеет сходство со слоновой костью, резко и жестко промоделированные складки рубиново-красного шелкового платья кажутся изваянными из камня, волосы приобретают металлический отсвет.

Тип официального парадного портрета окончательно складывается в творчестве Бронзино в 1540-е годы. В многочисленных портретах 1540—1550-х гг. («Стефано Колонна», 1546; «Джанеттино Дория», ок. 1546 —1547) исчезает оттенок тревожной неуверенности, усиливается внешняя репрезентативность и эффектность. Стремясь подчеркнуть дистанцию между зрителем и портретным образом, Бронзино избегает теперь намека на живые человеческие чувства и черты характера, прячет их под маской чопорной надменности, ледяного бесстрастия.

В знаменитом портрете супруги Козимо I, Элеоноры Тодедской с сыном (1540-е гг.; Уффици) флорентийская герцогиня восседает с торжественной неподвижностью идола. Жесткая пластичность живописной манеры, колорит, построенный на сочетании холодных, но не переливчато-неопределенных, как у Пармиджанино, а резко локальных тонов: голубого фона, синего одеяния мальчика, серебристого, расшитого темно-пурпурными и тускло-золотыми узорами платья герцогини— подчеркивают безжизненную застылость образов.

Бесстрастие, надменная замкнутость, статуарность портретов Бронзино тесно связаны с их парадно-официальным характером и в то же время свидетельствуют о нарастающем равнодушии мастера к человеку. Недаром во многих его портретах блестяще, с натуралистической иллюзорностью выписанные аксессуары привлекают более пристальное внимание художника и становятся более выразительными, чем лицо; таково великолепное парчовое платье в уже упомянутом портрете Элеоноры с сыном или виртуозно написанная прозрачная полосатая ткань в женском портрете из Турина (1550-е гг.).

Но если в своих портретах Бронзино выступает как значительный художник, то его многофигурные композиции особенно очевидно обнаруживают усиливающуюся деградацию маньеризма. Нарочитая неестественность и манерность поз, слащавая красивость образов, отвлеченная орнаментальность композиции, налет рассудочности и холодной эротики отличают его «Аллегорию» (1540-е гг.; Лондон, Национальная

галлерея). Такая же искусственность характеризует и его большую алтарную композицию «Сошествие Христа в чистилище» (1552; Флоренция, музей Санта Кроче) и ряд картин на тему «Святое семейство», в том числе картину музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 1550-х гг., а также фрески в капелле Элеоноры в Палаццо Веккьо (1545 —1564) и в церкви Сан Лоренцо (1567—1569).

Второй значительной фигурой флорентийского искусства является ученик Андреа дель Сарто Франческо Сальвиати (1510—1563), который наряду с Бронзино выступает как крупнейший портретист Флоренции этого времени и одновременно как. один из ведущих, мастеров монументальной живописи. Однако в противоположность Бронзино, который был придворным по призванию, Садьвиати, видимо, тяготился атмосферой, царившей при дворах: недаром его близкий друг Вазари рассказывает о резкости и неуживчивости его характера, бесконечных переездах из Флоренции в Рим и обратно (кроме того, около 1540 г. он побывал в Венеции, а в 1554 г. — во Франции), конфликтах с заказчиками. Известная независимость от дворов определяет характер его портретов.

Сальвиати-портретист является антиподом Бронзино. Если последний стремится запечатлеть официальный, парадный облик аристократа, спрятать чувства и мысли модели за маской холодного равнодушия, то Сальвиати нередко делает своим героем рядового современника, полного ощущения неразрешимости жизненных противоречий, внутренней неуверенности. Его образы не обладают ренессансной Значительностью и яркостью, но им свойственны психологическая насыщенность и жизненная острота. В противоположность парадным портретам Бронзино портреты Сальвиати (созданные в основном в 1530—1540-е гг.) носят более частный, интимный характер. Лишь немногие из них: так называемый «Поджо Браччолини» (вероятно, автопортрет; Рим, галлерея Колонна), «Кардинал Червини-Спанокки», который ранее приписывался Понтормо (Рим, галлерея Боргезе), портрет скульптора (Вена) — выдают стремление к торжественности и репрезентативности.

Но в ряде портретов Сальвиати — «Неизвестный с письмом» (Уффици), «Неизвестный» (Рим, галлерея Корсини), «Мужской портрет» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) — его герои предстают перед нами на нейтральном фоне в почти случайной, мгновенно схваченной позе, как бы оставшись наедине с собой погруженными в меланхолическую задумчивость; иногда они рассеянно разворачивают письмо или сжимают в руках перо. Строгость, почти монохромность колорита, в котором серые или оливковые тона фона сочетаются с темными тонами одежды, острая, беспокойная изломанность резко отчеканенной линии силуэта подчеркивают интенсивность и противоречивую сложность внутренней жизни, тонкую психологическую выразительность болезненно-задумчивых лиц.

Иногда Сальвиати достигает такой необычной остроты и конкретности трактовки образа рядового современника, что его портреты могут найти аналогии только у художников венецианской террафермы. Так, портрет Андреа Бандини (Филадельфия, собрание Джонсон), в котором внутренняя утонченность, лихорадочное беспокойство сочетаются с бюргерской обыденностью облика, вызывает в памяти портреты Морони. Большая острота передачи внешнего облика, мгновенно схваченной ситуации и одновременно внутренний драматизм характеризуют и один из наиболее искренних и интимно-непосредственных портретов мастера — его поздний автопортрет (1550-е гг.; Уффици).

Портреты Сальвиати убедительно свидетельствуют о неоднородности маньеризма, о том, что в искусстве феодально-католических центров рядом с официальным направлением сохраняются реалистические тенденции, частичный интерес к рядовому современнику, к

внутреннему миру человека. Позднее, во второй половине 16 в., эти тенденции вызывают сложение жанра интимно-психологического автопортрета. Но в целом эти устремления постоянно подавлялись господствующими принципами придворной культуры, не могли найти почвы для широкого развития.

Безжизненность, выхолощенность зрелого маньеризма, влекущая за собой полную деградацию, особенно ярко сказывается в декоративной монументальной живописи. Монументальная живопись маньеризма, которую теоретики того времени, например Арменини, объявили ведущим видом искусства, оказалась в наиболее откровенной форме подчиненной задаче прославления папства и правящих династий. Стремясь сообщить своим гигантским композициям внушительность и Эффектность, художники наполняют их огромным количеством фигур, изображенных в самых сложных и причудливых позах. Хотя пропагандистские задачи заставляют их иногда вводить в изображенные сцены элементы историчности, эти колоссы поражают своей безжизненностью. Образ человека трактуется с полным равнодушием, растворяется в безликой, лишенной выразительности толпе. В построении композиции и трактовке отдельных фигур господствует целая система штампов и шаблонов, которые дают возможность художникам расписывать огромные помещения с неправдоподобной быстротой. Особенно навязчивыми и условными становятся рецепты изображения человеческой фигуры, которые подробно разрабатываются Ломаццо и другими теоретиками. Эти рецепты складываются на основе принципа «змеевидной фигуры» Пармиджанино и на внешнем заимствовании микеланджеловской системы сложнейших контрапостов, которые приобретают у некоторых маньеристов такой гипертрофированный характер, что граничат с карикатурностью (Баттиста Франко, Пеллегрино Тибальди).

Крупнейшими мастерами монументальной живописи во Флоренции были Франческо Сальвиати и Джордже Вазари. Фрески Сальвиати обнаруживают более тесную связь с господствующими тенденциями маньеристического искусства, чем его портреты. Лучшие из них — цикл «История Камилла» в Зале аудиенций Палаццо Веккьо (начатый в 1544 г.), фрески в Сан Марчелло дель Корсо в Риме (конец 1540-х гг.) —выгодно отличаются от других монументальных росписей маньеристов своей изысканной декоративностью. Но в более поздних его работах, особенно в посвященном папе Павлу III цикле в палаццо Фарнезе (1553 — 1554), ставшем образцом для всех римских маньеристов, появляется тяжеловесная пышность и риторичность. Наиболее типичным мастером монументальной живописи Флоренции является упоминавшийся как архитектор и автор известных «Жизнеописаний» Джордже Вазари (1511 —1574), цикл росписей которого в Палаццо Веккьо, посвященный Медичи (1554—1572), концентрирует в себе все отрицательные черты декоративной живописи маньеризма. В последнюю треть 16 в. декоративная живопись Флоренции приобретает рафинированный и изысканно-холодный характер. Таковы росписи и панно потайного рабочего кабинета, так называемого Студиоло, Франческо I (1570—1573) в Палаццо Веккьо, выполненные Аллори, Нальдини и другими учениками Вазари и Бронзино. Но одновременно, как реакция на чрезмерную условность, появляется и тяготение к жанровым мотивам (например, панно Страдано «Лаборатория алхимика» и Алессандро дель Барбьере «Мастерская ювелира» в Студиодо Франческо I или фрески Б. Почетти).

Наряду с Флоренцией декоративная живопись получает огромное распространение в Риме, где крупнейшими мастерами этого жанра являются братья Цуккари: Таддео (1529 —1566) и уже упоминавшийся как теоретик Федериго (1542/43 — 1609), бывший настоящим диктатором художественной жизни Рима второй половины 16 в. В отличие от Вазари и Сальвиати в своих декоративных росписях Цуккари больше ориентируются на традиции школы Рафаэля. Но, по существу, они создают столь же риторическое, условное,

лишенное жизни искусство, что и их флорентийские собратья (фрески Т. и Ф. Цуккари в Капрароле, 1559—1566, посвященные прославлению рода Фарнезе, росписи Ф. Цуккари в Ватикане и др.). О характерной для мастера позднего маньеризма двойственности творческого облика Ф. Цуккари свидетельствуют его портретные зарисовки, в которых в противоположность академической холодности его фресок есть острота и жизненная непосредственность.

В середине и второй половине 16 в. маньеристические устремления определяют и облик искусства других придворных центров. Наряду с тяготением к переусложненности, вычурности, эффектности больших многофигурных композиций (творчество Пеллегрино Тибальди, 1527 —1596) появляется и стремление к созданию аристократизированного, несколько условного бытового жанра, наиболее ярко сказавшееся в искусстве Никколо делль Аббате (1509/12 —1571), а одновременно нарастает и мистическая взволнованность (Лелио Орси; 1511 —1587).

Особый круг проблем разрешает в своем творчестве наиболее значительный из поздних маньеристов — урбинский художник Федериго Бароччи (1535 — 1612). Бароччи в какой-то мере пытается преодолеть академическую сухость и холодную напыщенность современной ему маньеристической живописи, сообщить искусству взволнованную поэтичность, одухотворенность. Именно поэтому он в поисках Эмоциональной выразительности языка обращается к искусству Корреджо, о чем свидетельствуют и миловидная грациозность его образов, и прихотливая изысканность декоративных решений, и своеобразная дымчатая светотень. Поэтому он в противоположность своим современникам стремится к свободе живописной манеры, утонченности колористических решений (недаром биографы Бароччи рассказывают, что он сравнивал колорит с музыкой и создание новой картины начинал с эскизов в красках). Но основа поисков Бароччи является глубоко реакционной. Испытав воздействие идей одного из крупнейших деятелей контрреформации Филиппо Нери, Бароччи стремится сообщить непосредственность эмоционального воздействия сугубо церковной живописи, сочетая настроение религиозного экстаза с интимной лиричностью. Это накладывает явственный отпечаток на его творчество, в котором постоянно усиливается религиозная сентиментальность, внешний мелодраматизм, вычурность. В идиллическом «Отдыхе на пути в Египет» (ок. 1573 г.; Ватикан) и в знаменитой «Мадонне дель Пополо» (1579; Уффици) грациозность женских образов граничит с манерной кокетливостью, их улыбающиеся личики, окутанные дымкой светотени, становятся кукольными, высветленные, почти пастельные тона колорита приобретают слащавый характер.

Бароччи был незаурядным портретистом. Его портреты, как парадные («Франческо-Мария II делла Ровере», ок. 1572 г.; Уффици), так и более интимные («Мужской портрет», 1560-е гг.; Эрмитаж), отличаются тонкой одухотворенностью. Но в поздних портретах — «Джулиано делла Ровере» (1580-е гг.; Вена, музей), автопортрете (Зальцбург) — одухотворенность переходит в одностороннее подчеркивание духовной жизни, спиритуализацию, что сближает эти работы Бароччи с портретами Эль Греко.

И легковесность, поверхностная сентиментальность, вычурность религиозных полотен Бароччи, и отрешенная духовность его портретных образов не менее наглядно, чем колоссальные напыщенные композиции Цуккари, свидетельствуют о том, что в конце 16 в. маньеристическая живопись окончательно заходит в тупик.

* * *

Формирование маньеристического направления в скульптуре также тесно связано с Флоренцией. Уже в 20-е гг. 16 в. антиренессансные устремления зарождаются и во флорентийской скульптуре, найдя свое выражение в творчестве Джованни Анджело Монторсоли (1507—1563). В его работах 20-х — начала 30-х гг. господствуют настроения смятения, пессимистической подавленности. Так, в надгробии Анджело Аретино (церковь Сан Пьетро в Ареццо) он изображает тело умершего со следами тления и разрушения; в портретном бюсте Томмазо Кавальканти (Сант Спирито во Флоренции), выдающем некоторое воздействие живописи Россо, искажает лицо гримасой ужаса и страдания. Юношеские работы Монторсоли отмечены и кризисом ренессансных изобразительных традиций, отказом от пластической цельности решений, стремлением к натуралистической Экспрессии, которая затем станет одной из характерных тенденций маньеристической скульптуры.

Для окончательного формирования творческого облика Монторсоли огромное Значение имела его работа в начале 1530-х гг. в капелле Медичи в качестве помощника Микеланджело. В работах Монторсоли с этого времени появляется повторение многих композиционных схем Микеланджело и даже прямое заимствование (например, «Пьета» в церкви Сан Маттео в Генуе). Но он идет и по пути более органического усвоения некоторых черт творчества своего учителя, хотя в его искусстве сохраняются и нарастают настроения подавленности и глубокого отчаяния, которые, видимо, и заставили двадцатитрехлетнего художника уйти в монастырь. Это особенно полно раскрывается в скульптурах фонтана Нептуна в Мессине (1547 —1557). Фигура самого Нептуна, которой Монторсоли попытался придать ясность и спокойствие, является явно неудачной. Но в статуях Харибды и особенно Сциллы, могучее, полное колоссального напряжения тело которой изгибается в отчаянной попытке разорвать цепи, а запрокинутое лицо искажено воплем бессильной ярости, Монторсоли достигает трагической патетики, предвосхищая наиболее драматические образы скульптуры барокко. Очень близка статуе Сциллы терракотовая статуэтка (Берлин), вероятно, эскиз для неосуществленного фонтана, изображающая упавшую на землю охваченную страхом и отчаянием женщину, содрогающееся от рыданий тело которой передано скульптором; с трепетной жизненностью.

Если Монторсоли принадлежит к мастерам, которые остро и болезненно восприняли трагические противоречия итальянской действительности, то его старший современник Баччо Бандинелли (1488/93—1560), с самого начала своей творческой деятельности тесно связанный с семьей Медичи (недаром во время восстания 1527 г. он был вынужден бежать из Флоренции), выступает как создатель придворного направления, во флорентийской скульптуре.

Творчество Бандинелли свидетельствует прежде ^всего о весьма характерной для маньеризма деградации традиций монументальной скульптуры. В этом жанре, само возникновение которого в эпоху Возрождения связано с представлением о титанической личности, идейная ограниченность, бесплодность маньеризма сказываются с наибольшей разрушительной силой. Так, колоссальная скульптурная группа Бандинелли «Геракл и Какус», поставленная в 1534 г. на площади Синьории и претендовавшая на соперничество с «Давидом» Микеланджело, лишена и героики и подлинной монументальности: статуи отличаются натуралистической грубостью, неестественная и неоправданная напряженность мускулов делает фигуру Геракла скованной и одеревенелой, лица уподобляются гротескным маскаронам, общий силуэт группы крайне невыразителен. Еще менее удачен памятник отцу Козимо I, кондотьеру Джованни делле Банде Нере (1540-е гг., площадь Сан Лоренцо).

Одновременно, с начала 1540-х гг., Бандинелли выступает как основатель академически идеализирующего течения, которое находит прямые аналогии в маньеристической живописи того времени. В его искусстве нарастают бесстрастие и холодная отвлеченность (рельефы хора Флорентийского собора 1553 г., статуи Адама и Евы во флорентийском Национальном музее). Даже трагические .темы трактуются им теперь с полным безразличием (например, «Пьета» в Санта Аннунциата, 1559 г., где все происходящее приобретает отпечаток условного ритуала). Пластическая манера, которая вырабатывается у Бандинелли в эти годы, противоположна принципам ренессансной пластики. Стремясь подчеркнуть холодную идеальность образов, он приходит к нарочитой суммарности трактовки объемов, предельной заглаженности поверхности мрамора (излюбленного материала Бандинелли), идеальной плавности контуров, что придает скульптурной форме отвлеченность, лишает ее пластической наполненности.

Бандинелли оказал большое влияние на флорентийскую скульптуру; созданная им учебная академия стала подлинным, рассадником классицизирующих устремлений. Этому тесно связанному с придворной культурой направлению во Флоренции середины 16 в. противостоит творчество Бенвенуто Челлини.

Бенвенуто Челлини (1500—1571), скульптор и ювелир, теоретик искусства и талантливейший писатель, является одной из самых ярких и необычных личностей этой эпохи. Его знаменитая автобиография рисует образ человека, наделенного неукротимым темпераментом и сохранившего в своем мировосприятии очень многое от ренессансного индивидуализма. Подобно другим мастерам той Эпохи, добиваясь признания при дворах римских пап, флорентийского герцога, французского короля, он в то же время задыхается в атмосфере придворной жизни, иногда вступает в бурные столкновения с высокопоставленными заказчиками, доходя— если верить автобиографии — до вооруженных стычек с ними, находится в постоянном конфликте с окружающим обществом. Это накладывает отпечаток и на его творчество. С одной стороны, Челлини выступает как представитель декоративного направления в маньеристической скульптуре, а с другой, — он является единственным флорентийским мастером середины 16 в., который пытается вернуть скульптуре героическую значительность.

В 1520—1530-е годы Челлини работает при папском дворе, выступая преимущественно как ювелир и медальер, блестяще усвоивший традиции ренессансной пластики малых форм, о чем свидетельствует великолепная по лаконической выразительности портретная медаль Пьетро Бембо (ок. 1539 г.; Флоренция, Национальный музей). Маньеристические тенденции выступают на первый план в его творчестве в 1540-е гг., когда Челлини, переехав в 1540 г. по приглашению. Франциска I во Францию, тесно соприкасается с блестящей рафинированной культурой французского двора и искусством школы Фонтенбло. Так, типичным образцом маньеризма в прикладном искусстве является знаменитая золотая солонка Франциска I (1540—1543; Вена, Музей), где дробность форм круглого постамента, несущего солонку в виде кораблика и перечницу в виде храмика, иллюзорность покрытых яркими смальтами изображений животных моря и суши, рыб, цветов подчеркивают холодно-утонченную красоту и некоторую отвлеченность золотых статуэток Земли и Нептуна, преувеличенную легкость их пропорций, изысканность силуэтов. Зависимость от эстетических идеалов маньеризма сказывается и в первом из дошедших до нас произведений Челлини-скульптора — рельефном люнете—так называемой «Нимфе Фонтенбло» (ок. 1543—1544; Лувр).

илл.183б Бенвенуто Челлини. Солонка Франциска I. Золото, эмаль. 1540- 1543 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

После возвращения в 1545 г. во Флоренцию Челлини окончательно посвящает себя скульптуре. Однако он испытывает все большую неудовлетворенность условностью маньеристического искусства: недаром он подвергает уничтожающей критике произведения Бандинелли за их безжизненность. Творческие поиски Челлини в 1540—1550-е гг. далеко выходят за пределы проблематики флорентийского маньеризма. Они идут двумя путями. С одной стороны, Челлини, опираясь на идеи Леонардо и Микеланджело, стремится решить проблему создания скульптуры, развивающей движение фигуры в пространстве и требующей кругового обхода, и ряд его работ является экспериментом на эту тему — например, «Нарцисс» (1540-е гг.) и бюст Козимо I (1548; Флоренция, Национальный музей).

илл.182 Бенвенуто Челлини. Персей. Бронза. 1545-1554 гг. Флоренция, Лоджия деи Ланци.

Однако центральное место в творчестве Челлини занимает проблема создания героического образа, столь чуждая современным ему флорентийским маньеристам. С решением ее связано самое замечательное произведение Челлини —бронзовая статуя Персея (1545 —1554; Лоджия деи Ланци, Флоренция). Предварительные модели статуи (Флоренция, Национальный музей), которые являются выдающимися памятниками мелкой пластики 16 в., позволяют проследить постепенную кристаллизацию замысла Челлини. В первой, восковой модели, превосходящей своим поэтическим очарованием остальные варианты, Челлини стремится к лирической одухотворенности образа, придает фигуре Персея стройность и гибкость, подчеркивает в наклоне головы, плавных, как бы

замедленных жестах мягкую элегическую задумчивость, сообщает всем ритмам легкость и музыкальность. Во второй, бронзовой модели Челлини стремится преодолеть некоторую плоскостность первоначальной композиции, но становится на путь маньеристического решения проблемы, подчиняя фигуру Персея абстрактной схеме спиралевидного движения, что придает жестам, позе, силуэту чрезмерную вычурность; образ лишается эмоциональной непосредственности, становится изысканным и холодным. Но в большой статуе Челлини отказывается от этого чисто формального решения, вновь, как и в первой модели, сосредоточивает внимание на естественной пластической выразительности тела и в то же время идет по пути поисков монументальности и героического звучания образа.

Большая статуя Персея — одно из самых выдающихся и пластически совершенных произведений итальянской монументальной скульптуры после Микеланджело. Челлини удалось создать полный внутренней значительности и благородной сдержанности образ прекрасного гордого триумфатора. Он придает позе и жестам героя, высоко поднимающего отрубленную голову Медузы, спокойную уверен ность, внутреннюю силу и в то же время задумчивую сосредоточенность; находит чеканный, мощный и динамический силуэт, пластическую красоту и цельность которого подчеркивают нарочитая сложность позы обезглавленного тела Медузы и ювелирная хрупкость постамента; поднимая голову героя, мастер акцентирует яркую выразительность гневного и прекрасного лица, в моделях затененного. Он лепит статую укрупненными массами, сочетая обобщенную трактовку пластической формы с острой передачей жизни тела, пронизывающего его внутреннего напряжения. Это наполняет статую Персея той жизненной энергией, которая свойственна ренессансной скульптуре.

Однако общее решение статуи лишено у Челлини подлинной пластической цельности: пространственная ее композиция слишком усложнена, и с некоторых точек зрения силуэт утрачивает свою выразительность и ясность. Героический пафос образа далек от ренессансного: в горделивой самоуверенности Персея, торжественной репрезентативности его позы есть нечто от сознания аристократического превосходства над окружающим. Эта двойственность, бессилие Челлини порвать до конца с идеалами и художественными принципами маньеризма связаны с отсутствием в социальной действительности Италии середины 16 в. почвы для его героического идеала. В поздний период Челлини, потерявший популярность в придворных кругах и почти целиком посвятивший себя литературным и теоретическим трудам, испытывает острое разочарование в своих идеалах, пессимистическую подавленность, что находит отражение в его последней работе — «Распятии» (1562; церковь Эскориала).

Во второй половине 16 в. флорентийская скульптура приобретает сугубо декоративный характер. Так, большое развитие получает фонтанная и садовая скульптура, а также камерная скульптура, предназначенная для убранства небольших интерьеров. Господствующим в скульптуре второй половины 16 в. является придворно-аристократическое направление, крупнейшим мастером которого был уже упоминавшийся как архитектор Бартоломео Амманати (1511 —1592).

Ученик Бандинелли, Амманати унаследовал от своего учителя стремление к идеальной обобщенности и некоторой отвлеченности трактовки скульптурной формы. Но ему свойственна и известная мягкость моделировки, в чем сказывается воздействие Я. Сансовино, в мастерской которого Амманати работал в конце 1530-х гг. Уже в Венеции, Падуе и Риме Амманати выступает как мастер сугубо декоративной скульптуры.

Период наиболее активной творческой деятельности Амманати-скульптора начинается после возвращения его в 1555 г. во Флоренцию. В эти годы Амманати стремится к

большей камерности образов и одновременно все больше подчиняет человеческую фигуру, ее пропорции, движения условному маньеристическому канону и орнаментальному ритму. Кульминацией всех поисков Амманати этих лет является небольшая бронзовая статуя Венеры для Студиоло Франческо I (1571), которая в наиболее отточенной и совершенной форме воплощает холодный и рафинированный идеал флорентийского маньеризма второй половины 16 в. Наряду с моделями Персея Челлини она принадлежит к самым замечательным памятникам итальянской скульптуры малых форм 16 столетия. Но, в отличие от Челлини, Амманати строит выразительность статуи не на поэтической передаче жизни тела, которое он трактует с несколько отвлеченной обобщенностью, а на музыкальности созвучий гибких, волнообразных ритмов, абстрактной красоте плавных, текучих линий силуэта.

В еще большей мере человеческая фигура подчиняется условному маньеристическому канону в скульптурах фонтана Нептуна на площади Синьории (окончен в 1575 г.). Амманати вслед за Монторсоли и другими мастерами 16 в. разрабатывает тип многофигурного фонтана, решая новую, нашедшую развитие в декоративных фонтанах барокко проблему создания единой композиции, включающей в себя пейзаж, скульптуру и динамику водяных струй. Отчасти Амманати удается решение этой задачи. Если статуя самого Нептуна крайне неудачна, то иной характер носят бронзовые статуи речных богов, фавнов, нимф, изображенных сидящими на углах бассейна: капризная прихотливость их силуэтов, легкая подвижность причудливых, острых ритмов, живописное мелькание бликов на отполированной поверхности бронзы органически сплетаются с изменчивой игрой водяных струй. И в то же время скульптуры Амманати лишены жизненной полноты статуй барокко, всецело подчиняются абстрактному орнаментальному ритму, отмечены холодной отвлеченностью, искусственной переусложненностью.

Ограничивающее воздействие отвлеченных и условных идеалов придворного искусства второй половины 16 в. еще больше сказывается в творчестве выходца из Нидерландов Джованни да Болонья (1524—1608), с 1553 г. работавшего во Флоренции. Этот мастер, завершающий развитие маньеристической скульптуры, сочетает в своем творчестве самые разнородные и противоречивые тенденции.

От нидерландского искусства он унаследовал жанровые мотивы (статуэтка «Птицелов», Флоренция, Национальный музей) и стремление к натуралистической иллюзорности, сказавшееся в его известных скульптурных изображениях птиц и декорации гротов виллы Кастелло. Но в целом его творчество полностью входит в орбиту рафинированного придворного искусства Флоренции второй половины 16 в. Однако в пределах этого искусства мастер в своей мелкой пластике раскрывает не только незаурядное композиционное дарование, тончайшее чувство ритма, но и острое ощущение пластической выразительности человеческого тела. Свободой скульптурной лепки, внутренней динамичностью отличаются его небольшие модели для фонтанной скульптуры (например, для скульптур фонтана Океана начала 1570-х гг.). Утонченное чувство пластической красоты обнаженного тела, умение, даже подчиняя человеческую фигуру отвлеченному маньеристическому канону, сложному спиралевидному движению, передать ее естественную грацию проявляются в серии отмеченных виртуозным артистизмом бронзовых статуэток купающейся Венеры (1570-е гг.; варианты во флорентийском Национальном музее и Лувре).

Свою незаурядную одаренность Джованни да Болонья проявляет, разрабатывая вслед за Челлини проблему передачи сложного движения в круглой, требующей кругового обхода скульптуре. Блестящее решение этой проблемы он дает в статуе Меркурия, изображенного в стремительном полете (1560-е гг.; Флоренция, Национальный музей), и в

ставшей образцом для мастеров барокко скульптурной группе «Похищение сабинянки» (1580—1583; Лоджия деи Ланци).

Большое место занимают работы Джованни да Болонья и в эволюции типа многофигурного фонтана. Мастер разработал огромное количество вариантов этого фонтана — от торжественно-репрезентативных фонтанов Нептуна (1564—1567; Болонья) и Океана (1573; сады Боболи во Флоренции) до камерного шутливо-гротескного фонтана Венеры (1573; там же). Однако монументальные работы мастера при всей своей внешней эффектности отмечены характерной для позднего маньеризма внутренней бессодержательностью. Джованни да Болонья с полным безразличием относится даже к сюжетам своих работ. Недаром, посылая герцогу Пармы бронзовую реплику «Похищения сабинянки», он писал, что группа может считаться и изображением похищения Прозерпины или Елены, так как, создавая ее, он стремился показать лишь «ученость и знание искусства». Все это приводит к господству в его монументальной скульптуре такого обилия штампов и шаблонов, какого мы не найдем ни у одного другого скульптора 16 в. Особенной шаблонностью отличаются его конные статуи: памятник Козимо I (1587—1594) и Фердинандо I Медичи во Флоренции (1608).

Таким образом, к концу 16 столетия и в области скульптуры эстетические идеалы маньеризма обнаруживают свою нежизнеспособность. Такой итог развития маньеризма закономерен; его представители не сумели проложить в искусстве новые пути. Жившие в эпоху огромных социально-экономических потрясений, они, естественно, должны были решать в своем творчестве новые проблемы, не стоявшие с такой остротой перед мастерами 15—начала 16 в.: проблемы трагичности жизненных коллизий, взаимоотношений человека с окружающей средой, противоречивой сложности его внутреннего мира и т. д. Это вносит в их искусство элементы, не свойственные итальянскому искусству предшествующих периодов, например элементы психологизма в маньеристическом портрете, поиски связи с окружающей средой в архитектуре и скульптуре. Но на этом основании маньеристов нельзя рассматривать как звено, непосредственно связывающее эпоху Возрождения с искусством 17 в., ибо они решают новые проблемы, которые ставит перед ними действительность, в негативном плане, противопоставляя свои ущербные, связанные с идеологией феодально-католических кругов идеалы действительности передовым устремлениям эпохи, тогда как работавшие одновременно мастера позднего Возрождения решают те же проблемы с позиций ренессансного гуманизма, прокладывая новые пути реалистического искусства.

Изобразительное искусство Венеции и прилегающих областей

Ю. Колпинский

Венецианское искусство эпохи Возрождения является составной и неотделимой частью итальянского искусства в целом. Тесная взаимосвязь с остальными очагами художественной культуры Возрождения в Италии, общность исторических и культурных судеб — все это делает венецианское искусство одним из проявлений искусства Возрождения в Италии, как нельзя представить себе Высокого Возрождения в Италии во всем многообрАзии его творческих проявлений без творчества Джорджоне и Тициана. Искусство позднего Возрождения в Италии вообще не может быть понято без изучения искусства позднего Тициана, творчества Веронезе и Тинторетто.

Однако своеобразие вклада венецианской школы в искусство итальянского Возрождения не только носит несколько иной характер, чем вклад любой другой школы Италии. Искусство Венеции представляет особый вариант развития принципов Возрождения и по отношению ко всем художественным школам Италии.

Искусство Возрождения сложилось в Венеции позже, чем в большинстве других центров, в частности чем во Флоренции. Формирование принципов художественной культуры Возрождения в изобразительном искусстве в Венеции началось лишь в 15 в. Это определялось отнюдь не экономической отсталостью Венеции. Наоборот, Венеция наряду с Флоренцией, Пизой, Генуей, Миланом была одним из самых экономически развитых центров Италии. Как ни парадоксально, именно раннее превращение Венеции в великую торговую, и притом преимущественно торговую, а не производящую державу, начавшееся с 12 в. и особенно ускоренное в ходе крестовых походов, повинно в этой задержке.

Культура Венеции, этого окна Италии и Центральной Европы, «прорубленного» в восточные страны, была тесно связана с пышным величием и торжественной роскошью имперской византийской культуры и отчасти утонченно декоративной культурой арабского мира. Богатая торговая республика уже в 12 в., то есть в эпоху господства романского стиля в Европе, создавая искусство, утверждающее ее богатство и мощь, широко обращалась к опыту Византии — самой богатой, самой развитой по тому времени христианской средневековой державы. По существу, художественная культура Венеции еще в 14 в. представляла собой своеобразное переплетение пышно праздничных форм монументального византийского искусства, оживленного влиянием красочной орнаментальности Востока и своеобразно изящными, декоративно переосмысленными элементами зрелого готического искусства. Собственно же проторенессансные тенденции давали себя знать в этих условиях весьма слабо и спорадически.

Лишь в 15 в. происходит неизбежный и закономерный процесс перехода венецианского искусства на светские позиции художественной культуры Ренессанса. Его своеобразие сказывалось главным образом в стремлении к повышенной праздничности колорита и композиции, в большем интересе к пейзажному фону, к окружающей человека пейзажной среде.

Во вторую половину 15 в. происходит формирование ренессансной школы в Венеции как значительного и оригинального явления, занявшей важное место и искусстве итальянского кватроченто.

Венеция к середине 15 в. достигает наивысшей степени своего могущества и богатства. Колониальные владения и фактории «царицы Адриатики» охватывали не только все восточное побережье Адриатического моря, но и широко раскинулись по всему восточному Средиземноморью. На Кипре, Родосе, Крите развевается стяг Льва святого Марка. Многие из знатных патрицианских родов, входящих в состав правящей верхушки венецианской олигархии, за морем выступают в качестве правителей больших городов или целых областей. Венецианский флот крепко держит в своих руках почти всю транзитную торговлю между Востоком и Западной Европой.

Однако разгром турками Византийской империи, завершившийся захватом Константинополя, поколебал торговые позиции Венеции. Все же никоим образом не приходится говорить об упадке Венеции во второй половине 15 в. Общий крах венецианской восточной торговли наступил значительно позже. Огромные же по тому времени частично высвобождавшиеся из торгового оборота денежные средства венецианские купцы вкладывали в развитие ремесел и мануфактур в Венеции, частично в

развитие на рациональных началах земледелия в своих владениях, расположенных на прилегающих к лагуне областях полуострова (так называемой терраферме). Более того, богатая и еще полная жизненных сил республика сумела в 1509—1516 гг., сочетая силу оружия с гибкой дипломатией, отстоять свою независимость в борьбе с враждебной коалицией ряда европейских держав. Общий подъем, обусловленный успешным исходом трудной борьбы, временно сплотившей все слои венецианского общества, вызвал то нарастание черт героического оптимизма и монументальной праздничности, которые так характерны для искусства Высокого Возрождения в Венеции, начиная с Тициана. Тот факт, что Венеция сохранила свою независимость и в значительной степени свои богатства, определил длительность периода расцвета искусства Высокого Возрождения в Венецианской республике. Перелом к позднему Возрождению наметился в Венеции лишь около 1540 г.

Период формирования Высокого Возрождения падает, как и в остальной Италии, на конец 15 в. Именно в эти годы повествовательному искусству Джентиле Беллини и Карпаччо начинает противостоять искусство Джованни Беллини, одного из замечательнейших мастеров итальянского Возрождения, чье творчество знаменует собой переход от раннего к Высокому Возрождению.

Джованни Беллини (ок. 1430—1516) не только развивает и совершенствует накопленные его непосредственными предшественниками достижения, но и поднимает венецианское искусство на более высокую ступень. В его картинах зарождается связь настроения, создаваемого пейзажем, с душевным состоянием героев композиции, что является одним из замечательных завоеваний живописи нового времени вообще. Вместе с тем в искусстве Джованни Беллини, и это самое важное, с необычайной силой раскрывается значительность нравственного мира человека. Правда, рисунок в его ранних произведениях иногда несколько жестковат, сочетания красок почти резки. Но ощущение внутренней значительности духовного состояния человека, раскрытие красоты его внутренних переживаний достигают в творчестве этого мастера уже и в этот период огромной впечатляющей силы.

Джованни Беллини рано освобождается от повествовательной многословности своих непосредственных предшественников и современников. Сюжет в его композициях редко получает детальное драматическое развитие, но тем сильнее через Эмоциональное звучание колорита, через ритмическую выразительность рисунка и, наконец, через сдержанную, но полную внутренней силы мимику раскрывается величие духовного мира человека.

Ранние работы Джованни Беллини могут быть сближены с искусством Мантеньи (например, «Распятие»; Венеция, музей Коррер). Однако уже в алтарном образе в Пезаро четкая линейная «мантеньевская» перспектива обогащается более тонко переданной, чем у падуанского мастера, воздушной перспективой. Главное отличие молодого венецианца от своего старшего друга и родственника (Мантенья был женат на сестре Беллини) выражается не столько в отдельных особенностях письма, сколько в более лирическом и поэтическом духе его творчества в целом.

илл.194 Джованни Беллини. Мадонна с греческой надписью. 1470-е гг. Милан, галлерея Брера.

Особенно поучительна в этом отношении его так называемая «Мадонна с греческой надписью» (1470-е гг.; Милан, Брера). Это отдаленно напоминающее икону изображение скорбно задумчивой Марии, нежно обнявшей печального младенца, говорит еще об одной традиции, от которой отталкивается мастер,— традиции средневековой живописи. Однако отвлеченная одухотворенность линейных ритмов и цветовых аккордов иконы здесь решительно преодолена. Сдержанно строгие в своей выразительности цветовые соотношения конкретны. Краски правдивы, крепкая лепка объемов моделированной формы весьма реальна. Утонченно ясная печаль ритмов силуэта нерасторжимо связана со сдержанной жизненной выразительностью движений самих фигур, с живым человеческим

выражением лица Марии. Не отвлеченный спиритуализм, а поэтически одухотворенное, глубокое человеческое чувство выражено в этой такой простой и скромной на вид композиции.

В дальнейшем Беллини, углубляя и обогащая духовную выразительность своего художественного языка, одновременно преодолевает черты жесткости и резкости ранней манеры. Уже с конца 1470-х гг. он, опираясь на опыт Антонелло да Мессина (работавшего с середины 1470-х гг. в Венеции), вводит в свои композиции цветные тени, насыщая их светом и воздухом («Мадонна со святыми», 1476), придавая всей композиции широкое ритмическое дыхание.

В 1580-х гг. Беллини вступает в пору своей творческой зрелости. Его «Оплакивание Христа» (Милан, Брера) поражает сочетанием почти беспощадной жизненной правдивости (смертная холодная синева тела Христа, его полуотвисшая челюсть, следы истязания) с подлинным трагическим величием образов скорбящих героев. Общий холодный тон сумрачного сияния красок одеяний Марии и Иоанна овеян предвечерним серовато-голубым светом. Трагическое отчаяние взгляда Марии, припавшей к сыну, и скорбный гнев Иоанна, не примиренного со смертью учителя, сурово четкие в своей прямолинейной выразительности ритмы, печаль пустынного заката, столь созвучного общему эмоциональному строю картины, слагаются в некий скорбный реквием. Не случайно внизу доски, на которой написана картина, неизвестный современник начертал по латыни следующие слова: «Если созерцание этих скорбящих очей исторгнет у тебя слезы, то плакать способно творение Джованни Беллини».

илл.195б Джованни Беллини. Преображение. Фрагмент. 1480-е гг. Неаполь, музей Каподимонте.

В течение 1580-х гг. Джованни Беллини делает решительный шаг вперед, и мастер становится одним из основоположников искусства Высокого Возрождения. Своеобразие искусства зрелого Джованни Беллини выступает наглядно при сравнении его «Преображения» (1580-е гг.; Неаполь) с его же ранним «Преображением» (музей Коррер). В «Преображении» музея Коррер жестко прорисованные фигуры Христа и пророков расположены на небольшой скале, напоминающей одновременно и большой постамент и иконную «лещадку». Несколько угловатые в своих движениях (в которых не достигнуто еще единство жизненной характерности и поэтической приподнятости жеста) фигуры отличаются стереоскопичностью. Светлые и холодно-ясные, почти кричащие краски объемно моделированных фигур окружены холодно-прозрачной атмосферой. Сами фигуры, несмотря на смелое применение цветных теней, все же отличаются известной статичностью и однотонной равномерностью освещения.

Фигуры неаполитанского «Преображения» расположены на характерном для североитальянских предгорий мягко волнистом плато, чья покрытая лугами и небольшими рощицами поверхность расстилается над скалисто-отвесными стенами расположенного на авансцене обрыва. Зритель воспринимает всю сцену, как бы находясь на дорожке, идущей по закраине обрыва, огражденной легкими перилами из наскоро связанных, неочищенных срубленных деревьев. Непосредственная жизненная реальность восприятия пейзажа необычайна, тем более что и весь передний план, и дали, и средний

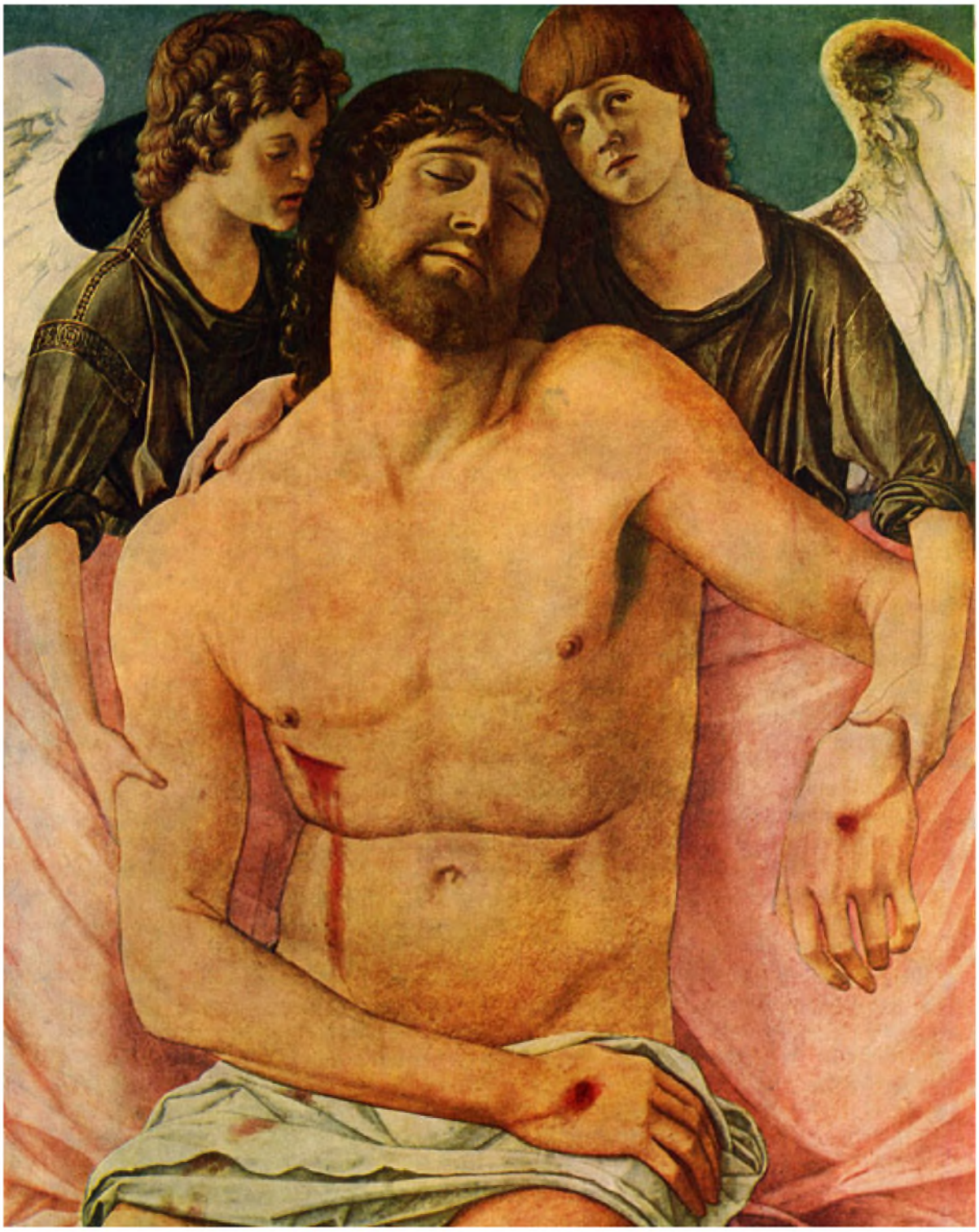
план купаются в той чуть влажной световоздушной среде, которая будет столь характерной для венецианской живописи 16 в. Вместе с тем сдержанная торжественность движений величавых фигур Христа, пророков и упавших ниц апостолов, свободная ясность их ритмических сопоставлений, естественное господство человеческих фигур над природой, спокойная ширь пейзажных далей создают то могучее дыхание, то ясное величие образа, которые заставляют нас предугадывать в этой работе первые черты нового этапа в развитии Возрождения.

Спокойная торжественность стиля зрелого Беллини воплощена в отличающейся монументальной уравновешенностью композиции «Мадонна святого Иова» (1580-е гг.; Венецианская Академия). Беллини помещает восседающую на высоком троне Марию на фоне конхи абсиды, создающей торжественный архитектурный фон, созвучный спокойному величию человеческих образов. Предстоящие, несмотря на свою относительную многочисленность (шесть святых и три воздающих хвалу Марии ангелочка), не загромождают композиции. Фигуры гармонично распределены по легко читаемым группам, над которыми ясно господствует более торжественный и духовно богатый образ Марии с младенцем.

Цветные тени, мягкий сияющий свет, спокойная звучность колорита создают ощущение общего настроения, подчиняют многочисленные детали общему ритмическому, колористическому и композиционно-образному единству целого.

197. Джованни Беллини. Мадонна со святыми. 1505. Венеция, церковь Сан Дзаккария.

В «Мадонне со святыми» из церкви Сан Дзаккария в Венеции (1505), написанной почти одновременно с «Мадонной Кастельфранко» Джорджоне, старый мастер создал произведение, замечательное классическим равновесием композиции, мастерским расположением немногочисленных величавых, погруженных в глубокую задумчивость героев. Может быть, образ самой мадонны не достигает той значительности, как в «Мадонне святого Иова». Но нежная поэтичность отрока, играющего у ног Марии на виоле, строгая важность и вместе с тем мягкость выражения лица погруженного в чтение седобородого старца действительно прекрасны и полны высокой этической значительности. Сдержанная глубина передачи чувства, совершенное равновесие между обобщенной возвышенностью и конкретной жизненностью образа, благородная гармония колорита нашли свое выражение в его берлинском «Оплакивании».



Джованни Беллини. Мертвый Христос и ангелы. После 1475 г. Берлин.

Илл.стр.248-249

илл.196 Джованни Беллини. Мадонна с деревцами. 1490-е гг. Венеция, галлерея Академии.

Спокойствие, ясная одухотворенность характерны для всех лучших работ зрелого периода Беллини. Таковы и его многочисленные мадонны: например, «Мадонна с деревцами» (1490-е гг.; Венецианская Академия) или «Мадонна в лугах» (ок. 1590 г.; Лондон, Национальная галлерея), поражающая пленэрной светоносностью живописи. В пейзаже не только правдиво передан облик природы террафермы —- широкие равнины, мягкие холмы, далекие синеющие горы, но раскрывается в плане нежной элегии поэзия трудов и дней сельской жизни: пастух, отдыхающий у своих стад, цапля, опустившаяся у болота, женщина, остановившаяся у колодезного журавля. В этом по-весеннему прохладном пейзаже, столь созвучном тихой нежности Марии, благоговейно Склонившейся над уснувшим на ее коленях младенцем, уже достигнуто то особое единство, внутреннее созвучие дыхания жизни природы и духовной жизни человека, которое так характерно для венецианской живописи Высокого Возрождения. Нельзя не заметить попутно, что в трактовке образа самой мадонны, носящей несколько жанровый характер, заметен интерес Беллини к живописному опыту мастеров северного Возрождения.

Значительное, хотя и не ведущее место в творчестве позднего Беллини занимают те обычно связанные с каким-либо поэтическим произведением или религиозной легендой композиции, которыми увлекались венецианцы.

илл.195а Джованни Беллини. Озерная мадонна. Ок. 1490 г. Флоренция, Уффици.

Такова навеянная одной французской поэмой 14 в. так называемая «Озерная мадонна» (Уффици). В серебристом мягком освещении на фоне спокойно величавых и несколько суровых гор, вздымающихся над недвижными глубокими серовато-голубыми водами озера, выступают расположенные на мраморной открытой террасе фигуры святых. В центре террасы помещено померанцевое дерево в кадке, вокруг него играют несколько обнаженных младенцев. Слева от них, облокотившись о мрамор балюстрады, стоит глубоко задумавшийся почтенный старец — апостол Петр. Рядом с ним, подняв меч, стоит одетый в багряно-красную хламиду чернобородый мужчина, видимо апостол Павел. О чем они думают? Почему и куда медленно идут старец Иероним, темно-бронзовый от загара, и задумчивый нагой Себастьян? Кто эта стройная венецианка с пепельными волосами, закутанная в черный платок? Почему эта торжественно восседающая на троне женщина, может быть Мария, молитвенно сложила руки? Все кажется загадочно неясным, хотя более чем вероятно, что современнику мастера, утонченному ценителю поэзии и знатоку языка символов, аллегорический сюжетный смысл композиции был достаточен ясен. И все же основное эстетическое очарование картины не в хитроумном символическом рассказе, не в изяществе ребусной расшифровки, а в поэтической преображенности чувств, тонкой одухотворенности целого, изящно выразительном сопоставлении мотивов, варьирующих одну и ту же тему — благородную красоту образа человека. Если в «Озерной мадонне» Беллини в какой-то мере предвосхищается интеллектуальная утонченность поэзии Джорджоне, то его «Пиршество богов» (1514; Вашингтон, Национальная галлерея), отличающееся замечательной жизнерадостной

языческой концепцией мира, скорее предвосхищает героический оптимизм «поэзий» и мифологических композиций молодого Тициана.

илл.198 Джованни Беллини. Пиршество богов. 1514 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

илл.199 Джованни Беллини. Пиршество богов. Фрагмент. См. илл. 198.

Джованни Беллини обращался и к портрету. Его сравнительно немногочисленные портреты как бы подготавливают расцвет этого жанра в венецианской живописи 16 в. Таков его портрет мальчика, изящного мечтательного отрока. В этом портрете уже зарождается тот полный одухотворенного благородства и естественной поэтичности образ прекрасного человека, который полностью раскроется в произведениях Джорджоне и молодого Тициана. «Мальчик» Беллини — Это детство юного «Брокардо» Джорджоне.

Для позднего творчества Беллини характерен замечательный портрет дожа (до 1507 г.), отличающийся звучно сияющим колоритом, великолепной моделировкой объемов, точной и выразительной передачей всей индивидуальной неповторимости характера этого старца, полного мужественной энергии и интенсивной интеллектуальной жизни.

В целом искусство Джованни Беллини — одного из величайших мастеров итальянского Возрождения — опровергает когда-то распространенное мнение о якобы преимущественно декоративном и чисто «живописном» характере венецианской школы. Действительно, в дальнейшем развитии венецианской школы собственно повествовательные и внешне драматические стороны сюжета некоторое время не будут занимать ведущего места. Но проблемы богатства внутреннего мира человека, этической значимости физически прекрасной и духовно богатой человеческой личности, переданной более эмоционально, чувственно конкретно, чем в искусстве Тосканы, всегда будут занимать важное место в творческой деятельности мастеров венецианской школы.

Одним из мастеров рубежа 15 и 16 вв., творчество которого сформировалось под определяющим влиянием Джованни Беллини, был Джамбаттиста Чима да Конельяно (ок. 1459—1517/18). В Венеции он работал между 1492—1516 гг. Чиме принадлежат крупные алтарные композиции, в которых он, следуя Беллини, мастерски объединял фигуры с архитектурным обрамлением, часто располагая их в арочном проеме («Иоанн Креститель с четырьмя святыми» в церкви Санта Мария дель Орто в Венеции, 1490-е гг., «Неверие Фомы»; Венеция, Академия, «Св. Петр-мученик», 1504 г.; Милан, Брера). Композиции эти отличаются свободным, просторным размещением фигур, что позволяет художнику широко показать развертывающийся за ними пейзажный фон. Для пейзажных мотивов Чима обычно использовал ландшафты своего родного Конельяно, с замками на высоких холмах, к которым ведут крутые вьющиеся дороги, с отдельно стоящими деревьями и легким голубым небом со светлыми облаками. Не достигая художественной высоты Джованни Беллини, Чима, однако, подобно ему, сочетал в лучших своих работах четкий рисунок, пластическую законченность в трактовке фигур с насыщенным колоритом, чуть тронутым единым золотистым тоном. Чима был также автором характерных для венецианцев лирических образов мадонн, а в своем замечательном «Введении во храм» (Дрезден, Картинная галлерея) он дал пример лирико-повествовательной трактовки темы с тонкой обрисовкой отдельных бытовых мотивов.

Следующим этапом после искусства Джованни Беллини явилось творчество Джорджоне, первого мастера венецианской школы, целиком принадлежащего Высокому Возрождению. Джордже Барбарелли из Кастельфранко (1477/78—1510), прозванный Джорджоне, был младшим современником и учеником Джованни Беллини. Джорджоне, подобно Леонардо да Винчи, раскрывает утонченную гармонию духовно богатого и физически совершенного человека. Так же как и у Леонардо, творчество Джорджоне отличается глубоким интеллектуализмом и, казалось бы, кристаллической разумностью. Но, в отличие от Леонардо, глубокий лиризм искусства которого носит весьма скрытый и как бы подчиненный пафосу рационального интеллектуализма характер, лирическое начало в своем ясном согласии с рациональным началом у Джорджоне дает себя чувствовать с необычайной силой. Вместе с тем природа, природная среда в искусстве Джорджоне начинает играть все более важную роль.

Если мы еще не можем сказать, что Джорджоне изображает единую воздушную среду, связывающую фигуры и предметы пейзажа в единое пленэрное целое, то мы, во всяком случае, вправе утверждать, что образная эмоциональная атмосфера, в которой живут и герои и природа у Джорджоне, есть уже и оптически общая как для фона, так и для персонажей картины атмосфера.

До нашего времени дошло мало работ как самого Джорджоне, так и его круга. Ряд атрибуций носит спорный характер. Следует, однако, заметить, что осуществленная в 1958 г. в Венеции первая полная выставка работ Джорджоне и «джорджонесков» позволила внести не только ряд уточнений в круг работ мастера, но и приписать

Джорджоне ряд до того спорных работ, помогла полнее и яснее представить характер его творчества в целом.

К относительно ранним работам Джорджоне, исполненным до 1505 г., следует отнести его «Поклонение пастухов» из Вашингтонского музея и «Поклонение волхвов» из Национальной галлереи в Лондоне. В «Поклонении волхвов» (Лондон) при известной дробности рисунка и непреодоленной жесткости цвета уже чувствуется интерес мастера к передаче внутреннего духовного мира героев.

Начальный период творчества Джорджоне завершает его замечательная композиция «Мадонна да Кастельфранко» (ок. 1505 г.; Кастельфранко, собор). В своих ранних вещах и первых произведениях зрелого периода Джорджоне непосредственно связан с той монументальной героизирующей линией, которая наряду с жанрово-повествовательной проходила через все искусство кватроченто и на достижения которой в первую очередь опирались мастера обобщающего монументального стиля Высокого Возрождения. Так, в «Мадонне Кастельфранко» фигуры расположены согласно традиционной композиционной схеме, принятой для этой темы рядом мастеров североитальянского, Возрождения. Мария восседает на высоком постаменте; справа и слева от нее предстоят перед зрителем святой Франциск и местный святой города Кастельфранко Либерале. Каждая фигура, занимая определенное место в строго построенной и монументальной, ясно читаемой композиции, все же замкнута в себе. Композиция в целом носит несколько торжественно неподвижный характер. II вместе с тем непринужденное расположение фигур в просторной композиции, мягкая одухотворенность их тихих движений, поэтичность образа самой Марии создают в картине ту атмосферу несколько загадочной задумчивой мечтательности, которая так характерна для искусства зрелого Джорджоне, избегающего воплощения резких драматических коллизий.

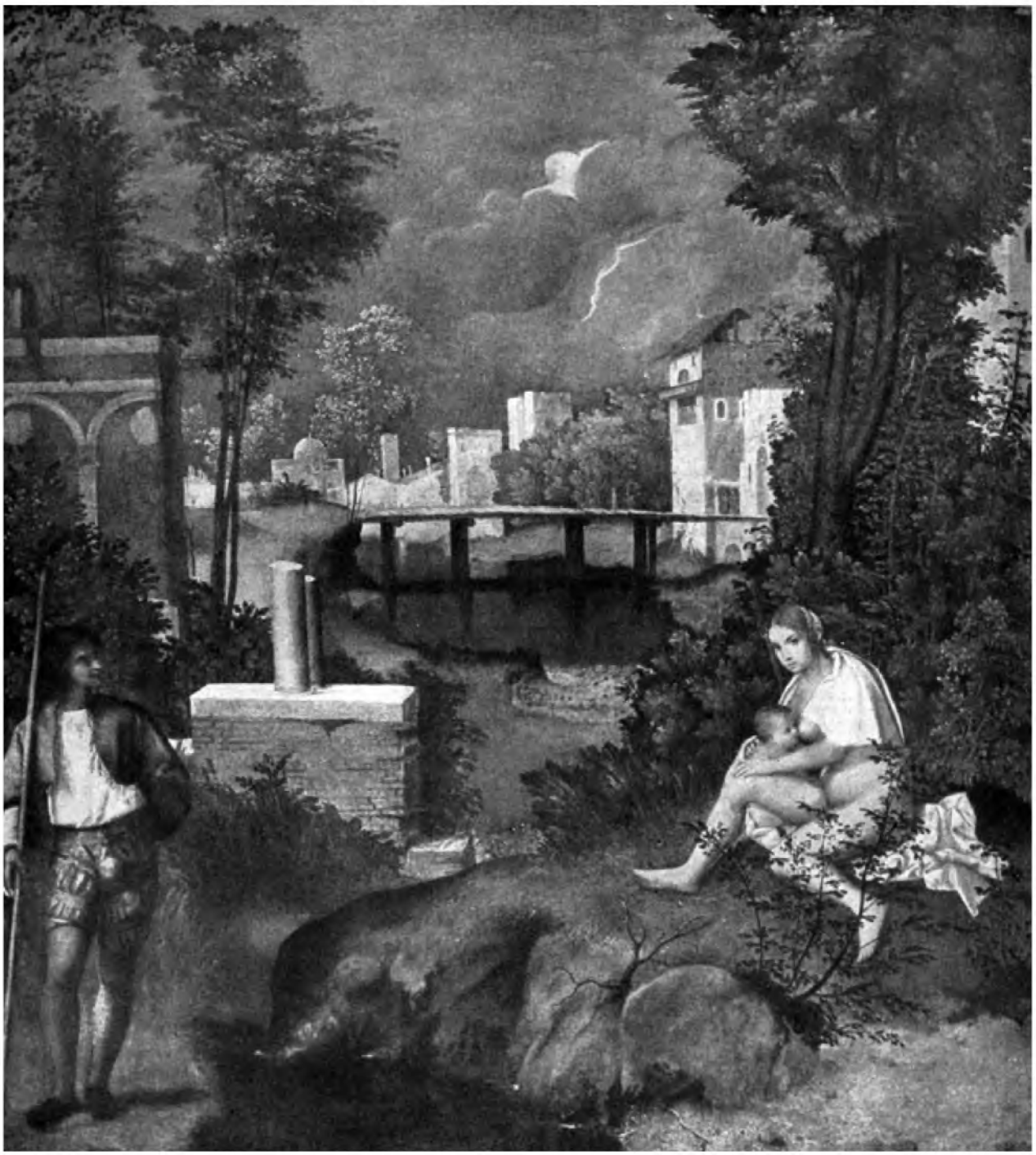
С 1505 года начинается период творческой зрелости художника, вскоре прерванный его смертельной болезнью. За это короткое пятилетие были созданы основные его шедевры: «Юдифь», «Гроза», «Спящая Венера», «Концерт» и большинство немногочисленных портретов. Именно в этих произведениях раскрывается характерное для великих мастеров венецианской школы овладение специфическими живописными и образно выразительными возможностями масляной живописи. Действительно, характерной чертой венецианской школы является преимущественное развитие масляной и слабое развитие фресковой живописи.

При переходе от средневековой системы к ренессансной реалистической живописи венецианцы, естественно, почти полностью отказались от мозаики, повышенная блестящая и декоративная цветность которой уже не могла полностью отвечать новым художественным задачам. Правда, повышенное световое сияние переливчато мерцающей мозаичной живописи хотя и преображенно, косвенно, но повлияло на ренессансную живопись Венеции, всегда тяготевшую к звучной ясности и сияющему богатству колорита. Но сама техника мозаики должна была, за редким исключением, уйти в прошлое. Дальнейшее развитие монументальной живописи должно было идти или в формах фресковой, стенной росписи, или на основе развития темперной и масляной живописи.

Фреска во влажном венецианском климате очень рано обнаружила свою нестойкость. Так, выполненные Джорджоне при участии молодого Тициана фрески Немецкого подворья (1508) оказались почти целиком разрушенными. Сохранилось лишь несколько полувыцветших, попорченных сыростью фрагментов, среди них полная почти праксителевского очарования выполненная Джорджоне фигура нагой женщины. Поэтому

место стенной живописи в собственном смысле этого слова заняло настенное панно на холсте, рассчитанное на определенное помещение и выполняемое в технике масляной живописи.

Масляная живопись получила особенно широкое и богатое развитие в Венеции не только потому, что это была самая удобная для замены фрески живописная техника, но и потому, что стремление к передаче образа человека в тесной связи с окружающей его природной средой, интерес к реалистическому воплощению тонального и колористического богатства зримого мира можно было раскрывать с особой полнотой и гибкостью именно в технике масляной живописи. В этом отношении драгоценная своей большой цветосилой, ясно сияющей звучностью, но более декоративная по характеру темперная живопись на досках для станковых композиций должна была неизбежно уступить место маслу, более гибко передающему свето-цветовые и пространственные оттенки среды, более мягко и звучно лепящему форму человеческого тела. Для Джорджоне, сравнительно мало работавшего в области больших монументальных композиций, эти возможности, заложенные в масляной живописи, были особенно ценны.



илл.201 Джорджоне. Гроза. Ок. 1505 г. Венеция, галлерея Академии.

Одним из самых загадочных по своему сюжетному смыслу произведений Джорджоне этого периода является «Гроза» (Венецианская Академия).

Нам трудно сказать, на какой конкретный сюжет написана «Гроза».

Но сколь бы ни был для нас смутным внешний сюжетный смысл, которому, видимо, ни сам мастер, ни утонченные ценители и знатоки его искусства того времени и не придавали решающего значения, мы ясно ощущаем стремление художника через своеобразное контрастное сопоставление образов воспроизвести некое особое состояние души, при всей многогранности и сложности ощущений отличающееся цельностью общего настроения. Может быть, эта одна из первых работ зрелого мастера еще чрезмерно усложнена и

внешне запутанна по сравнению с его более поздними произведениями. И все же все характерные черты зрелого стиля Джорджоне в ней вполне явственно себя утверждают.

Фигуры расположены уже в самой пейзажной среде, хотя еще в пределах переднего плана. Удивительно тонко показано многообразие жизни природы: блеснувшая молния из тяжелых туч; пепельно-серебристые стены зданий далекого города; мост, перекинутый через реку; воды, то глубокие и недвижные, то текущие; вьющаяся дорога; то стройно хрупкие, то пышные деревья и кусты, а ближе к переднему плану — обломки колонн. В этот странный, фантастичный в своих сочетаниях и такой правдивый в деталях и общем настроении пейзаж вписаны загадочная фигура обнаженной, с накинутым на плечи платком женщины, кормящей ребенка, и юноша пастух. Все эти разнородные элементы образуют своеобразное, несколько загадочное целое. Мягкость аккордов, приглушенная звучность красок, как бы окутанных характерным для предгрозового освещения полусумеречным воздухом, создают определенное живописное единство, в пределах которого и развиваются богатые соотношения и градации тонов. Оранжево-красное одеяние юноши, его мерцающая зеленовато-белая рубаха, нежный голубоватый тон белой накидки женщины, бронзовая оливковатость зелени деревьев, то темно-зеленая в глубоких заводях, то мерцающе сияющая в быстрине вода реки, тяжелый свинцово-синий тон туч — все окутано, объединено одновременно и очень жизненным и сказочно загадочным светом.

Нам трудно словами объяснить, почему эти столь противоположные фигуры оказываются здесь как-то непонятно объединенными внезапным отзвуком далекого грома и блеснувшей змеей молнии, осветившей призрачным светом настороженно притихшую в ожидании природу. «Гроза» глубоко поэтично передает сдержанное волнение человеческой души, пробужденной от своих грез отзвуками далекого грома.

Джорджоне. Юдифь. До 1504 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

Илл.стр.256-257

Это чувство загадочной сложности внутреннего душевного мира человека, таящегося за кажущейся ясной прозрачной красотой его благородного внешнего облика, находит свое выражение в знаменитой «Юдифи» (до 1504 г.; Ленинград, Эрмитаж). «Юдифь» — формально композиция на библейскую тему. Причем, в отличие от картин многих кватрочентистов, именно композиция на тему, а не ее иллюстрация. Характерно, что мастер изображает не какой-нибудь кульминационный с точки зрения развития события

момент, как это обычно делали мастера кватроченто (Юдифь поражает мечом опьяненного Олоферна или несет вместе со служанкой его отрубленную голову).

На фоне спокойного предзакатного ясного пейзажа под сенью дуба стоит, задумчиво облокотись на балюстраду, стройная Юдифь. Плавная нежность ее фигуры по контрасту оттеняется массивом ствола могучего дерева. Мягко алые одежды пронизаны беспокойно ломаным ритмом складок, как бы далеким отзвуком пронесшегося вихря. В руке она держит опертый острым концом в землю большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивает гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка. Эта композиция, казалось бы, передает все очарование образа юной женщины, холодно прекрасной и ясной, которой вторит, как своеобразный музыкальный аккомпанемент, мягкая ясность мирной природы. Вместе с тем холодное режущее лезвие меча, неожиданная жестокость мотива — нежной нагой ступни, попирающей мертвую голову, — вносит ощущение какой-то смутной тревоги и беспокойства в эту, казалось бы, гармоническую, почти идиллическую по настроению картину.

В целом господствующим мотивом, конечно, остается ясная и спокойная чистота мечтательного настроения. Однако сама нега образа и загадочная жестокость мотива меча и попираемой головы, почти ребусная сложность этого двойственного настроения оставляют современного зрителя в некотором смятении. Но современников Джорджоне, видимо, в меньшей мере поражала жестокость контраста (ренессансный гуманизм никогда не отличался чрезмерной чувствительностью), нежели привлекала та тонкая передача отзвуков отошедших далеко бурь и драматических конфликтов, на фоне которой особенно остро ощущалось обретение утонченной гармонии, счастливого состояния мечтательно грезящей прекрасной человеческой души.

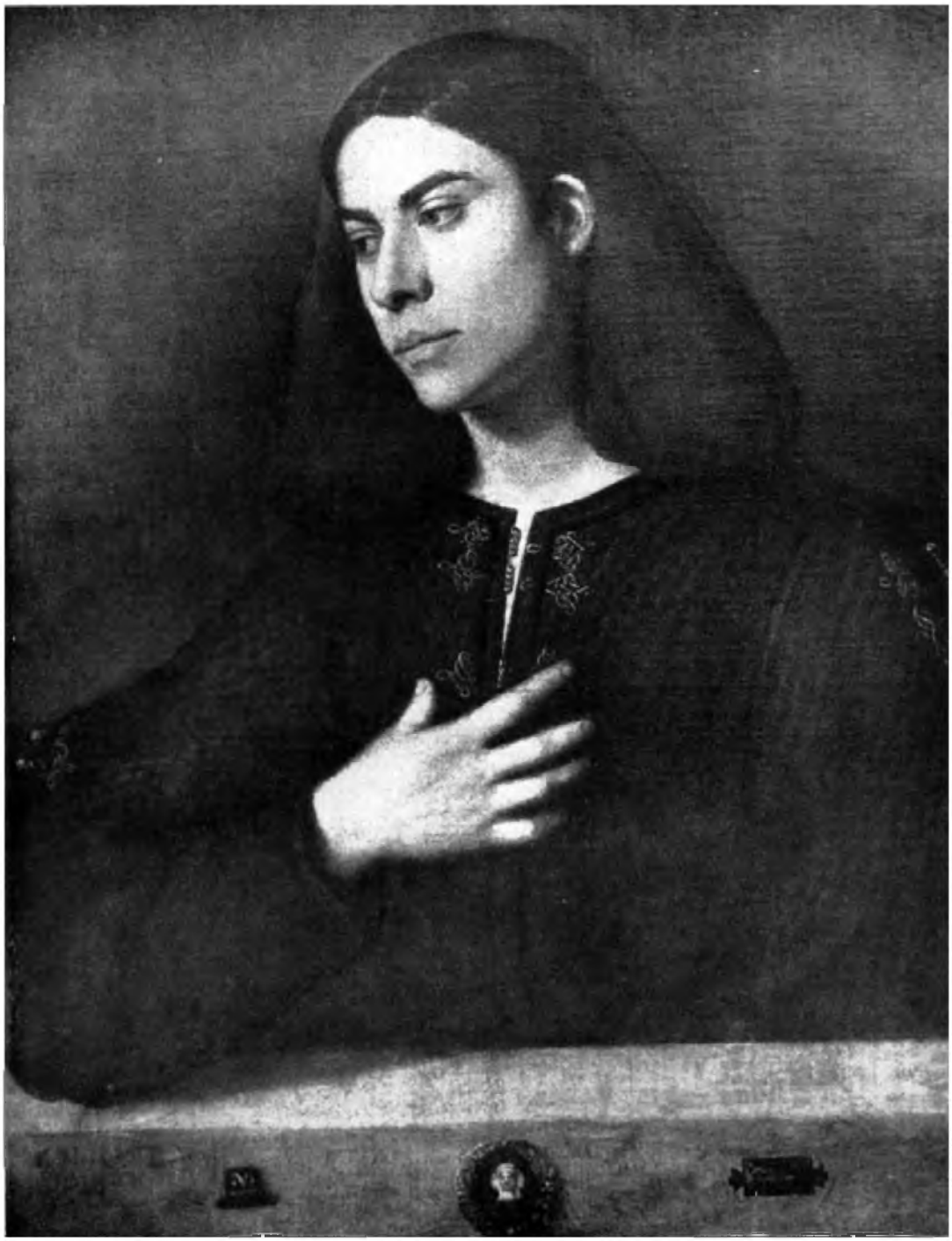
Для Джорджоне характерно, что его интересует в образе человека не столько неповторимая сила и яркость индивидуально выраженного характера, сколько именно некий утонченно сложный и вместе с тем гармонически целостный идеал совершенного человека или, точнее, идеал того духовного состояния, в котором пребывает человек. Поэтому в его композициях почти отсутствует та портретная конкретность характеров, которая, за некоторыми исключениями (например, Микеланджело), наличествует в монументальных композициях большинства мастеров итальянского Возрождения. Более того, и сами композиции Джорджоне можно назвать лишь в известной мере монументальными. Как правило, они невелики по размерам. Они не обращены к большим людским толпам. Утонченная муза Джорджоне — Это искусство, наиболее непосредственно выражающее эстетический и нравственный мир гуманистической верхушки венецианского общества. Это картины, рассчитанные на длительное спокойное созерцание ценителем искусства с тонким и сложно развитым внутренним духовным миром. В этом специфическое обаяние мастера, но также и его определенная ограниченность.

В литературе часто встречается попытка свести значение искусства Джорджоне к выражению идеалов лишь этой небольшой гуманистически просвещенной патрицианской верхушки Венеции того времени. Однако это не совсем так или, вернее, не только так. Объективное содержание искусства Джорджоне неизмеримо шире и универсальнее той узкой социальной прослойки, с которой непосредственно связано его творчество. Чувство утонченного благородства человеческой души, стремление к идеальному совершенству прекрасного образа человека, живущего в согласии с окружающей средой, с окружающим миром, имели и большое общее прогрессивное значение для развития культуры.

Как упоминалось, интерес к портретной заостренности не характерен для творчества Джорджоне. Это вовсе не значит, что его персонажи, подобно образам классического античного искусства, лишены какого бы то ни было конкретного своеобразия. Это не так. Его волхвы в раннем «Поклонении волхвов» и философы в «Трех философах» (ок. 1508 г.) отличаются друг от друга не только по возрасту, но и по своему личному облику. Все же философы при всем индивидуальном различии образов в первую голову воспринимаются не столько как неповторимые, яркие, портретно охарактеризованные индивидуальности или тем более изображение трех возрастов (юноша, зрелый муж и старец), сколько как воплощение различных сторон, различных граней человеческого духа .

илл.202а Джорджоне. Три философа. Ок. 1508 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Своеобразным синтезом идеального и живого конкретного человека являются портреты Джорджоне. Один из наиболее характерных — его замечательный портрет Антонио Брокардо (ок. 1508—1510; Будапешт, Музей). В нем, безусловно, точно и ясно переданы индивидуальные портретные особенности благородного юноши, но они явно смягчены, подчинены образу совершенного человека.



илл.200 Джорджоне. Портрет Антонио Брокардо. Ок. 1508 г. -1510 г. Будапешт, Музей изобразительных искусств.

Непринужденно свободное движение руки юноши, энергия, ощущаемая в полускрытом под свободно-широкими одеяниями теле, благородная красота бледносмуглого лица, головы, склоненной на крепкой и стройной шее, красота контура упруго очерченного рта, задумчивая мечтательность глядящего вдаль и в сторону от зрителя взгляда — все это создает полный благородной силы образ охваченного глубокой, ясно-спокойной думой человека. Мягкий изгиб залива с недвижными водами, молчаливый гористый берег с торжественно спокойными зданиями образуют пейзажный фон, который, как всегда у Джорджоне, не унисонно повторяет ритм и настроение главной фигуры, а как бы косвенно созвучен этому настроению.

Мягкость светотеневой лепки лица и руки несколько напоминают сфумато Леонардо. Леонардо и Джорджоне одновременно решали проблему сочетания пластически ясной архитектоники форм человеческого тела со смягченной их моделировкой, позволяющей передать богатство его пластических и светотеневых оттенков — так сказать, само «дыхание» человеческого тела. Если у Леонардо Это скорее градации светлого и темного, тончайшая растушевка формы, то у Джорджоне сфумато носит особый характер — это как бы микромоделировка объемов человеческого тела тем широким потоком мягкого света, который заливает все пространство картин. Поэтому сфумато у Джорджоне передает и то взаимодействие цвета и света, которое столь характерно для венецианской живописи 16 в. Если его так называемый портрет Лауры (ок. 1505—1506 гг.; Вена) отличается некоторой прозаичностью, то его другие женские образы являются, по существу, воплощением идеальной красоты.

Портреты Джорджоне начинают замечательную линию развития венецианского, в частности тициановского, портрета Высокого Возрождения. Черты джорджоневского портрета разовьет в дальнейшем Тициан, обладающий, однако, в отличие от Джорджоне, гораздо более острым и сильным чувством индивидуальной неповторимости изображаемого человеческого характера, более динамичным восприятием мира.

Завершается творчество Джорджоне двумя произведениями — его «Спящей Венерой» (ок. 1508—1510; Дрезден) и луврским «Концертом». Эти картины остались незаконченными, и пейзажный фон в них был дописан младшим другом и учеником Джорджоне — великим Тицианом. «Спящая Венера», кроме того, утратила некоторые свои живописные качества вследствие ряда повреждений и неудачных реставраций. Но как бы то ни было, именно в этом произведении с большой гуманистической полнотой и почти античной ясностью раскрылся идеал единства физической и духовной красоты человека.

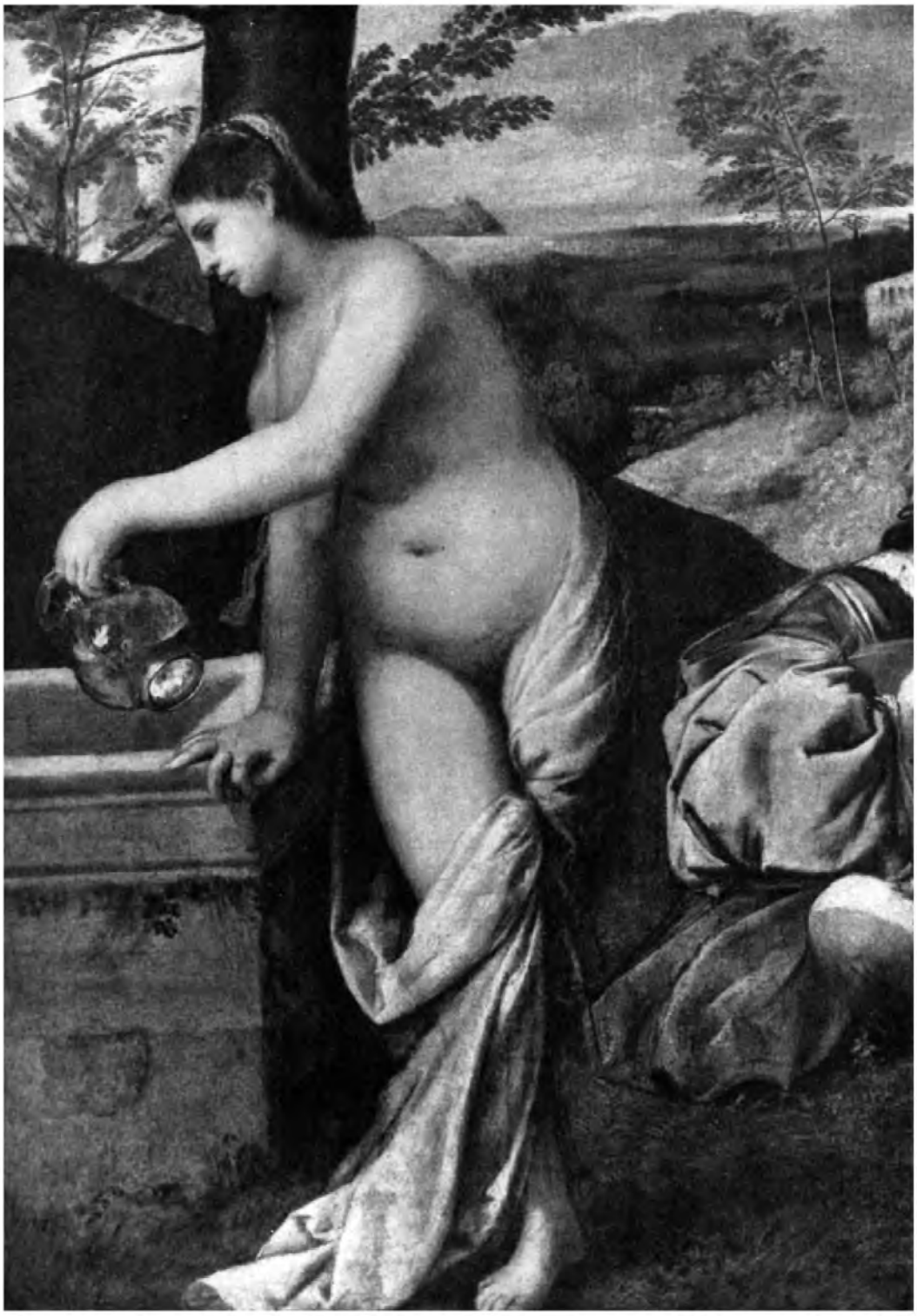
илл.204 Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 г.- 1510 г. Дрезден, Картинная галлерея.

Погруженная в спокойную дрему нагая Венера изображена на фоне сельского пейзажа, спокойный пологий ритм холмов которого так гармонирует с ее образом. Облачная атмосфера смягчает все контуры и сохраняет вместе с тем пластическую выразительность форм.

Как и иные творения Высокого Возрождения, джорджоневская Венера замкнута в своей совершенной красоте и как бы отчуждена и от зрителя и от созвучной ее красоте музыки окружающей ее природы. Не случайно она погружена в ясные грезы тихого сна. Закинутая за голову правая рука создает единую ритмическую кривую, охватывающую тело и замыкающую все формы в единый плавный контур.

Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные вежды и прекрасный строгий рот создают образ непередаваемой словами прозрачной чистоты. Все полно той кристальной прозрачности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутненный дух живет в совершенном теле.

илл.202б Джорджоне. Сельский концерт. Ок. 1508 г. - 1510 г. Париж, Лувр.



илл.203 Джорджоне. Сельский концерт. Фрагмент. См. илл. 202 6.

«Сельский концерт» (ок. 1508 —1510; Лувр) изображает на фоне спокойно торжественного пейзажа группу из двух юношей в пышных одеждах и двух обнаженных женщин. Округлые кроны деревьев, спокойно-медленное движение влажных облаков удивительно гармонируют со свободными широкими ритмами одеяний и движений юношей, с роскошной красотой нагих женщин. Потемневший от времени лак придал картине теплую, почти жаркую золотистость колорита. На самом же деле ее живопись первоначально отличалась уравновешенностью общего тона. Она была достигнута точным и тонким гармоническим сопоставлением сдержанно холодных и умеренно теплых тонов. Именно Эта тонкая и сложная, обретенная через точно уловленные

контрасты мягкая нейтральность общего тона не только создавала характерное для Джорджоне единство между сложной дифференциацией оттенков и ясностью колористического целого, но и несколько смягчала тот радостно чувственный гимн пышной красоте и наслаждению жизни, который воплощен в этой картине.

В большей мере, чем другие произведения Джорджоне, «Сельский концерт» как бы подготавливает появление Тициана. Вместе с тем значение этой поздней работы Джорджоне не только в ее, так сказать, подготовительной роли, а в том, что в ней еще раз раскрывается никем уже не повторенное, в дальнейшем своеобразное обаяние творчества этого художника. Чувственная радость бытия у Тициана звучит как светлый и приподнято взволнованный гимн человеческому счастью, его естественному праву на наслаждение. У Джорджоне чувственная радость мотива смягчена мечтательной созерцательностью, подчинена ясной, просветленно уравновешенной гармонии целостного взгляда на жизнь.

Поэтому и нейтрален колорит всей этой композиции в целом, поэтому так спокойно сдержанны движения прекрасных задумчивых женщин, поэтому приглушенно звучат краски роскошных одеяний двух юношей, поэтому оба они не столько обращены к созерцанию красоты своих подруг, сколько погружены в тихий мир музыки: только что замолк нежный звук свирели, которую отвела от своих уст красавица; нежно звучат аккорды струн лютни в руках юноши; издалека, из-под куп деревьев, чуть доносятся глуховатые звуки волынки, на которой играет пасущий своих овец пастух. К тихому журчанию струи, бегущей из прозрачного стеклянного сосуда, прислушивается, облокотившись о мраморный колодец, вторая женщина. Эта атмосфера витающей музыки, погруженность в мир ее мелодий придают особое благородное очарование этому видению проясненной и опоэтизированной чувственно прекрасной радости бытия.

* * *

Творчество Тициана, как и Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, знаменует собой вершину искусства Высокого Возрождения. Произведения Тициана навеки вошли в золотой фонд художественного наследия человечества. Реалистическая убедительность образов, гуманистическая вера в счастье и красоту человека, широкая, гибкая и послушная замыслу мастера живопись — характерные черты его творчества.

Тициано Вечеллио из Кадоре родился, по традиционным данным, в 1477 г., умер в 1576 г. от чумы. Согласно последним изысканиям, дата рождения относится различными исследователями к 1485—1490 гг.

Тициан, подобно Микеланджело, прожил долгую жизнь; последние десятилетия его творчества проходят в обстановке позднего Возрождения, в условиях подготовки в недрах европейского общества следующей ступени его исторического развития.

Италия, в период позднего Возрождения оставшаяся в стороне от магистрального пути дальнейшего развития капиталистических отношений, оказалась исторически неспособной создать единое национальное государство, подпала под власть иностранных держав, стала главным оплотом феодально-католической реакции. Силы прогресса в Италии продолжали существовать и давали себя знать в области культуры (Кампанелла, Джордано Бруно), но социальная база их была слишком слаба. Поэтому последовательное утверждение новых прогрессивных идей в искусстве, создание новой художественной системы реализма встречали особые трудности в большинстве областей Италии, за исключением Венеции, сохранившей свою свободу и отчасти свое благополучие. Вместе с тем высокие традиции реалистического мастерства, широта гуманистических идеалов

полуторавекового развития Возрождения определили эстетическое совершенство этого искусства. В этих условиях творчество Тициана позднего периода замечательно тем, что оно дает пример прогрессивного реалистического искусства, основанного на переработке и развитии основных достижений Высокого Возрождения и вместе с тем подготовляющего переход искусства к следующему этапу его исторического развития.

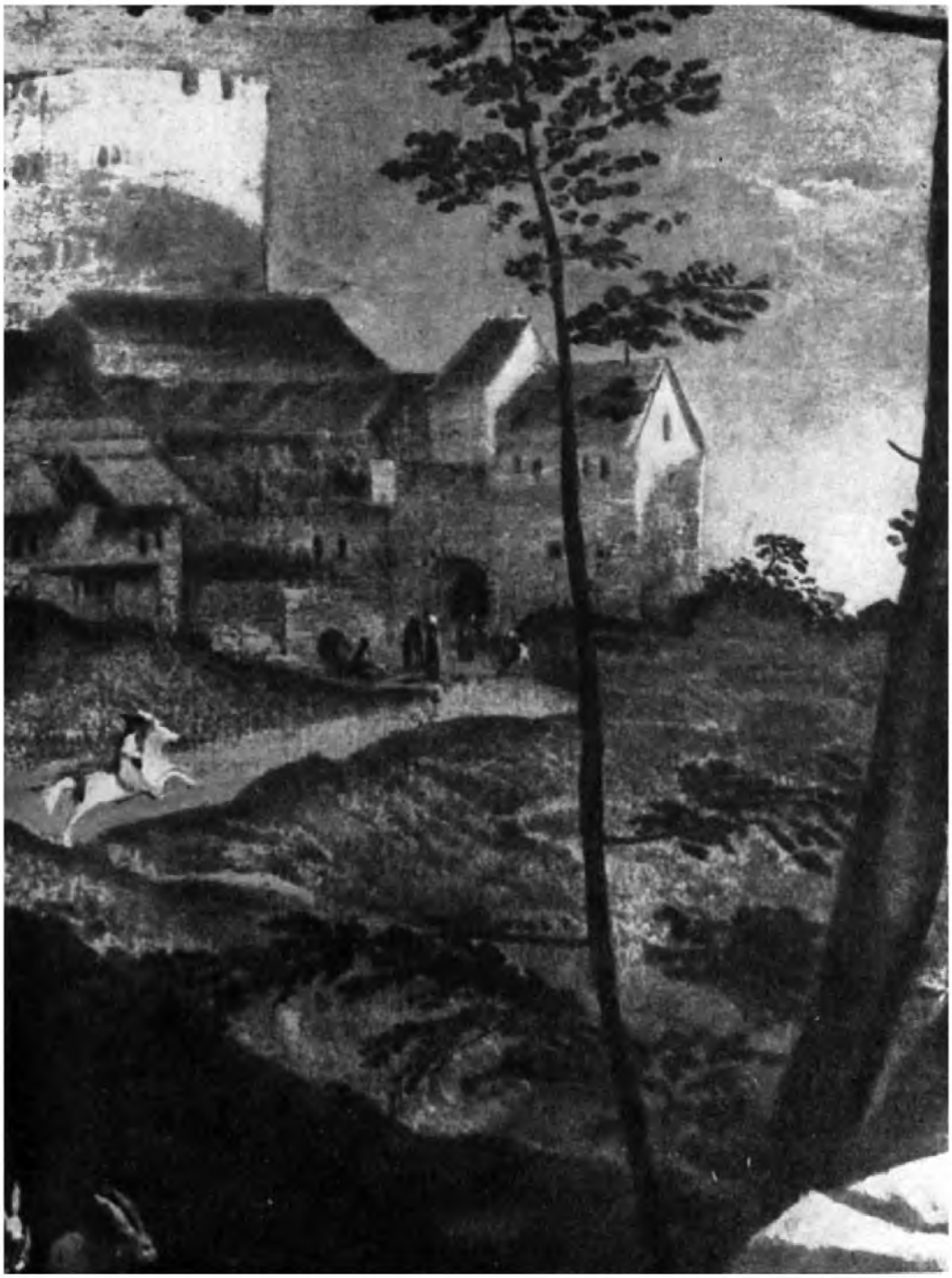
Свобода Венеции от власти папы и от господства иностранных интервентов облегчала решение стоящих перед Тицианом задач. Социальный кризис в Венеции наступил позже, чем в других областях Италии, приобрел иные формы. II если не следует преувеличивать «свобод» Венецианской олигархической республики, то все же сохранение светского характера культуры, сохранение до поры до времени некоторой доли экономического благополучия оказывало свое положительное влияние на развитие искусства, хотя в целом общий рост и усиление реакции давали себя знать и в Венеции.

Творчество Тициана до 1540-х гг. полностью связано с художественными идеалами Высокого Возрождения. В 1540—1570-х гг., когда Венеция вступает в период кризиса, Тициан с позиций передовых идей Возрождения отображает с суровым мужеством и искренностью новое общественное положение человека, новые общественные условия развития Италии. Тициан решительно протестует против всего уродливого и враждебного достоинству человека, против всего, что несет наступившая в Италии пора реакции, тормозящая и задерживающая дальнейший общественный прогресс итальянского народа. Правда, Тициан не ставил перед собой прямой задачи развернутого и непосредственного отобра'жения и критической оценки социальных условий жизни своего времени. Это качественно новая ступень в истории реализма наступила значительно позже и получила свое действительное развитие только в искусстве 19 века.

Мы можем выделить два основных этапа в творчестве Тициана: Тициан — мастер Эпохи Высокого Возрождения (причем в первом этапе следует выделить ранний, «джорджоневский период»—до 1515/16 г.) и Тициан — начиная примерно с 1540-х гг.— мастер позднего Возрождения. В своем представлении о гармонической красоте и совершенстве человека Тициан первого периода во многом продолжает традиции своего великого предшественника и старшего современника Джорджоне.

В своем творчестве художник развивает и углубляет характерные как для Джорджоне, так и для всей венецианской школы своеобразные живописные проблемы. Для него характерен постепенный переход от мягкой моделировки форм и мягкого сдержанного, холодного сияния красок Джорджоне к мощным, залитым светом колористическим симфониям периода творческой зрелости, то есть начиная с 1515—1516 гг. В эти годы вместе с тем Тициан вносит новые и очень существенные оттенки в понимание красоты человека, в эмоционально-образный строй языка венецианской живописи.

Герои Тициана, может быть, менее утонченны, чем герои Джорджоне, но и менее загадочны, более полнокровно активны, более целостны, в большей мере проникнуты ясным, чувственным, «языческим» началом. Правда, его «Концерт» (Флоренция, галлерея Питти), долго приписывавшийся Джорджоне, еще очень близок по духу этому мастеру. Но и здесь более непринужденно простая в своих ритмах композиция, ощущение чувственной полноты ясного и счастливого бытия несут уже оттенки чего-то собственно тициановского.

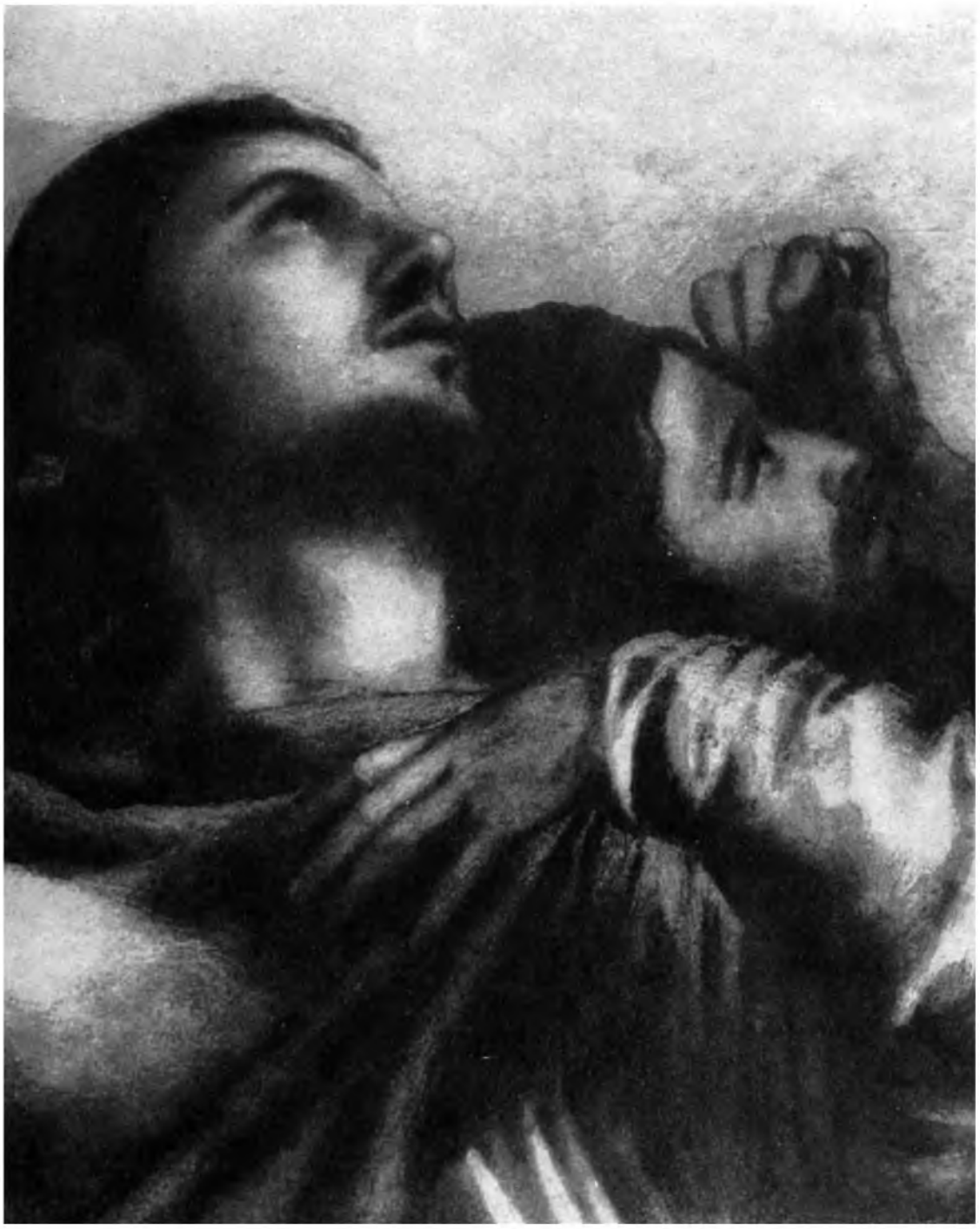


илл.206 Тициан. Любовь земная и небесная. Фрагмент. 1510-е гг. Рим, галлерея Боргезе.

илл.207 Тициан. Любовь земная и небесная. Фрагмент. 1510-е гг. Рим, галлерея Боргезе.

«Любовь земная и небесная» (1510-е гг.; Рим, галлерея Боргезе) — одно из первых произведений Тициана, в котором ярко раскрывается своеобразие художника. Сюжет картины до сих пор представляется загадочным. Вне зависимости от того, изображают ли одетая и обнаженная женщины встречу Медеи и Венеры (эпизод из литературной аллегории «Сон Полифема», написанной в 1467г.) или, что менее вероятно, символизируют любовь земную и небесную — ключ к пониманию содержания этого произведения лежит не в расшифровке сюжета. Цель Тициана — передать определенное душевное состояние. Мягкие и спокойные тона пейзажа, свежесть обнаженного тела, ясная звучность цвета красивых и несколько холодных в тоне одежд (золотистая желтизна

колорита — результат времени) создают впечатление спокойной радости. Движения обеих фигур величаво прекрасны и вместе с тем полны жизненного обаяния. Спокойные ритмы расстилающегося позади пейзажа как бы оттеняют естественность и благородство движения прекрасных человеческих тел.



илл.208 Тициан. Вознесение Марии («Ассунта»). Фрагмент. См. илл. 209.

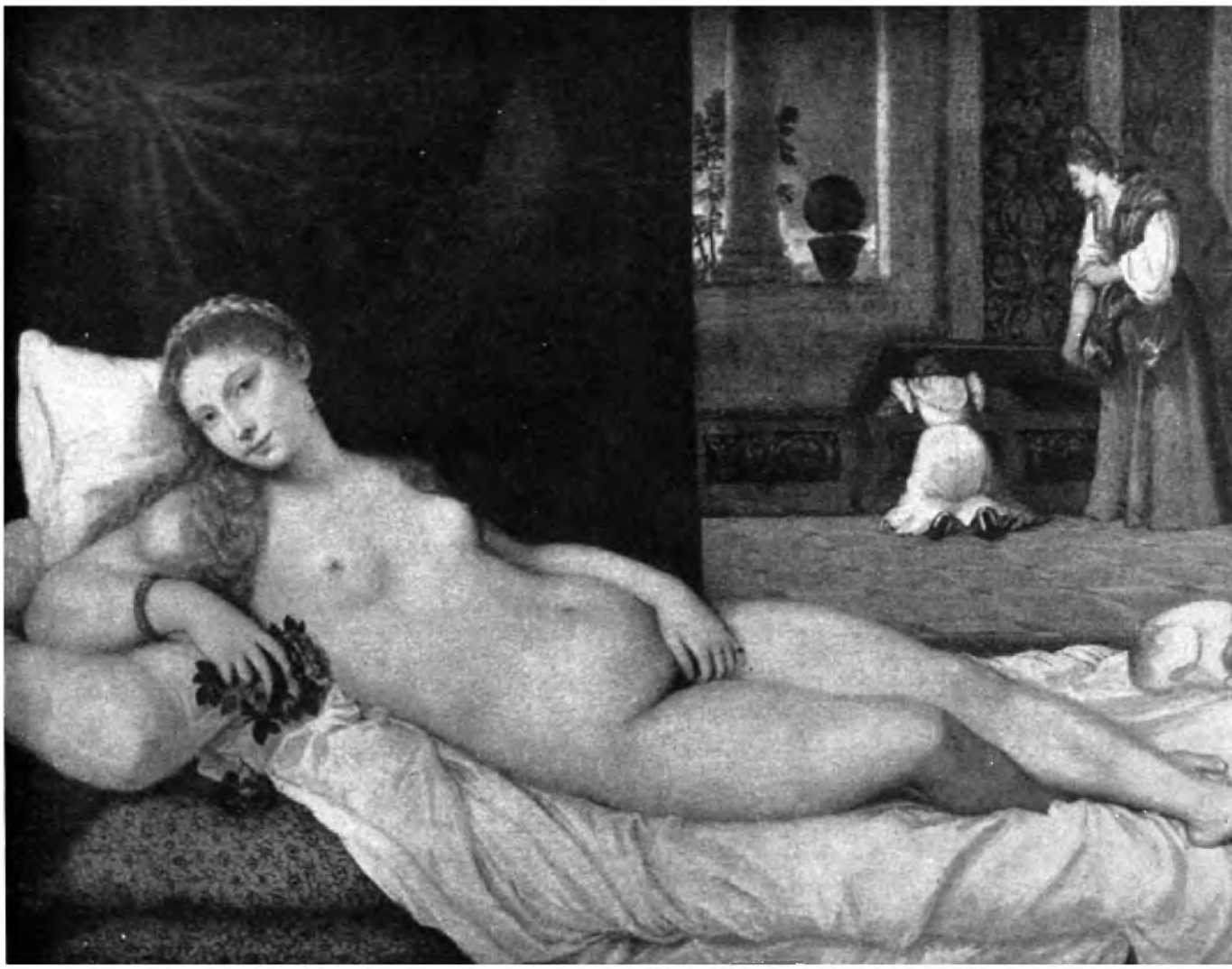
илл.209 Тициан. Вознесение Марии («Ассунта»). 1518 г. Венеция, церковь Санта Мария деи Фрари.

Этого спокойствия и утонченной созерцательности нет в его «Ассунте» — «Вознесении Марии» (1518; церковь Санта Мария Глориоза деи Фрари в Венеции). Сопоставление радостно взволнованной Марии, прекрасной в расцвете своей женственной красоты, и обративших к ней восхищенные взгляды апостолов, крепких, мужественно прекрасных людей, пронизано чувством необычайной оптимистической энергии и жизненной силы. Более того, «Ассунту» отличает героически монументальный характер всего ее образного строя. Героический оптимизм, присущий тициановской работе после 1516—1518 гг., видимо, связан с общим подъемом в духовной и общественной жизни Венеции, вызванным ощущением жизненной стойкости города, проявленной во время борьбы с

Камбрейской лигой и последовавшей за ней войной так называемой Священной лиги. Нет «джорджоневской тишины» и в его «Вакханалиях», в частности в «Вакхе и Ариадне» (1532). Эта картина воспринимается как взволнованный гимн красоте и силе утверждающего себя человеческого чувства.

Композиция картины целостна и свободна от отвлекающих второстепенных сцен и деталей. Радостно ликующий Вакх широким и свободным жестом обращается к Ариадне. Горячий колорит, красота стремительных движений, взолнованный пейзаж, созвучный настроению, характерны для этой картины.

Утверждение радости бытия находит свое яркое выражение в тициановской «Венере» (ок. 1538 г.; Уффици). Она, может быть, менее возвышенно благородна, чем «Венера» Джорджоне, но этой ценой достигается более непосредственная жизненность образа. Конкретная, почти жанровая трактовка сюжетного мотива, усиливая непосредственную жизненность впечатления, не снижает поэтического обаяния образа прекрасной женщины.



илл.211 Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538 г. Флоренция, Уффици.

Венеция времен Тициана была одним из центров передовой культуры и науки своего времени. Широта торговых связей, обилие накопленных богатств, опыт кораблестроения и мореходства, развитие ремесел определили расцвет технических наук, естествознания, медицины, математики. Сохранение независимости и светского характера правления,

жизненность традиций гуманизма способствовали высокому расцвету философии и художественной культуры, зодчества, живописи, музыки, книгопечатания. Венеция стала крупнейшим центром издательской деятельности в Европе. Для передовой культуры Венеции было характерно при этом относительно независимое положение виднейших деятелей культуры, их высокий интеллектуальный престиж.

Лучшие представители интеллигенции, складывающейся в особую социальную прослойку, образовывали тесно спаянный кружок, одним из виднейших представителей которого и был Тициан; к нему был близок Аретино, родоначальник журналистики, писатель, публицист, «гроза тиранов», а также Якопо Сансовино. По словам современников, они образовывали своеобразный триумвират, являвшийся законодателем культурной жизни города. Вот как описывает очевидец один из вечеров, проведенных Тицианом с друзьями. До захода солнца Тициан и гости провели время «в созерцании живых изображений и прекраснейших картин, коими был наполнен дом, в обсуждении истинной красоты и очарования сада, к вящему удовольствию и удивлению каждого, расположенного на окраине Венеции над морем. С того места открывается вид на острова Мурано и другие прекраснейшие места. Эта часть моря, едва зашло солнце, заполнилась тысячами гондол, украшенными красивейшими женщинами и звучащими чарующей гармонией музыки и песен, сопровождавших до полуночи наш радостный ужин».

Было бы неверно, однако, сводить творчество Тициана этого периода лишь к воспеванию чувственного наслаждения жизнью. Образы Тициана свободны от какого бы то ни было физиологизма, который вообще был чужд искусству Возрождения. Лучшие образы Тициана прекрасны не только физически, но и духовно. Им присуще единство чувства и мысли, благородная одухотворенность человеческого образа.

Так, Христос в его картине, изображающей Христа и фарисея («Динарий кесаря», 1515—1520; Дрезденская галлерея), понят как гармонически совершенный, но реальный, вовсе не божественный человек. Естествен и благороден жест его руки. Его выразительное и прекрасное лицо поражает светлой одухотворенностью.

Эта ясная и глубокая одухотворенность чувствуется в фигурах и алтарной композиции «Мадонна Пезаро» (1519—1526; церковь Санта Мария Глориоза деи Фрари). В ней мастер сумел наделить участников этой, казалось бы, только парадной сцены богатой духовной жизнью, ясным равновесием душевных сил. Характерно, что мажорная звучность цветового аккорда композиции — сияющее белое покрывало Марии, голубые, вишневые, карминовые, золотистые тона одежд, зеленый ковер — не превращает картину во внешне декоративное зрелище, препятствующее восприятию образа людей. Наоборот, живописная гамма выступает в полной гармонии с яркими, красочными и выразительными характерами изображенных персонажей. Особенно обаятельна головка мальчика. Со сдержанной живостью повернул он голову к зрителю, влажно и чисто блестят его глаза, исполненные молодого интереса и внимания к жизни.

Тициану этого периода не чужды были и темы драматического характера, что было естественно на фоне того напряжения сил, в той трудной борьбе, которую недавно испытала Венеция. Очевидно, опыт этой героической борьбы и связанных с ней испытаний во многом способствовал достижению того полного мужественной силы и скорбного величия пафоса, который был воплощен Тицианом в его луврском «Положении во гроб» (1520-е гг.).

Прекрасное и сильное тело мертвого Христа вызывает в воображении зрителя представление о мужественном герое-борце, павшем в бою, а отнюдь не о добровольном

страдальце, отдавшем свою жизнь во искупление человеческих грехов. Сдержанно горячий колорит картины, мощь движений и сила чувства крепких мужественных людей, несущих тело павшего, сама компактность композиции, в которой выведенные на первый план фигуры заполняют всю плоскость полотна, придают картине героическое звучание, столь характерное для искусства Высокого Возрождения. В этом произведении при всем его драматизме нет ощущения безнадежности, внутреннего надлома. Если это и трагедия, то, выражаясь современным языком, это оптимистическая трагедия, воспевающая силу духа человека, его красоту и благородство и в страдании. Это отличает ее от полного безысходной скорби позднейшего, мадридского «Положения во гроб» (1559).

В луврском «Положении во гроб» и особенно в погибшем в 1867 г. от пожара «Убиении св. Петра-мученика» (1528—1530) примечательна новая ступень, достигнутая Тицианом в передаче связи настроения природы с переживаниями изображенных героев. Таковы сумрачные и грозные тона заката в «Положении во гроб», бурный вихрь, колеблющий деревья, в «Убиении св. Петра», столь созвучный этому взрыву беспощадных страстей, ярости убийцы, отчаянию Петра. В этих произведениях состояние природы как бы вызвано действием и страстями людей. В этом отношении жизнь природы соподчинена человеку, который еще остается «господином мира». В дальнейшем, у позднего Тициана и особенно у Тинторетто, жизнь природы как воплощение хаоса стихийных сил вселенной приобретает независимую от человека и часто враждебную ему силу существования.

илл.210 Тициан. Введение во храм. 1534 - 1538 гг. Венеция, галлерея Академии.

Композиция «Введение во храм» (1534—1538: Венецианская Академия) стоит как бы на грани двух периодов в творчестве Тициана и подчеркивает их внутреннюю связь. По сравнению с «Мадонной Пезаро» это следующий шаг в мастерстве изображения групповой сцены. Яркие и сильные характеры выступают во всей своей определенности и образуют целостную группу, объединенную общим интересом к происходящему событию.

Ясная с первого взгляда, целостная композиция прекрасно сочетается с подробным повествованием о событии. Тициан последовательно переключает внимание зрителей от родственников и друзей семейства Марии к толпе любопытных, данных на фоне величавого пейзажа, и затем к маленькой поднимающейся по лестнице фигуре девочки Марии, на мгновение остановившейся на ступенях храма. При этом площадка лестницы, на которой она стоит, как бы создает паузу в идущих вверх ступенях, соответствующую паузе в движении самой Марии. И наконец, композиция завершается величавыми фигурами первосвященника и его спутников. Вся картина пронизана духом праздничности и чувством значительности происходящего события. Полон жизненной народной сочности образ старухи — торговки яйцами, своей жанровостью характерный для ряда работ художника 1530-х гг., так же как и образ служанки, роющейся в сундуке, в картине «Венера Урбинская» (Уффици). Тем самым Тициан вводит ноту непосредственной жизненной естественности, смягчая величавую приподнятость своих композиций.

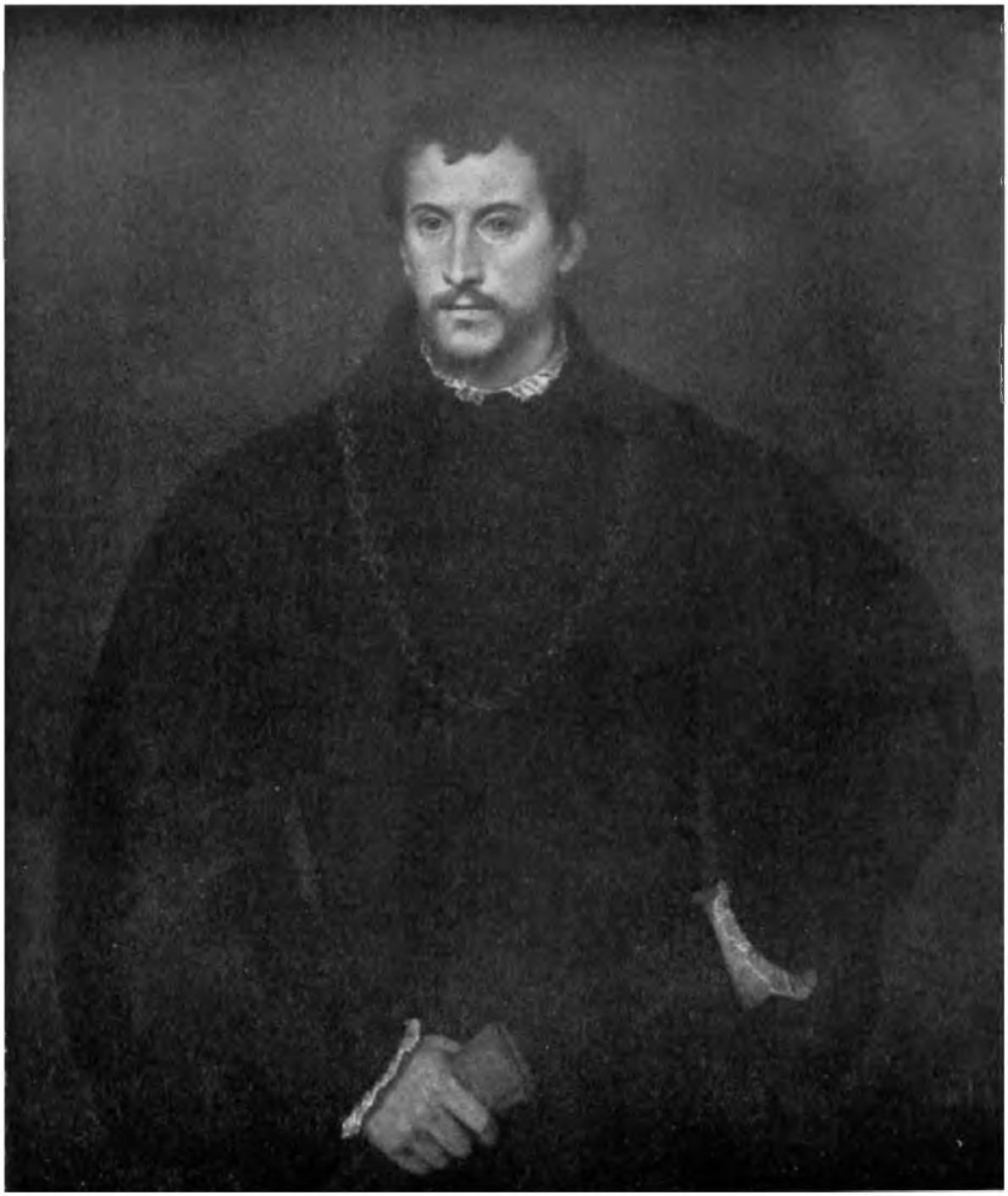
Наиболее полно воплотить идеал физически и духовно прекрасного человека, данного во всей жизненной полноте его бытия, Тициану удается в портрете. Таков портрет юноши с разорванной перчаткой (1515—1520; Лувр). В этом портрете прекрасно передано индивидуальное сходство, и все же главное внимание художника обращено не на частные детали в облике человека, а на общее, на самое характерное для его образа. Тициан как бы раскрывает через индивидуальное своеобразие личности общие типические черты человека эпохи Возрождения.

Широкие плечи, сильные и выразительные руки, свободная грация позы, небрежно расстегнутая у ворота белая рубашка, смуглое юношеское лицо, на котором выделяются глаза с их живым блеском, создают образ, полный свежести и обаяния молодости. Характер передан со всей жизненной непосредственностью, но именно в этих чертах раскрываются основные качества и вся неповторимая гармония человека счастливого и не знающего мучительных сомнений и внутреннего разлада.

К этому периоду относится и его полная несколько холодного изящества «Виоланта» (Вена), а также удивляющий живописной свободой характеристики и благородством образа портрет Томмазо Мости (Питти).

Но если в портретах Тициан с исключительной полнотой передал образ полного волевой энергии и сознательной разумности, способного к героической деятельности человека Возрождения, то именно в портрете же Тициана нашли свое глубокое отражение те новые условия жизни человека, которые характерны для эпохи позднего Возрождения.

Портрет Ипполито Риминальди (Флоренция, галлерея Питти) дает нам возможность уловить те глубокие изменения, которые намечаются в 1540-х гг. в тициановском творчестве. На худощавое окаймленное мягкой бородкой лицо Риминальди наложила свой отпечаток борьба с запутанными противоречиями действительности. Этот образ перекликается в какой-то мере с образом шекспировского Гамлета.



илл.213 Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Конец 1540-х гг. Флоренция, галлерея Питти.

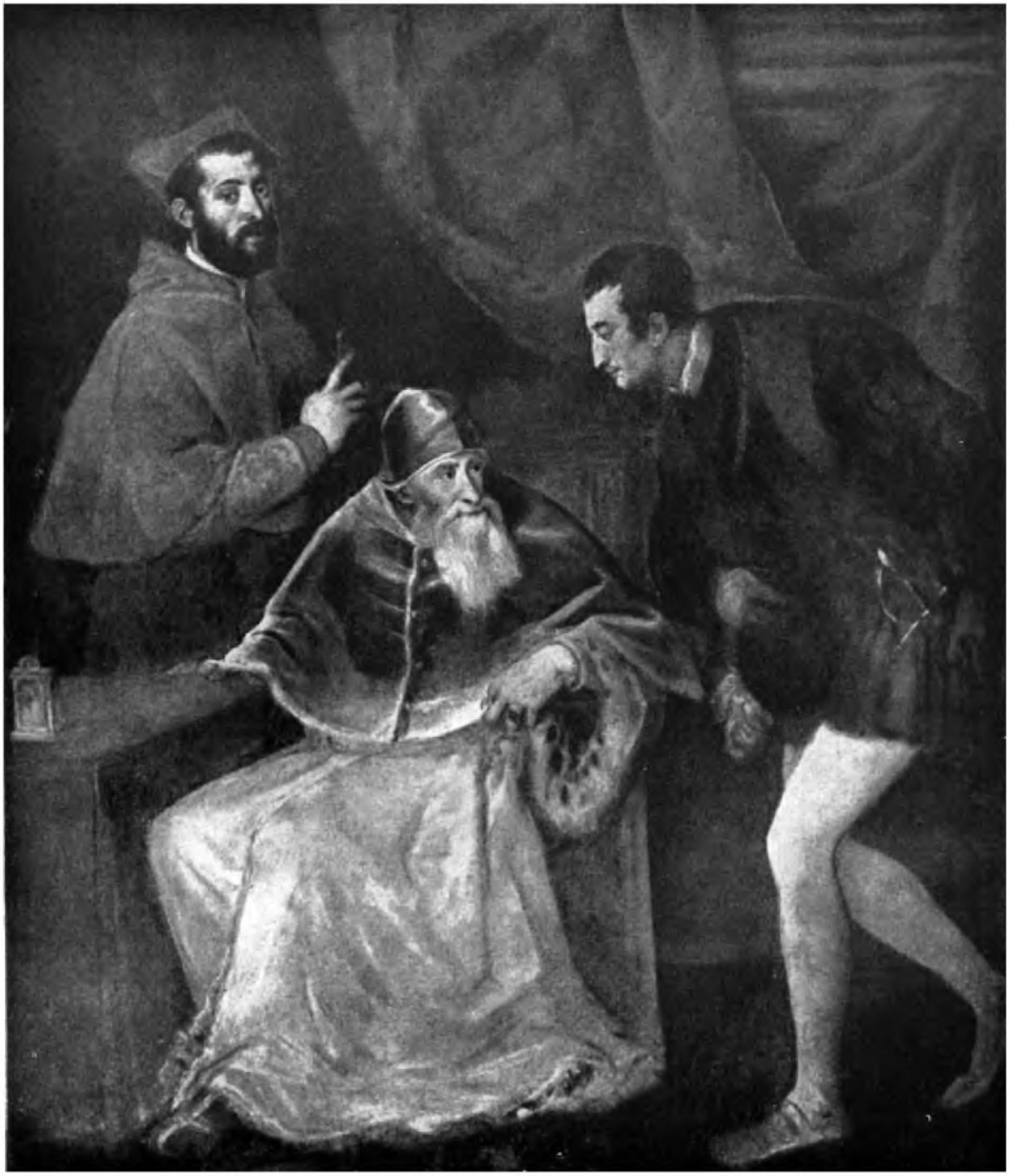
илл.214 Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Фрагмент. См. илл. 213.

Портреты Тициана, созданные в период позднего Возрождения — начиная с 1540-х гг., поражают именно сложностью характеров, напряженностью страсти. Представленные им люди вышли из состояния замкнутой уравновешенности или простого и цельного порыва страсти, свойственных образам классического Возрождения. Изображение сложных и противоречивых образов, характеров, часто сильных, но часто и уродливых, типичных для этой новой эпохи, является вкладом Тициана в портретное искусство.

Теперь Тициан создает образы, не типичные для Высокого Возрождения. Таков его Павел III (1543; Неаполь), внешне напоминающий по своей композиции портрет Юлия II Рафаэля. Но это сходство лишь оттеняет глубокое различие образов. Голова Юлия изображена с неким объективным спокойствием; она характерна и выразительна, но в

самом портрете переданы в первую очередь основные, постоянно свойственные этому человеку особенности его характера.

Сосредоточенно-задумчивому волевому лицу соответствуют спокойно, властно лежащие на ручках кресла кисти рук. Руки же Павла лихорадочно нервны, складки накидки полны движения. Слегка вобрав голову в плечи, со старчески обвисшей хищной челюстью, настороженными хитрыми глазами смотрит он на нас с портрета.



илл.212 Тициан. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545- 1546 гг. Неаполь, музей Каподимонте.

Тициановские образы этих лет противоречивы и драматичны по самой своей природе. Характеры переданы с шекспировской силой. Особенно остро эта близость к Шекспиру ощущается в групповом портрете, изображающем Павла вместе с его внучатыми

племянниками Оттавио и Алессандро Фарнезе (1545—1546; Неаполь, музей Каподимонте). Беспокойная настороженность старика, злобно и недоверчиво оглядывающегося на Оттавио, представительная банальность облика Алессандро, пресмыкающаяся льстивость молодого Оттавио, по-своему смелого, но холодного и жестокого лицемера, создают поражающую по своему драматизму сцену. Только человек, воспитанный ренессансным реализмом, мог не побояться показать так беспощадно правдиво всю своеобразную силу и энергию этих людей и одновременно раскрыть суть их характеров. Их жестокий эгоизм, аморальный индивидуализм с суровой точностью выявлены мастером через их сопоставление и столкновение. Именно интерес к раскрытию характеров через их сопоставление, к отражению сложной противоречивости взаимосвязей между людьми побудил Тициана — по существу, впервые — обратиться к жанру группового портрета, получившего широкое развитие в искусстве 17 века.

Ценность реалистического портретного наследия позднего Тициана, его роль в сохранении и дальнейшем развитии принципов реализма особенно наглядно выступает при сравнении тициановских портретов с современным ему портретом маньеристов. Действительно, портрет Тициана решительно противостоит принципам портретного искусства таких художников, как Пармиджанино или Бронзино.

У мастеров маньеризма портрет проникнут субъективистским настроением, манерной стилизацией. Образ человека дается ими или в застылой неподвижности и какой-то холодной отчужденности от остальных людей, или в плане нервно Заостренной, поверхностно артистической характеристики. В обоих случаях правдивое раскрытие характера человека, его духовного мира, по существу, отодвигается на второй план. Портреты же Тициана как раз и замечательны тем, что продолжают и углубляют реалистическую линию ренессансного портрета.

Особенно это ярко видно на примере портрета сидящего в кресле Карла V (1548, Мюнхен). Портрет этот отнюдь не является предшественником парадного официального барочного портрета. Он поражает беспощадным реализмом, с которым анализирует художник внутренний мир человека, его свойства как человека и как государственного деятеля. Этим он напоминает лучшие портреты Веласкеса. Красочная сила характеристики этого сложного, жестокого, лицемерно-хитрого и вместе с тем волевого и умного человека отличается пластической цельностью и живописной яркостью.

илл.215 Тициан. Карл V в сражении при Мюльберге. 1548 г. Мадрид, Прадо.

В конном портрете Карла V, изображенного в сражении при Мюльберге (1548; Прадо), сила психологической характеристики императора сочетается с блеском живописного решения, одновременно монументально-декоративного и ярко реалистического. Портрет этот, в отличие от мюнхенского, действительно является предшественником больших парадных портретов эпохи барокко. Вместе с тем в нем не менее явственно ощущается преемственная связь с большими портретными композициями великого мастера реализма 17 в.— Веласкеса.

В отличие от этих портретов Тициан в ряде других работ, отмеченных простотой композиции (обычно погрудное или поколенное изображение на нейтральном фоне), сосредоточивает свое внимание на ярком и целостном раскрытии характера во всей его жизненной, иногда грубой энергии, как, например, в портрете Аретино (1545; Питти), великолепно передающем стремительную энергию, здоровье и циничный ум, жадность к наслаждению и деньгам этого примечательного и столь характерного для Венеции той эпохи человека. Пьетро Аретино, создатель ряда комедий, остроумных, хотя и не всегда безукоризненно пристойных новелл и поэм, был главным образом знаменит своими «суждениями», полушуточными предсказаниями, диалогами, письмами, широко публиковавшимися и представлявшими собой, по существу, произведения публицистического характера, где причудливо сочетались яркая и страстная защита свободной мысли и гуманизма, высмеивание ханжества и реакции с откровенным шантажом «сильных мира сего» всей Европы. Журналистская и издательская деятельность, а также плохо скрытое вымогательство позволяли Аретино вести истинно княжеский образ жизни. Жадный к чувственным радостям, Аретино был вместе с тем тонким и умным ценителем искусств, искренним другом художников.

Проблема отношения человека — носителя гуманистических идеалов Ренессанса — к враждебным ему реакционным силам, господствовавшим в жизни Италии, находит свое яркое отражение во всем творчестве позднего Тициана. Отражение это — косвенное, не всегда, может быть, до конца осознанное и самим художником. Так, уже в картине «Се человек» (1543; Вена) Тициан впервые показывает трагический конфликт героя — Христа с окружающим его миром, с господствующими в этом мире враждебными ему силами, олицетворенными в нагло издевающемся над Христом грубо циничном, отвратительно низменном толстом, уродливом Пилате. В образах, посвященных, казалось бы, утверждению чувственных радостей жизни, явно слышится новая трагическая нота.

илл.216 Тициан. Даная. Ок. 1554 г. Мадрид, Прадо.

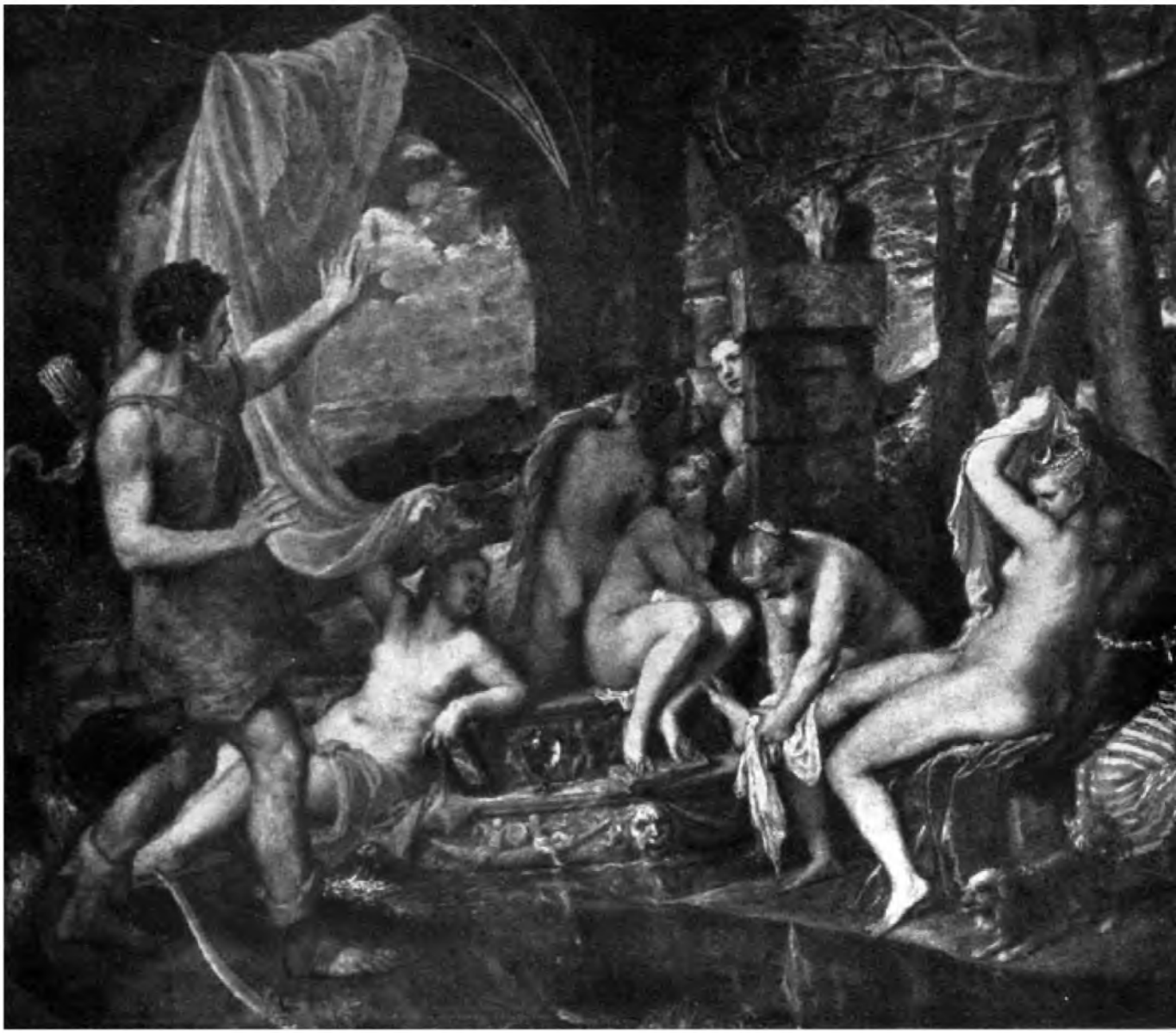
Уже его «Даная» (ок. 1554 г.; Мадрид, Прадо) несет в себе новые черты по сравнению с предшествующим периодом. Действительно, «Даная», в отличие от «Венеры Урбинской» поражает нас своеобразным драматизмом, который пронизывает всю картину. Конечно, художник влюблен в реальную красоту земной жизни, и Даная прекрасна, притом откровенно чувственной красотой. Но характерно, что Тициан вводит теперь мотив драматического переживания, мотив развития страсти. Изменяется сам художественный язык мастера. Тициан смело берет цветовые и тональные соотношения, сочетая их с как бы светящимися тенями. Благодаря этому он передает подвижное единство формы и цвета, четкого контура и мягкой моделировки объема, которые помогают воспроизвести натуру, полную движения и сложных изменчивых соотношений.

В «Данае» мастер еще утверждает красоту счастья человека, но образ уже лишен былой устойчивости и спокойствия. Счастье — уже не постоянное состояние человека, оно обретается лишь в минуты яркого порыва чувств. Недаром ясной величавости «Любви земной и небесной» и спокойной неге «Венеры Урбинской» здесь противостоит ощущение взволнованного порыва сильных чувств.

Исключительно выразительно сопоставление Данаи с грубой старой служанкой, которая жадно ловит в протянутый фартук монеты золотого дождя, алчно следя за его потоком. Циничная корысть грубо вторгается в картину: в произведении драматически сплетаются прекрасное и уродливое, возвышенное и низменное. Красоте человечески яркого и

свободного порыва чувства Данаи противопоставляются цинизм и грубое корыстолюбие. Это столкновение характеров подчеркивается контрастом грубой, узловатой руки старухи и нежного колена Данаи, почти соприкасающихся друг с другом.

В какой-то мере при всем различии образов Тициан здесь находит решение, напоминающее композицию его картины «Динарий кесаря». Но там сопоставление полного моральной красоты образа Христа с темным уродливым лицом фарисея, воплощающим грубую хитрость и низменные человеческие страсти, приводит к утверждению абсолютного превосходства и победы гуманного начала над низменным и жестоким.



илл.217 Тициан. Диана и Актеон. Ок. 1559 г. Эдинбург, Национальная галлерея.

В «Данае», хотя Тициан и утверждает победу счастья, силы уродства и злобы уже приобрели известную самостоятельность. Старуха не только оттеняет по контрасту красоту Данаи, но и противопоставляется ей. Вместе с тем именно в эти годы Тициан создает новую серию своих поистине прекрасных картин, посвященных воспеванию чувственного очарования женской красоты. Однако они глубоко отличны и от ясного жизнеутверждающего звучания «Любви земной и небесной» и от «Вакханалии» (1520-е

гг.). Его окутанные мерцанием теплых тонов со сдержанно жаркими вспышками красного, золотистого, холодно голубого цвета «Диана и Актеон» (1559; Эдинбург), «Пастух и нимфа (Вена) — скорее поэтическая мечта, чарующая и волнующая сказка-песня о красоте и счастье, уводящая от трагических конфликтов реальной жизни, — недаром картины подобного рода сам художник называл «поэзиями». Это же относится и к его замечательной «Венере с Адонисом» (Прадо), отличающейся, однако, большей непосредственной драматичностью страсти, чем большинство его остальных «поэзии» этого времени. Впрочем, скрытое беспокойство, томление духа звучит во всех лучших тициановских работах этого цикла 1559—1570-х гг. Это чувствуется и в беспокойном мерцании света и тени, и во взволнованной стремительности мазка, и в самой взволнованной мечтательности нимфы, и в сдержанно страстной одушевленности юного пастуха («Пастух и нимфа», Вена).

илл.221 Тициан. Пастух и нимфа. Ок. 1570 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Последовательно и с большой живописной силой эстетические представления позднего Тициана о жизни находят свое выражение в его «Кающейся Магдалине» (1560-е гг.), одном из шедевров эрмитажной коллекции.

Картина эта написана на сюжет, весьма характерный для эпохи контрреформации. На деле же в этой картине Тициан еще раз утверждает гуманистическую и «языческую» основу своего творчества. Великий реалист, решительно переосмысливая религиозно-мистический сюжет, создает произведение, по своему содержанию открыто враждебное реакционно-мистической линии в развитии итальянской позднеренессансной культуры.

Для Тициана смысл картины не в пафосе христианского покаяния, не в сладостной истоме религиозного экстаза и тем более не в утверждении тленности плоти, из «темницы» которой рвется к богу «бестелесная душа» человека. В «Магдалине» череп — мистический символ тленности всего земного — для Тициана лишь аксессуар, навязанный канонами сюжета, поэтому он и обращается с ним довольно бесцеремонно, превращая его в подставку для развернутой книги.

Взволнованно, почти жадно передает нам художник пышущую красотой и Здоровьем фигуру Магдалины, ее прекрасные густые волосы, ее бурно дышащую нежную грудь. Страстный взгляд 'полон земной, человеческой скорби. Тициан прибегает к мазку, передающему взволнованно и вместе с тем безукоризненно точно реальные цветовые и световые соотношения. Беспокойные, напряженные цветовые аккорды, драматическое мерцание света и тени, динамическая фактура, отсутствие изолирующих объем жестких контуров при пластической определенности формы в целом создают образ, полный внутреннего движения. Волосы не лежат, а спадают, грудь дышит, рука дана в движении, складки платья взволнованно колышутся. Свет мягко мерцает в пышных волосах, отражается в подернутых влагой глазах, преломляется в стекле фиала, борется с густыми тенями, уверенно и сочно лепит форму тела, всю пространственную среду картины. Так точное изображение действительности сочетается с передачей ее вечного движения, с ее яркой образно-эмоциональной характеристикой.

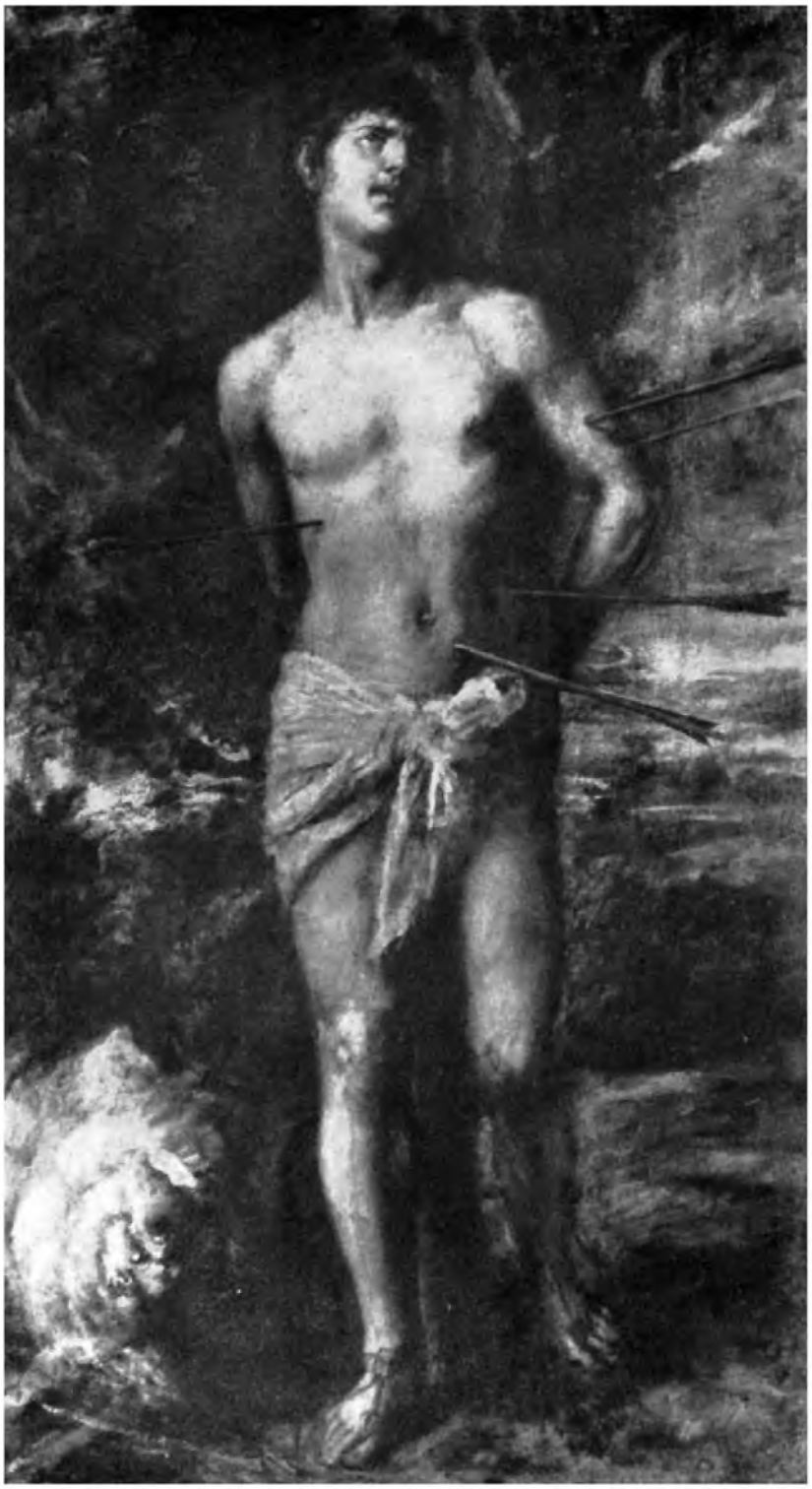
Но каков в итоге смысл создаваемого с такой живописной силой образа? Художник восхищается Магдалиной: человек прекрасен, его чувства ярки и значительны. Но он страдает. Былое ясное и безмятежное счастье бесповоротно нарушено. Окружающая человека среда, мир в целом — уже не тот спокойный фон, покорный человеку, каким мы видели его раньше. На пейзаж, расстилающийся за Магдалиной, набегают темные тени, небо заволакивают грозовые тучи, и при тусклом свете последних лучей угасающего дня выступает образ охваченного горем человека.

Если в «Магдалине» тема трагического страдания прекрасного человека не получает своего законченного выражения, то в «Короновании терновым венцом» (ок. 1570 г.; Мюнхен, Старая пинакотека) и в «Святом Себастьяне» она выступает с предельной обнаженностью.

В «Короновании терновым венцом» мучители показаны как жестокие и свирепые палачи. Христос, связанный по рукам,— это отнюдь не небожитель, а именно земной человек, наделенный всеми чертами физического и нравственного превосходства над своими мучителями и все же отданный им на поругание. Мрачный колорит картины, полный сумрачного беспокойства и напряжения, усиливает трагичность сцены.

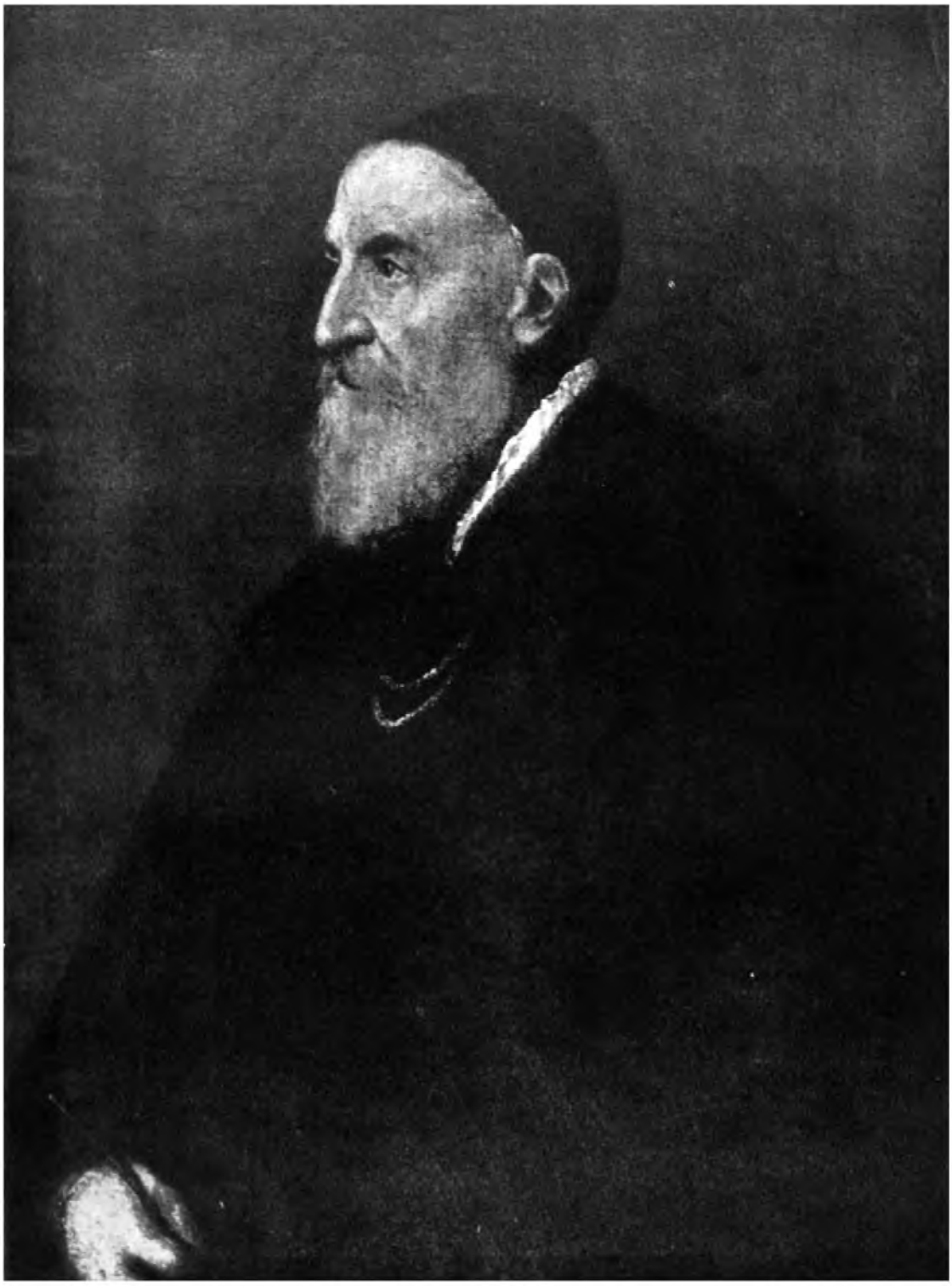
илл.219 Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В позднейших картинах Тициан показывает жестокий конфликт человека с окружающей средой, с враждебными гуманизму, свободному разуму силами реакции. Особенно-знаменателен «Святой Себастьян» (ок. 1570 г.; Ленинград, Эрмитаж). В «Себастьяне» изображен подлинно ренессансный титан по силе и величию характера, но он скован и одинок. Гаснут последние отблески света, ночь спускается на землю. Мрачные тяжелые тучи бегут по смятенному небу. Вся природа, весь огромный мир полны стихийно грозного движения. Пейзаж раннего Тициана, послушно созвучный душевному строю его героев, приобретает ныне жизнь самостоятельную и притом враждебную человеку.



илл.220 Тициан. Св. Себастьян. Ок. 1570 г. Ленинград, Эрмитаж.

Человек для Тициана — высшая ценность. Поэтому, хотя и видя трагическую обреченность своего героя, он не может примириться с этой обреченностью, и, полный трагической патетики и мужественной скорби, образ Себастьяна вызывает чувство гневного протеста против враждебных ему сил. Нравственный мир позднего Тициана, его скорбная и мужественная мудрость, стоическая верность своим идеалам прекрасно воплощены в его проникновенном автопортрете из Прадо (1560-е гг.).



илл.218 Тициан. Автопортрет. 1560-е гг. Мадрид, Прадо.

Тициан. Оплакивание Христа. Фрагмент. Ок. 1576 г. Венеция, галлерея Академии.

Илл.стр.264-265

Одним из самых глубоких по мысли и чувству творений позднего Тициана является «Пьета», законченная после смерти художника уже его учеником Пальмой Младшим (Венецианская Академия). На фоне сложенной из грубо отесанных камней грузно давящей ниши, обрамленной двумя статуями, возникает в трепетно гаснущем свете сумерек группа людей, охваченных скорбью. Мария держит на своих коленях обнаженное тело погибшего героя. Она застыла в безмерном горе, подобно статуе. Христос не

изможденный аскет и не «добрый пастырь», а именно муж, поверженный в неравной борьбе.

С печалью взирает на Христа дряхлый старец. Подобен звенящему в тишине пустынного закатного мира крику отчаяния стремительный жест поднятой руки Магдалины. Вспышка ее развевающихся золотисто-рыжих волос, беспокойные цветовые контрасты ее одеяния резко выделяются из мглы сумрачно мерцающего тона картины. Гневно и скорбно выражение лица и движения всей фигуры каменной статуи Моисея, освещенной голубовато-серым неверным мерцанием угасающего дня.

С необычайной силой передал в этом полотне Тициан и всю безмерную глубину человеческого горя и всю скорбную его красоту. Картина, созданная Тицианом в последние годы его жизни,— реквием, посвященный любимым героическим образам уходящей в прошлое светлой эпохи Возрождения.

Поучительна эволюция живописного мастерства Тициана.

В 1510—1520-х гг. и даже позже он еще придерживается принципа оконтуривания силуэта фигур, четкого сопоставления больших цветовых пятен, обобщенно передающих реальную окраску предметов. Смелые и звучные цветовые соотношения, их красочная интенсивность, глубокое понимание взаимодействия холодных и теплых тонов, пластическая сила лепки формы с помощью безукоризненно точных тональных соотношений и тонкой светотеневой моделировки — характерные черты живописного мастерства Тициана.

Переход позднего Тициана к решению новых идейно-образных задач вызывает дальнейшую эволюцию в его живописной технике. Все глубже понимает мастер соотношение тонов, законы светотени, все совершеннее овладевает фактурной и цветовой разработкой формы, постепенно изменяя в процессе этой работы всю систему своего художественного языка. Выявляя в живописи главные отношения формы и цвета, он умеет показать весь трепет, всю сложную богатую жизнь натуры в ее вечном становлении. Это дает ему возможность усилить непосредственную жизненность в передаче предмета и одновременно подчеркнуть главное в развитии явления. Основное, что завоевывает сейчас Тициан,— это передача жизни в ее развитии, в ярком богатстве ее противоречий.

Поздний Тициан развернуто ставит проблемы колористической гармонии в живописи, а также и проблему создания выразительной техники свободного и точного живописного мазка. Если в «Любви земной и небесной» мазок строго подчинен задаче построения основных цветовых и световых соотношений, создающих реалистическую полноту изображения, то в 1540-е и особенно с 1555-х гг. мазок приобретает особое значение. Мазок не только передает фактуру материала, но его движение лепит саму форму — пластику предмета. Огромное достоинство художественного языка позднего Тициана в том, что фактура мазка дает образец реалистического единства изобразительного и выразительного момента.

Именно поэтому позднему Тициану удается двумя-тремя мазками белил и голубой краски по темному подмалевку вызвать в глазах зрителя не только предельно пластическое ощущение формы стеклянного сосуда («Магдалина»), но и ощущение движения скользящего и преломляющегося в стекле светового луча, как бы выявляющего форму и фактуру предмета на глазах у зрителя. Позднюю технику Тициана характеризует в своем известном высказывании Боскини со слов Пальмы Младшего:

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех мазков, вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами, не удостаивая их даже взглядом. Когда он брался за них вновь, он разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги, дабы увидеть в них какие-либо недостатки. И по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой милости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руку и ногу... Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, недоставало только дыхания».

В реалистической силе техники Тициана — гибком инструменте глуббко правдивого художественного познания мира — лежит то огромное воздействие, которое она оказала на дальнейшее развитие реалистической живописи 17 в. Так, живопись Рубенса и Веласкеса прочно опирается на наследие Тициана, развивая и видоизменяя его живописную технику уже на новой исторической ступени развития реализма. Непосредственное влияние Тициана на современную ему венецианскую живопись было значительным, хотя ни один из его непосредственных учеников не нашел в себе силы продолжить и развить его замечательное искусство.

К наиболее одаренным ученикам и современникам Тициана относятся Якопо Нигрети по прозванию Пальма Веккьо (Старший), Бонифацио де Питати, прозванный Веронезе, то есть веронец, Парис Бордоне, Якопо Пальма Младший, внучатый племянник Пальмы Старшего. Все они, кроме Пальмы Младшего, родились на терраферме, но почти всю свою творческую жизнь провели в Венеции.

Якопо Пальма Старший (ок. 1480—1528), как и его сверстники Джорджоне и Тициан, учился у Джованни Беллини. По своей творческой манере он ближе всего к Тициану, хотя и значительно уступает ему во всех отношениях. Религиозные и мифологические композиции, а также портреты художника отличает звучная сочность колорита при некотором его однообрАзии (эти свойства присущи и его композиционным приемам), а также оптимистическая жизнерадостность образов. Существенной особенностью творчества Пальмы было создание им художественного типа венецианки — пышной белокурой красавицы. Этот тип женской красоты оказал некоторое влияние на искусство молодого Тициана. Лучшие его работы — «Две нимфы» (1510—1515; Франкфурт-на-Майне), «Три сестры» (ок. 1520 г.) и «Иаков и Рахиль» (ок. 1520 г.), последние находятся в Дрездене. В Эрмитаже хранится его «Мужской портрет».

илл.205 Пальма Веккьо. Иаков и Рахиль. Ок. 1520 г. Дрезден, Картинная галлерея.

Один из лучших мужских портретов, созданных мастером,— его неизвестный юноша Мюнхенского музея. Он близок в нем манере Джорджоне, однако отличается от Джорджоне передачей активного волевого начала. Полный сдержанной силы поворот головы, властно-энергичные черты красивого лица, почти стремительный жест поднятой к плечу кисти руки, сжимающей перчатку, упругая напряженность контуров в значительной мере нарушают свойственный образам Джорджоне дух замкнутой самопогруженности.

Развивавшийся под непосредственным влиянием Тициана Бонифацио Веронезе (1487—1553) в последние годы своей жизни не оказался свободным от некоторых влияний маньеризма. Для его творчества характерны большие полотна, посвященные эпизодам из священной истории, сочетающие декоративность с жанровой повествовательностью («Пир Лазаря», «Избиение младенцев», 1537—1545; обе в Венецианской Академии и другие).

Ученика Тициана Париса Бордоне (1500—1571) выделяет незаурядное мастерство колорита, яркая декоративность живописи. Таковы его «Святое семейство» (Милан, Брера), «Вручение дожу перстня святого Марка» (1530-е гг.; Венеция, Академия). В позднейших работах Париса Бордоне чувствуется сильное влияние маньеризма и определенный упадок мастерства. Его портреты отличаются правдивостью жизненной характеристики. Особо следует упомянуть «Венецианских влюбленных» (Брера), полных, может быть, несколько холодного чувственного очарования.

Пальма Младший (1544—1628), ученик стареющего Тициана, одновременно испытывал сильное влияние творчества Тинторетто. Одаренный (он весьма успешно справился с завершением «Пьета», последней работы Тициана), но малосамостоятельный мастер, он

во время своего пребывания в Риме проникся влиянием позднего маньеризма, в русле которого и продолжал работать до конца своей жизни, уже в период зарождения искусства барокко. Среди его работ, связанных со стилем позднего Возрождения в Венеции, следует упомянуть «Автопортрет» (Брера) и раннее приписывавшуюся Бассано очень выразительную «Голову старика» (Брера). Представление о его больших композициях, близких по духу позднему маньеризму, дают росписи Оратории деи Крочифери в Венеции (1581 — 1591).

* * *

В искусстве венецианской школы обычно выделяются работы группы художников так называемой террафермы, то есть «твердой земли»—венецианских владений, расположенных на примыкающей к лагуне части Италии.

Вообще говоря, большинство мастеров венецианской школы родилось в городах или деревушках террафермы (Джорджоне, Тициан, Паоло Веронезе). Но всю или почти всю свою жизнь они провели в столице, то есть в самой Венеции, лишь время от времени работая для городов или замков террафермы. Некоторые же художники, постоянно работающие в терраферме, представляют своим творчеством лишь провинциальные варианты собственно венецианской столичной школы.

Вместе с тем уклад жизни, «социальный климат» в городках террафермы заметно отличался от венецианского, что определило своеобразие школы террафермы. Венеция (огромный по тому времени торговый порт и денежный центр) была, особенно до конца 15 в., более тесно связана со своими богатыми восточными владениями и заморской торговлей, чем с итальянским хинтерландом, в котором были расположены, однако, роскошные виллы венецианской знати.

Однако жизнь в небольших тихих городах, где была сильна прослойка богатых землевладельцев, извлекавших доход из рационально поставленного хозяйства, протекала во многом иначе, чем в Венеции. В какой-то мере культуре этих районов террафермы были близки и понятны быт и искусство городов Эмилии, Ломбардии и других североитальянских областей того времени. Следует напомнить, что с конца 15 в. и особенно после окончания войны с Камбрейской лигой венецианцы вкладывают по мере упадка восточной торговли свободные капиталы в сельское хозяйство и в ремесла террафермы. Наступает период относительного расцвета этой части Италии, не нарушающего, однако, ее несколько провинциального уклада жизни.

Поэтому не должно вызывать удивления появление целой группы художников (Порденоне, Лотто и других), чье искусство осталось в стороне от напряженных исканий, широкого творческого размаха собственно венецианской школы. Живописная широта монументального видения Тициана заменяется более холодной и формальной декоративностью их алтарных композиций. Зато черты непосредственно наблюденной жизни, заметные в героическом искусстве зрелого и позднего Тициана, или в празднично приподнятом творчестве Веронезе, или в особенности в страстных и беспокойных творениях Тинторетто, получают особо широкое развитие у некоторых из художников террафермы уже с первой трети 16 века.

Правда, этот интерес к наблюденному быту носит несколько сниженный характер. Это скорее спокойный интерес к занятным деталям быта человека, мирно живущего в тихом городке, чем стремление в анализе самой жизни найти решение больших этических

проблем времени, что и отличает их искусство от творчества великих реалистов следующей эпохи.

Для первой трети века одним из лучших среди этих художников был Лоренцо Лотто (1480—1556). Ранние его работы связаны еще с традицией кватроченто. Наиболее близким к большим гуманистическим идеалам Высокого Возрождения является его ранний портрет юноши (1505), отличающийся также непосредственной жизненностью восприятия модели.

Широко известные алтарные и мифологические композиции зрелого Лотто обычно сочетают внутреннюю вялость чувства с довольно внешней красивостью композиции. Их холодноватый колорит и общая ровная «приятная» фактура тоже, в общем, достаточно банальны и близки стилистически маньеризму. Отсутствие глубокой мысли и чувства восполняется иногда очень остроумно введенными бытовыми деталями, на изображении которых охотно сосредоточивается художник. Так, в его «Благовещении» (конец 1520-х гг.; Реканати, церковь Санта Мария сопра Мерканти) зритель дает себя отвлечь от беспокойно трактованных главных фигур к занятно изображенной испуганной кошке, метнувшейся в сторону от внезапно влетевшего архангела.

илл.223а Лоренцо Лотто. Благовещение. Конец 1520-х гг. Реканати, церковь Санта Мария сопра Мерканти.

В дальнейшем, особенно в портрете, черты конкретно-жизненного реализма в творчестве художника нарастают («Женский портрет»; Эрмитаж, «Тройной мужской портрет»). При снижении интереса к раскрытию этической значительности личности и силы ее характера эти портреты Лотто в какой-то мере все же противостоят открыто антиреалистической линии маньеризма. Наиболее значительно реалистические и демократические тенденции в творчестве Лотто выразились в его цикле картин из жизни св. Лючии (1529/30), где с явной симпатией изображает он целые сцены, как бы выхваченные из жизни своего времени (например, погонщики волов из «Чуда св. Лючии» и др.). В них мастер как бы обретает отдохновение и покой от тех полных противоречий чувств, которые возникают у него в условиях нарастающего общего политического и экономического кризиса Италии и которые окрашивают ряд его поздних композиций в тона субъективной нервозности и неуверенности, уводят его от традиции ренессансного гуманизма.

Гораздо содержательнее творчество современника Лотто, уроженца Брешии Джироламо Савольдо (ок. 1480—1548). В творчестве позднего Савольдо, глубоко переживавшего временное разорение родной страны в годы войны с Камбрейской лигой, кратковременный подъем Венеции после 1516 г., а затем общий кризис, охвативший Италию, весьма своеобразно и с большой силой выявились трагические противоречия искусства Возрождения.

Длительность кватрочентистских традиций, характерная для несколько провинциальной жизни террафермы (до начала 16 в.), заметное влияние живописи северного Возрождения с ее внешне якобы прозаической повествовательностью, тягой к жанровости и интересам к психологической жизни простых людей в творчестве Савольдо органически сплавились с принципами ренессансного гуманизма и помогли создать ему один из весьма демократических вариантов реалистического ренессансного искусства, во многом предвосхищающий искания мастеров первой трети 17 века.

илл.222а Савольдо. Поклонение пастухов. 1520-е гг. Турин, Пинакотека.

В ранних, еще несколько кватрочентистских суховатых работах Савольдо (например, «Пророк Илия»; Флоренция, собрание Лезер) уже чувствуется его интерес к обычным, простым людям. В его прекрасном «Поклонении пастухов» (1520-е гг.; Турин, Пинакотека) проникновенно передана атмосфера просветленной сосредоточенности чувства трех пастухов, с глубоким раздумьем созерцающих новорожденного. Ясная одухотворенность, светлая и чуть печальная гармония ритмов тихих движений участников события и всего цветового строя композиции явно указывают на связь искусства зрелого Савольдо с традициями Джорджоне. Но отсутствие идеализированного благородства образа, естественная задушевность и жизненная простота придают этой картине совершенно особое своеобразие. В дальнейшем интерес к правдивой поэтизации образов обычных людей еще усиливается (например, элегическое изображение на фоне сельского пейзажа пастуха — «Пастух»; Флоренция, собрание Контини-Бонакосси). Вклад других художников, принадлежавших к сложившейся в Брешии школе, безусловно менее значителен. Однако среди них следует упомянуть Алессандро Бонвичино по прозванию Моретто (ок. 1498—1554), чье творчество, идущее в русле классических традиций, отличает мягкая серебристость колорита, несколько провинциальная тяжеловесная, серьезная торжественность, не лишенная, однако, лиричности («Мадонна со святыми»; Франкфурт). Эта черта, более заметная во второстепенных персонажах его композиции, представляет наибольшую ценность в больших картинах (например, фигура служанки в картине «Христос в Эммаусе»). Наиболее известное его произведение— «Св. Юстина с донатором». Значителен вклад Моретто в развитие ренессансного портрета. Его «Мужской портрет» (Лондон) — один из первых портретов в рост.

илл.222б Моретто. Св. Юстина с донатором. Ок. 1530-1535 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

Его одаренным учеником был Джованни Морони (ок. 1523—1578), работавший главным образом в Бергамо. Он не только, подобно своему учителю, сохраняет приверженность к реалистическому методу, но его портреты представляют собой значительный и своеобразный вклад в реалистическую линию развития искусства позднего Возрождения. Для портретов Морони зрелого периода, начиная с 1560-х гг., характерна правдивая и точная передача облика и характера представителей почти всех социальных прослоек городов тогдашней терра-фермы («Портрет ученого», «Портрет Понтеро», «Портрет портного» и др.). Последний портрет отличается отсутствием какой бы то ни было героизации образа и внимательно точной передачей внешнего сходства и склада характера портретируемого. Вместе с тем это пример своеобразной жанризации портрета, придающей изображению особую жизненную конкретность и достоверность. Портной изображен стоящим за рабочим столом с ножницами и тканью в руках. Он на мгновение приостановил свою работу и внимательно вглядывается в как бы вошедшего в комнату зрителя. Если сама ясная и пластическая передача формы, господствующее положение человеческой фигуры в композиции характерны для искусства Возрождения, то жанровая трактовка композиционного мотива выходит уже за пределы ренессансного реализма, предвосхищая искания мастеров 17 века.

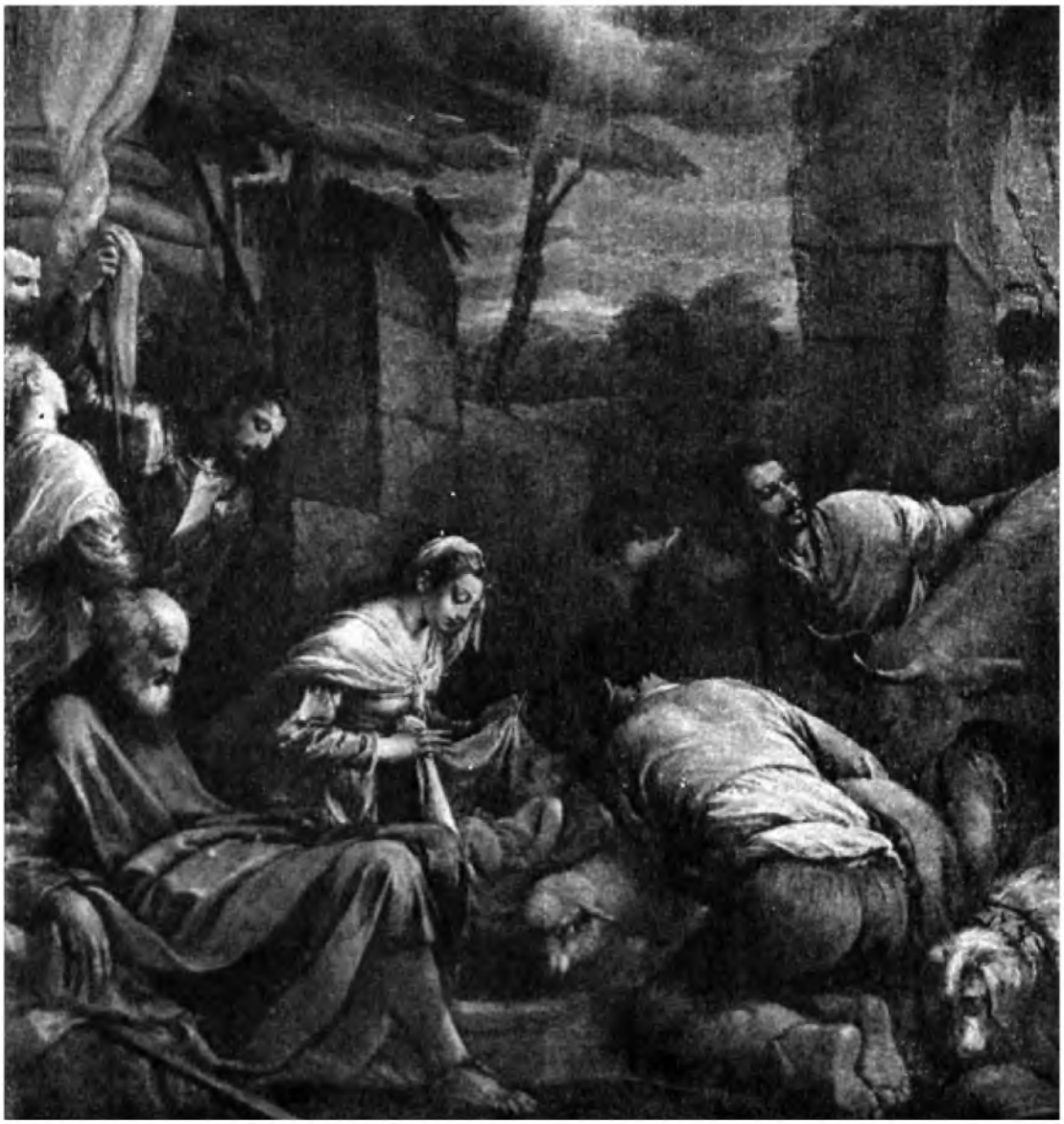
В особом положении по отношению к школам террафермы находилась фер-рарская школа. В Ферраре сохранилось правление герцогов д'Эсте, именно отсюда проистекают черты той придворной парадности, которая в сочетании с известной провинциальной замкнутостью традиций определила несколько тяжеловесный и холодный, перегруженный декоративными деталями стиль феррарского искусства 16 в., не сумевшего развить интересные начинания своих кватрочентистских предшественников. Наиболее значительным художником этого периода был Доссо Досси (ок. 1479 - 1542), проведший свою молодость в Венеции и Мантуе и обосновавшийся в Ферраре с 1516 года.

В своем творчестве Доссо Досси опирался на традиции Джорджоне и Франческо Косса, традиции трудно соединимые. Опыт тицианского этапа остался ему чуждым. Большинство композиций зрелого Досси отличает блестящая холодная живопись, мощь несколько тяжеловесных фигур, перегрузка декоративными деталями («Правосудие»; Дрезден, «Св. Себастьян»; Милан, Брера). Наиболее интересной стороной в творчестве Досси является его интерес к развернутому пейзажному фону, подчас занимающему господствующее положение в картине («Цирцея», ок. 1515 г.; галлерея Боргезе). Доссо Досси принадлежит также ряд законченных пейзажных композиций, представляющих для того времени большую редкость, образцом которых может служить «Пейзаж с фигурами святых» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Совершенно особое место в искусстве террафермы занимает творчество самого Значительного из ее мастеров Якопо дель Понте из Бассано (1510/19—1592), современника Тинторетто, в сопоставлении с искусством которого, может быть, и следовало бы рассматривать его творчество. Хотя Бассано большую часть своей жизни прожил в расположенном в предгорьях Альп родном городке Бассано, он тесно связан с кругом собственно венецианской живописи позднего Возрождения, занимая в ней своеобразное и достаточно важное место.

Возможно, из всех мастеров Италии второй половины 16 в. Бассано ближе всего подошел к превращению в главного героя картин обычного человека своего времени. Правда, в ранних произведениях художника («Христос в Эммаусе») жанрово-бытовые моменты вкраплены в традиционные схемы решения сюжетов такого рода. В дальнейшем, точнее, в 1540-х гг. его искусство переживает своеобразный перелом. Образы становятся более беспокойными, внутренне драматичными. От изображения отдельных персонажей, скомпонованных в устойчивые уравновешенные группы согласно канонам Высокого Возрождения, которыми Бассано, кстати говоря, владел не слишком совершенно, мастер переходит к изображению охваченных общим беспокойством людских групп и толп.

Простые люди — пастухи, земледельцы—становятся главными действующими лицами в его картинах. Таковы его «Отдых на пути в Египет», «Поклонение пастухов» (1568; Бассано, Музей) и другие.



илл.223б Якопо Бассано. Поклонение пастухов. Фрагмент. 1568 г. Бассано, Музей.

Его «Возвращение Иакова» представляет, по существу, своеобразное переплетение рассказа на библейскую тему с изображением «трудов и дней» простых жителей маленького приальпийского городка. Последнее при этом явно превалирует во всей образной структуре картины. В ряде своих произведений позднего периода Бассано полностью освобождается и от формальной сюжетной связи с религиозно-мифологической темой.

Его «Осень»—это своеобразная элегия, воспевающая спокойные радости поры зрелой осени. Великолепный пейзаж, поэтичный мотив уходящей вдаль группы охотников, охваченных влажно-серебристой осенней атмосферой, составляют главное очарование этой картины.

В творчестве Бассано искусство позднего Возрождения в Венеции ближе всего подошло к созданию новой системы жанров, непосредственно обращенных к реальной жизни в ее повседневных формах развития. Однако этот важный шаг мог быть осуществлен не на почве доживающей свои последние дни величия Венеции — то есть ренессансного города-государства, а на почве культур, возникших на базе национальных государств, на основе нового, прогрессивного этапа в истории человеческого общества.

* * *

Наряду с Микеланджело Тициан представлял поколение титанов Высокого Возрождения, застигнутых на половине своего жизненного пути трагическим кризисом, которым сопровождалось для Италии наступление позднего Возрождения. Но они решали новые проблемы времени с позиций гуманистов, чья личность, чье отношение к миру было сформировано в героический период Высокого Возрождения. Художники следующего же поколения, в том числе и венецианцы, складывались как творческие индивидуальности под воздействием уже сложившегося этапа в истории Возрождения. Их творчество было его естественным художественным самовыражением. Таковы Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе, столь по-разному воплотившие разные грани, разные стороны одной и той же эпохи.

В творчестве Паоло Кальяри (1528—1588), прозванного по месту рождения Веронезе, с особой полнотой и выразительностью раскрывается вся сила и блеск венецианской декоративно-монументальной живописи маслом. Ученик малозначительного веронского мастера Антонио Бадиле, Веронезе первое время работал на терраферме, создавая ряд фресок и масляных композиций (фрески в вилле Эмо начала 1550-х гг. и другие). Но уже в 1553 г. он переезжает в Венецию, где и созревает его дарование.

«История Эсфири» (1556) — один из лучших циклов молодого Веронезе, украшающий потолок церкви Сан Себастьяно. Композиция трех плафонов заполнена сравнительно небольшим количеством крупномасштабных, пластически четко выделенных фигур. Поражает артистичность движений сильных и красивых человеческих фигур, великолепные ракурсы вздыбленных коней. Радуют сила и легкость звонких цветовых сочетаний, например сопоставление вороного и белого коней в композиции «Триумф Мардохея».

илл.226 Веронезе. Триумф Мардохея. 1556 г. Венеция, церковь Сан Себастьяне.

В целом пластически ясная проработка отдельных фигур сближает этот цикл, как и вообще все ранние работы Веронезе, с искусством Высокого Возрождения. Однако внешняя несколько театральная приподнятость движений персонажей в значительной мере лишает их той внутренней силы духа, того подлинного величия, которые отличают героев монументальных композиций раннего и Высокого Возрождения от Мазаччо и Кастаньо до «Афинской школы» Рафаэля и потолка Сикстинской капеллы Микеланджело. Наиболее заметна эта черта искусства молодого Веронезе выступает в таких его официально-парадных композициях, как «Юнона, раздающая дары Венеции» (ок. 1553 г.;

Венеция, Дворец дожей), где декоративный блеск живописи не искупает внешней помпезности замысла.

Образы Веронезе скорее праздничны, чем героичны. Но их жизнерадостность, яркая декоративная сила и одновременно тончайшее богатство живописной формы поистине необычайны. Это сочетание общего декоративно-монументального живописного эффекта с богатой дифференциацией цветовых отношений проявляется и в плафонах ризницы Сан Себастьяно и в ряде других композиций.

илл.224 Веронезе. Весна. Фреска виллы Барбаро в Мазер. Фрагмент. Ок. 1565 г.

Важное место в творчестве зрелого Веронезе занимают фрески виллы Барбаро (в Мазер), построенной Палладио на терраферме, неподалеку от Тревизо. Отличающаяся изяществом небольшая вилла-дворец красиво вписана в окружающий сельский пейзаж и обрамлена цветущим садом. Ее архитектурному образу соответствуют полные легкого движения и звонкой красочности фрески Веронезе. В этом цикле непринужденно чередуются полные пенящегося «танцующего веселья» композиции на мифологические темы — плафон «Олимп» и другие — с остроумно неожиданными выхваченными из жизни мотивами: например, изображение двери, через которую входит в зал красивый юноша, снявший шляпу в поклоне, как бы обращенном к хозяевам дома. Однако в «бытовых» мотивах такого рода мастер не ставит себе задачу художественного раскрытия через естественное течение жизни обычных простых людей всей типической характерности их взаимоотношений.

Его интересует лишь праздничная, занятно выразительная сторона быта. Вплетаемые в цикл или в отдельные композиции бытовые мотивы должны лишь оживить целое, снять ощущение торжественной парадности и, так сказать, придуманности композиции, усилить ощущение убедительности той сверкающей поэмы о ликующем празднике жизни, которую создает в своих росписях Веронезе. Это понимание «жанра» свойственно Веронезе не только в декоративных (что совершенно естественно), но и во всех сюжетных композициях мастера. Конечно, красочные композиции Веронезе — не только поэтические сказки. Они правдивы и не. только в своих частных жанровых деталях, особенно щедро применяемых мастером в зрелом периоде творчества. Действительно, пиршественная праздничность, черта, характерная для жизни патрицианской верхушки Венеции, все еще богатой и тароватой, — это реальная сторона жизни того времени. Более того, Зрелища, шествия, феерии устраивались республикой и для народа. Да и сам город поражал сказочностью своего архитектурного облика.

Зрелый период Веронезе отличается также и постепенным изменением его живописной системы. Его композиции становятся, как правило, все более многолюдными. Сложное и богатое пластическими и живописными эффектами движение большой массы людей — толпы — воспринимается как некое единое живое целое. Сложная симфония красок, их полное пульсирующего движения взаимопереплетение создают иное, чем в эпоху Высокого Возрождения, звучание красочной поверхности картины. Наиболее ярко эти особенности зрелого искусства Веронезе раскрываются в огромном (10х6 м) «Браке в Кане» (1563; Лувр). На фоне стройной и пышной архитектуры пронизанных светом террас и портиков фризообразио развертывается сцена пиршества, объединяющего около ста тридцати фигур. Слуги то в венецианских, то в причудливо восточных одеждах, музыканты, шуты, пирующие юноши, роскошно одетые прекрасные дамы, бородатые мужи, почтенные старцы образуют полную движения красочную композицию. Некоторые головы носят портретный характер. Таковы изображения государей Европы от султана Сулеймана I до Карла V. В группе музыкантов Веронезе изобразил Тициана, Бассано, Тинторетто и самого себя.

Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1563 г. Париж, Лувр. См. илл. 225.

Илл.стр.272-273

илл.225 Веронезе. Брак в Кане. 1563 г. Париж, Лувр.

При всем многообрАзии мотивов картина образует единое живописное композиционное целое. Многочисленные персонажи расположены по трем фризообразным, текущим друг над другом лентам или ярусам. Беспокойно шумное движение толпы замкнуто с краев картины колоннами, центр подчеркнут симметрично расположенной вокруг восседающего Христа группой. В этом отношении Веронезе продолжает традиции уравновешенных монументальных композиций Высокого Возрождения.

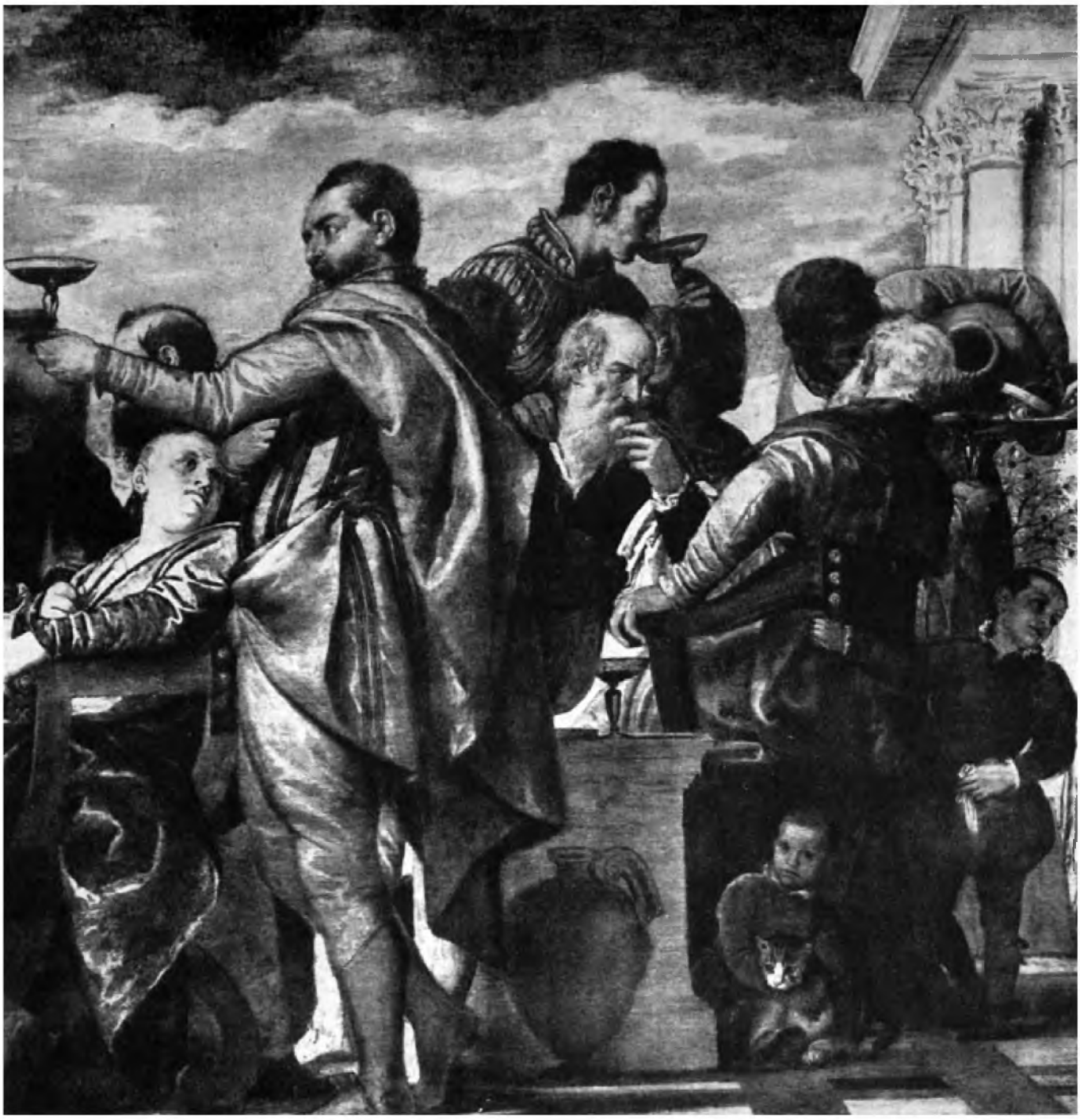
И в цветовом отношении Веронезе композиционно выделяет центральную, узловую фигуру Христа наиболее плотным, устойчивым цветовым построением, сочетающим звучные, очень материальные красные и синие краски одеяния с золотым сиянием нимба. Впрочем, Христос является центральным узлом картины лишь в узкоцветовом и композиционно геометрическом отношении; он спокоен и внутренне относительно малозначителен. Во всяком случае, он никак не выделен в этическом отношении среди других персонажей.

Вообще очарование этой картины не в нравственной силе или драматической страстности характеров, а в сочетании непосредственной жизненности и гармонической облагороженности образов счастливо празднующих праздник жизни людей. Полон радостного кипения и колорит картины: свежий, звонкий, с яркими вспышками красного, от розово-сиреневого до винных, огненных и сочных темных гонов. Сюита красного выступает в сочетании с холодным блеском синих, зеленовато-голубых, а также более

теплых с глухим бархатистым звучанием оливковых и коричнево-золотистых тонов. Все это объединяется общей серебристо-голубоватой атмосферой, окутывающей всю картину. Особая роль в этом смысле принадлежит белому цвету, то голубоватому, то сиреневому, то розовато-серому в оттенках. От плотности цвета серебряных амфор и ломко упругих шелков, через льняные скатерти, к голубоватой пепельности белых колонн, пушистости легких облаков, плывущих по влажному зелено-голубому небу лагуны, идет развитие этого цвета, постепенно растворяющегося в общей серебристой жемчужности освещения картины.

Шумное кипение толпы гостей, пирующих в нижних ярусах композиции, сменяется изящной грацией движений вырисовывающихся на фоне неба редких фигур верхнего яруса — верхнего балкона лоджии. Все завершается видением далеких причудливых, окутанных дымкой строений и мягко сияющих небес.

В области портрета достижения Веронезе были менее значительны. Блестяще передавая внешнее сходство, достигая одновременно и некоторой идеализации образа, граничащей с его приукрашиванием, Веронезе не сосредоточивал своего внимания на глубоком раскрытии характера изображаемой личности, без чего, собственно, и нет большого искусства портрета. Однако блеск живописи, великолепно написанные аксессуары, благородная аристократическая непринужденность поз делают его портреты очень приятными для глаз и прекрасно «вписывают» их в роскошные дворцовые интерьеры позднего венецианского Возрождения. Некоторые из его сравнительно ранних портретов отличает оттенок неопределенной романтической мечтательности—«Мужской портрет» (Будапешт, Музей). Лишь в немногих своих самых ранних портретах, например графа да Порто с сыном, молодой художник создает образы, неожиданно подкупающие своей сердечностью и естественной непритязательностью мотива. В дальнейшем эта тенденция не получает развития, и пышная элегантность его последующих работ скорее продолжает линию, намеченную в уже упомянутом будапештском портрете (например, портрет Белла Нани в Лувре).



илл.228 Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1571 г. Дрезден, Картинная галлерея. св. гг.

илл.227а Веронезе. Семейство Дария перед Александром Македонским. 1570 г. Лондон, Национальная галлерея.

илл.227б Веронезе. Семейство Дария перед Александром Македонским. Фрагмент. См. илл. 227 а.

Полотна Веронезе, казалось, уводили художника от борьбы, от контрастов исторической действительности. Отчасти это так и было. И все же в обстановке контрреформации, растущей идейной агрессии католичества его жизнерадостная живопись, желал того или не желал мастер, занимала определенное место в современной ему идейной борьбе. Таковы «Семейство Дария перед Александром Македонским» (Лондон, Национальная галлерея), «Брак в Кане» (Дрезден), «Пир в доме Левия» (Венеция). Церковь не могла простить Веронезе светскую, языческую жизнерадостность его библийских композиций, столь резко противоречащих церковной линии в искусстве, то есть возрождению мистики, веры в тленность плоти и вечность духа. Отсюда и то неприятное объяснение с инквизицией, которое пришлось иметь Веронезе по поводу слишком «языческого» характера его «Пира в доме Левия» (1573). Лишь сохранившийся светский характер правления в торговой республике избавил Веронезе от более серьезных последствий.

Кроме того, общий кризис Венецианской республики сказался и более непосредственно в творчестве мастера, главным образом в поздний период его творчества. Уже в созданной около 1570 г. блестящей по мастерству «Мадонне дома Куччина» (Дрезден) не все совершенно безмятежно и радостно. Конечно, композиция торжественна и пышна,

блестяще выхвачены из жизни отдельные мотивы движения и типы людей; особенно очарователен мальчик, нежно и чуть устало прильнувший к колонне из цветного мрамора. Но в выражении лица самого Куччина мастер, может быть, невольно передает ощущение некоей горечи и скрытой тревоги.

Драматизм не являлся сильной стороной Веронезе и был, вообще говоря, чужд творческому складу его характера. Поэтому часто, даже беря драматический сюжет, Веронезе легко отвлекается от передачи столкновения характеров, от внутренних переживаний героев к ярким и красочным моментам жизни, к красоте самой живописи. И все же ноты скорби и печали начинают звучать в некоторых из его поздних «Снятий с креста». Особенно это чувствуется в будапештской и особенно луврской картинах, проникнутых подлинным чувством благородной печали и скорби.

илл.229 Веронезе. Оплакивание Христа. Между 1576 и 1582 гг. Ленинград, Эрмитаж.

В позднейший период в некоторых произведениях Веронезе пессимистические настроения прорываются с неожиданной силой. Таково его эрмитажное «Оплакивание Христа» (между 1576 и 1582 гг.), сумрачно беспокойное и приглушенное по колориту. Правда, жест ангела, склоненного над Христом, отличается несколько не к месту своей почти придворной грацией, однако он воспринимается по отношению к картине в целом примерно так, как мы бы восприняли случайно проскользнувшее изящно породистое движение — жест у охваченного искренней скорбью поверженного судьбой недавнего баловня фортуны. В эти годы Веронезе в основном продолжал выполнять и заказы для парадных, праздничных работ. В 1574 г. вследствие нескольких больших пожаров выгорела значительная часть внутренних помещений Дворца дожей, во время которых погибли, в частности, Замечательные произведения живописи обоих Беллини. Были заказаны новые циклы, к выполнению которых были привлечены Тинторетто и Веронезе. Последний выполнил ряд картин: «Обручение святой Екатерины», аллегорический «Триумф Венеции» (ок. 1585 г.; Венеция, Дворец дожей), на самом деле уже давно не торжествующей и не победоносной, и другие композиции этого рода. Естественно, находящиеся в столь резком противоречии с жизнью, эти композиции выполнялись стареющим и умудренным опытом мастером все более бесстрастно, все более безразличной рукой. В отличие от этих парадных работ уже упомянутое «Оплакивание Христа», скорбные «Распятия» из Лувра и Будапешта и некоторые другие небольшие станковые произведения, создаваемые «для себя», полные грустного лиризма и печали, представляют наибольшую ценность в позднем творчестве мастера, когда-то влюбленного в радость и красоту бытия.

Во многих отношениях соприкасается с кругом творческих интересов Тинторетто искусство одаренного живописца-славянина, далматинца по происхождению Андреа Мельдолла (Медулича), прозванного Скьявоне (1503/22—1563), что означает славянин. Рано умерший Скьявоне не успел полностью раскрыть свое дарование, и все же его вклад в развитие венецианской живописи достаточно заметен.

Скьявоне испытал на себе известное влияние Пармиджанино, однако основная направленность его деятельности определялась следованием искусству позднего Тициана и прямыми воздействиями на него Тинторетто. В ранний период искусство Скьявоне отличала известная идилличность настроения в передаче жанрово трактованных мифологических сцен («Диана и Актеон»; Оксфорд). Позже в его мифологические композиции, а также евангельские (к этому кругу тем он обращается реже) приобретают более беспокойный и драматический характер. Скьявоне много внимания уделяет разработке пейзажной среды, в которую он помещает героев своих произведений. Чувство полной волнения стихийной жизни могучей природы—замечательное качество работ зрелого Скьявоне («Юпитер и Ио»; Эрмитаж, «Суд Мидаса»; Венецианская Академия, и др.). Раскрытие людских характеров, трагической остроты конфликтов между ними Скьявоне удавалось с меньшей глубиной и силой обобщения, чем позднему Тициану или Тинторетто. При всем интересе к этим проблемам Скьявоне не смог освободиться от несколько внешних приемов драматизации образа, а в некоторых случаях от излишней повествовательной аллегоричности (например, аллегорический триптих «Природа, Время и Смерть»; Венецианская Академия).

Наиболее глубоко и широко трагические противоречия эпохи выразились в творчестве Якопо Робусти, прозванного Тинторетто (1518—1594). Тинторетто вышел из демократических кругов венецианского общества, он был сыном красильщика шелка, отсюда его прозвище Тинторетто — красильщик.

В отличие от Тициана и Аретино быт сына красильщика шелка отличался своей скромностью. Всю свою жизнь Тинторетто прожил с семьей в скромном жилище, в скромном квартале Венеции на Фондамента деи Мори. Бескорыстие, пренебрежение к радостям жизни и соблазнам ее роскоши — характерная черта мастера. Часто, стремясь в первую голову к осуществлению своего творческого замысла, он был столь умерен в своих гонорарных требованиях, что брался выполнять большие композиции лишь за цену красок и холста.

Вместе с тем Тинторетто отличала чисто ренессансная широта гуманистических интересов. Он входил в тесный кружок лучших представителей венецианской интеллигенции позднего Возрождения — ученых, музыкантов, передовых общественных мыслителей: Даниэле Барбаро, братьев Веньер, Царлино и других. В частности, Царлино, композитор и дирижер, был тесно связан с тем переходом музыки к полифонии, с созданием двойного контрапункта, с разработкой учения о гармонии, которая перекликается с многоголосием сложной, полной беспокойной динамики и экспрессии живописи Тинторетто, обладавшего незаурядным музыкальным дарованием.

Хотя Тинторетто учился живописи у Бонифацио Веронезе, он гораздо более обязан глубокому освоению творческого опыта Микеланджело и Тициана.

Сложное и противоречиво развивающееся искусство Тинторетто может быть весьма приблизительно разбито на три этапа: ранний, где его творчество еще непосредственно связано с традициями Высокого Возрождения, охватывающий собой самый конец 1530-х и почти все 1540-е гг. В 1550—1570-х гг. окончательно складывается своеобразный художественный язык Тинторетто как мастера позднего Возрождения. Это его второй период. Последние пятнадцать лет творчества мастера, когда его восприятие жизни и художественный язык достигают особенной мощи и трагической силы, образуют третий, завершающий период в его творчестве.

Искусство Тинторетто, подобно искусству Тициана, необычайно многогранно и богато. Это и большие композиции на религиозные темы, и произведения, которые можно назвать основополагающими для формирования исторического жанра в живописи, и замечательные «поэзии», и композиции на мифологическую тему, и многочисленные портреты.

Для Тинторетто, особенно начиная с конца 1550-х гг., характерно в первую голову стремление выразить свое внутреннее переживание и свою этическую оценку воплощаемых им образов. Отсюда и страстная эмоциональная выразительность его художественного языка.

Стремление передать главное, основное в содержании образа доминирует в его творчестве над интересами собственно технического и живописно формального характера. Поэтому кисть Тинторетто редко достигает виртуозной гибкости и изящной тонкости художественного языка Веронезе. Очень часто неистово много работающий и всегда торопящийся выразить себя мастер создавал картины почти небрежные, «приблизительные» по своему выполнению. В лучших же его произведениях необычайно одухотворенная содержательность его живописной формы, страстная одушевленность его видения мира приводят к созданию шедевров, где полнота чувства и мысли гармонирует с мощной адекватной чувству и замыслу художника живописной техникой. Эти произведения Тинторетто являются такими же шедеврами совершенного овладения языком живописи, как и творения Веронезе. Вместе с тем глубина и мощь замысла сближают его лучшие работы с величайшими достижениями Тициана. Неровность

художественного наследия Тинторетто связана отчасти и с тем, что мастер (правда, в совершенно иной мере, чем его младший современник испанец Эль Греко) воплощает в своем творчестве одну из характернейших сторон художественной культуры позднего Возрождения, являющуюся одновременно и слабой и сильной его стороной,— это непосредственное раскрытие в искусстве субъективно личного отношения художника к миру, его переживания.

Момент непосредственной передачи субъективного переживания, эмоционального настроения в самом почерке, в манере исполнения, пожалуй, впервые явственно сказывается в искусстве позднего Тициана и Микеланджело, то есть в тот период, когда они стали мастерами позднего Возрождения. В период позднего Возрождения порывы то смятенной, то проясненной души художника, живая пульсация его эмоции уже не подчиняются задаче гармонически ясного отображения целого, а. наоборот, непосредственно отраясаются в самой манере исполнения, определяют угол зрения изображаемых или воображаемых явлений жизни.

В одних случаях это могло вести к уходу от познания мира, погружению в субъективные «прозрения» души, как это произошло с.Эль Греко, в других случаях это вело к холодно артистической и эгоистической игре манерно стилизованными формами, подчиненными личному произволу или случайной прихоти фантАзии,— в пармской школе маньеризма. Но там, где художник был захвачен великими трагическими конфликтами времени, где художник страстно стремился познать, пережить и выразить дух эпохи, там эта сторона культуры позднего Возрождения усиливала непосредственную эмоциональную выразительность художественного образа, придавала ему трепет искренней человеческой страстности. Эта сторона искусства позднего Возрождения нашла в творчестве Тинторетто особенно полное выражение.

Новое, что принес Тинторетто в итальянское и мировое искусство, не сводилось только к выражению непосредственной искренней страстности восприятия мира, но, конечно, воплощалось и в других, более существенных моментах.

Тинторетто первый в искусстве того времени создает образ народной толпы, охваченной единым или сложно противоречивым душевным порывом. Конечно, художники Ренессанса изображали и раньше не только отдельных героев, а целые группы людей, но в «Афинской школе» Рафаэля или в «Тайной вечере» Леонардо не было ощущения единой людской массы как живого целостного коллектива. Это была совокупность отдельных самостоятельно существующих личностей, вступающих в определенные взаимодействия. У Тинторетто же впервые появляется толпа, наделенная общим единым и сложным психологическим состоянием, движущаяся, колышущаяся, многоголосая.

Трагические противоречия в развитии итальянского общества разрушали представление ренессансного гуманизма о господстве совершенного, прекрасного человека над окружающим миром, о его счастливо-радостном героическом существовании. Эти трагические конфликты нашли свое отражение в творчестве Тинторетто.

илл.230 Тинторетто. Чудо св. Марка. 1548 г. Венеция, галлерея Академии.

Ранние работы Тинторетто еще не пронизаны этим трагическим духом, в них еще живет радостный оптимизм Высокого Возрождения. И все же в таких ранних вещах, как «Тайная вечеря» в церкви Санта Маркуола в Венеции (1547), уже чувствуется тот повышенный интерес к динамике движения, к резким контрастным световым эффектам, который как бы предсказывает дальнейший ход развития его искусства. Первый период творчества Тинторетто завершается его большой композицией «Чудо святого Марка» (1548; Венецианская Академия). Это большая и эффектная монументально-декоративная композиция. Юноша, исповедующий христианскую веру, раздет и брошен язычниками на плиты мостовой. По приказанию судьи он подвергается мучениям, но стремительно слетающий с небес святой Марк совершает чудо: молоты, палки, мечи разбиваются о приобревшее волшебную неуязвимость тело мученика, и с испуганным удивлением склоняется группа палачей и зрителей над его распростертым телом. Композиция, подобно ренессансным, построена по принципу четкой замкнутости: бурное движение в центре замыкается благодаря направленным к центру картины движениям фигур, расположенных в ее правой и левой части. Их объемы моделированы весьма пластично, их движения полны той законченной выразительности жеста, которая так характерна для искусства Возрождения. Данная в смелом ракурсе фигура молодой женщины с ребенком в левом углу картины продолжает традицию своеобразно героизированного жанра, которая нашла свое выражение в творчестве Тициана 1520—1530-х гг. («Введение Марии во храм»). Однако стремительный полет — падение святого Марка, врывающегося сверху в

композицию картины, вносит момент необычайной динамики, создает ощущение огромного пространства, находящегося за пределами рамы картины, тем самым предвосхищая восприятие события не как замкнутого в себе целого, а как одного из всплесков в вечном движении потока времени и пространства, столь характерное для искусства позднего Возрождения.

Этот же мотив чувствуется и в несколько более ранней картине Тинторетто «Процессия святой Урсулы», где в спокойно плавное шествие, движущееся из глубины, вторгается стремительно влетающий из-за пределов картины ангел. И в трактовке Тинторетто традиционных мифологических тем также появляются новые нотки. Таково полное драматического контраста сопоставление юной красоты обнаженной Венеры, мирно дремлющего в колыбели младенца Амура и угловатых движений охваченного сластолюбием старца Вулкана («Венера и Вулкан», 1545—1547; Мюнхен).

В 1550-х гг. черты нового в творчестве Тинторетто окончательно торжествуют над старыми, уже изжившими себя схемами. Одним из наиболее характерных произведений этого времени является его «Введение Марии во храм» (ок. 1555 г.; Венеция, церковь Санта Мария дель Орто), столь отличное от фризообразно торжественного тициановского «Введения во храм». Крутая лестница, идущая от зрителя в глубь картины, ведет к преддверию храма. По ней в резко диагональном ракурсе разбросаны охваченные беспокойным волнением отдельные фигуры. Вверху лестницы на фоне спокойного неба вырисовывается торжественно строгий старец-первосвященник, окруженный служками. К нему, подымаясь по последним ступенькам лестницы, стремительно движется хрупкая фигура Марии. Ощущение огромности мира, стремительной динамики пространства, пронизанность участвующих в действии людей некиим стремительно пульсирующим, вибрирующим движением придают всей композиции необычайную взволнованность, особую значительность.

илл.231 Тинторетто. Введение Марии во храм. Фрагмент. Ок. 1555 г. Венеция, церковь Санта Мария дель Орто.

В «Похищении тела святого Марка» (1562—1566; Венецианская Академия) особенно явственно выступает еще одна особенность творчества Тинторетто Зрелого периода. В момент похищения благочестивыми венецианцами тела святого из принадлежащей «неверным» Александрии разражается буря, обращающая в бегство смятенных александрийцев. Грозные силы стихии, беспокойное освещение картины вспышками молнии, борьба света и тьмы грозового облачного неба превращают природу в могучего соучастника события, усиливают общий беспокойный драматизм образа.

илл.232 Тинторетто. Похищение тела Марка из Александрии. 1562-1566 гг. Венеция, галлерея Академии.

В «Тайной вечере» в церкви Сан Тровазо Тинторетто решительно нарушает ясную и простую иерархию персонажей, столь характерную, скажем, для «Афинской школы» Рафаэля или «Тайной вечери» Леонардо. Фигуры не предстоят перед зрителем, они как бы выхвачены из пространства естественной среды. Квадратный стол, за которым сидят в полуподвале старой таверны Христос и апостолы, дан в резком диагональном ракурсе. Обстановка, которая окружает апостолов,— самая обычная обстановка простонародного трактира. Оплетенные соломой стулья, деревянные табуреты, лестница, ведущая в следующий этаж харчевни, полутемное освещение небогатого помещения — все это как

бы выхвачено из жизни. Казалось бы, Тинторетто возвращается к наивной повествовательности кватрочентистского искусства, любовно изображающего своих персонажей на фоне улицы или современного им интерьера.

Но здесь есть и существенное различие. Во-первых, уже со времени Джорджоне венецианцы помещали свои фигуры непосредственно в самой среде, не на фоне комнаты, а в комнате. Тинторетто также не волнует мелочное любовное выписывание столь милых и родных кватрочентисту обиходных предметов. Он хочет передать саму атмосферу реальной среды как характерно выразительной сферы действия героев. Причем, что типично для его плебейски демократических настроений, он подчеркивает простонародность той среды, в которой действуют сын плотника и его ученики.

Тинторетто стремится к целостности композиции, естественной для законченного художественного произведения, но по сравнению с мастерами предшествующего этапа он остро ощущает сложное многоголосие жизни, где великое, главное никогда не выступает в своем чистом виде.

Поэтому, изображая определенное полное внутренней значительности мгновение в потоке жизни, Тинторетто насыщает его разнохарактерными, внешне противоречащими друг другу мотивами: Христос произносит свои слова «Один из вас предаст меня» в то самое мгновение, когда его сотрапезники Заняты самыми разнообразными действиями. Один из них, держа в левой руке чашу, правой потянулся к стоящей на полу большой бутыли с вином; другой наклонился над блюдом с едой; слуга, держа какое-то блюдо, наполовину уже ушел за раму картины; женщина, сидящая на ступеньках лестницы, безразличная к происходящему, занята прядением. Именно тогда, когда люди отвлечены столь разнохарактерными занятиями, прозвучали поразившие всех слова учителя. Их всех объединила мгновенная бурная реакция на эти страшные слова. Те, кто не был ничем занят, успели по-разному откликнуться на них. Один в удивлении откинулся назад, второй возмущенно всплескивает руками, третий, скорбно прижав руки к сердцу, взволнованно склоняется к любимому учителю. Те же из учеников, которые были отвлечены своими повседневными делами, как бы застыли в мгновенном недоумении. Протянутая к бутыли рука повисла и уже не подымется, чтобы налить вина; человек, наклонившийся над блюдом, уже не снимет его крышки. Они также охвачены общим порывом негодующего удивления. Таким образом Тинторетто пытается одновременно передать и сложную пестроту повседневного течения обыденной жизни и ту мгновенную вспышку переживания и страсти, которая внезапно объединяет в единое целое эту группу столь, казалось бы, разнородных людей.

В 1550—1560-х гг. Тинторетто создает не только произведения, в которых уже угадывается трагическая смятенность эпохи, но также и серию картин, проникнутых стремлением уйти от конфликтов действительности в мир поэтической сказки, в мир мечты. Но и в них острое чувство контрастов и зыбкой неустойчивости изменчивого бытия, пусть в преображение сказочной и опоэтизированной форме, все же дает себя чувствовать.

Так, в написанной на мотив французской повести 13 в. картине «Спасение Арсинои» художник создает, казалось бы, в традициях ренессансных живописных «поэзии» чарующую сказку о том, как рыцарь и юноша, подплывшие на гондоле к подножью мрачной замковой башни, вырастающей из моря, спасают двух закованных в цепи нагих красавиц. Это прекрасная поэма, уводящая человека в мир поэтического вымысла от беспокойной и зыбкой неустойчивости реальной жизни. Но с какой остротой сопоставляет мастер холодную металлическую кирасу рыцаря, соприкасающуюся с мягкой нежностью

женского тела, и как зыбка, неустойчива опора — легкая ладья, качающаяся на волнах неверного моря.

Одной из лучших картин из серии «поэзии» является формально посвященная библейскому мифу «Сусанна» из Венской галлереи (ок. 1560г.). Чарующее волшебство этой композиции неотразимо. Во-первых, это одна из картин, в которых не чувствуется следов спешки, часто свойственной Тинторетто. Она написана тонкой и точной виртуозной кистью. Вся атмосфера картины овеяна своеобразно нежной серебристо-голубоватой прохладой, придающей ей ощущение свежести и легкого холодка. Сусанна только что вышла из купальни. Ее левая нога еще погружена в холодную воду. Сияющее тело окутано легкими голубоватыми тенями, оно все как бы светится изнутри. Свечение ее нежно пышного и гибкого тела по контрасту оттенено более вязкой фактурой беспокойно смятых складок голубовато-зеленого в тенях полотенца.

Перед ней в темной оливковатой зелени шпалер горят розовато-фиолетовым цветом розы. На заднем фоне серебрится полоса ручья, а за ним, написанные в легком чуть сероватом, фисташковом тоне, высятся тонкие стволы небольших тополькoв. Серебристость тополей, холодное сияние роз, мерцание спокойных вод бассейна и ручья как бы подхватывают мотив сияния нагого тела Сусанны и, отталкиваясь от буровато-оливкового фона теней и земли, создают ту серебристо прохладную и мягко сияющую атмосферу, которая окутывает всю картину.

Сусанна вглядывается в поставленное перед ней на земле зеркало, любуясь своим отражением. Мы его не видим. В зыбкой жемчужной поверхности поставленного под углом к зрителю зеркала отражена лишь золотая булавка и кружевной кончик полотенца, которым она вытирает свои ноги. Но этого достаточно — зритель угадывает то, чего не видит, следя взором за направлением взгляда чуть удивленной собственной красотой златовласой Сусанны.

Великолепна по живописи, живой, взволнованно яркой, и композиция «Происхождение Млечного пути» (Лондон), созданная в 1570 г. Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы, испив молока богини, он сам стал бы бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный путь, опоясывающий небосвод. Полная беспокойного трепета композиция построена на контрасте стремительно вторгающейся из глубины пространства служанки Юпитера и нежно пышного жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини. Контраст резкого полета служанки и мягкой нежности движений прекрасной богини полон необычайной остроты и очарования.

илл.235 Тинторетто. Происхождение Млечного пути. 1570 г. Лондон, Национальная галлерея.

Но эти мечтательно нежные грезы «поэзии»—только одна грань в творчестве мастера. Основной его пафос в другом. Бурное движение людских масс, заполняющих огромный мир, все более и более привлекает внимание художника.

илл.233 Тинторетто. Распятие. Фрагмент. 1565 г. Венеция, скуола ди Сан Рокко.

Тинторетто. Голова Иоанна. Фрагмент «Распятия». 1565 г. Венеция, скуола ди Сан Рокко. См. илл. 233.

Илл.стр.280-281

Трагические конфликты времени, скорбь и страдания людей выражены с особой силой, хотя, как это было свойственно эпохе, в косвенной форме, в «Распятии» (1565), созданном для скуолы ди Сан Рокко и характерном для второго периода творчества Тинторетто. Картина заполняет всю стену большого квадратного в плане помещения (так называемого Альберто), примыкающего к огромному верхнему залу. Эта композиция, охватывающая

не только сцену распятия Христа и двух разбойников, включает учеников, приникших к кресту, и окружающие их людские толпы. Она производит почти панорамное впечатление благодаря той точке зрения, с которой она рассматривается, так как свет, льющийся через окна обеих боковых стен, как бы раздвигает вширь все помещение. Переплетение двух противоположных потоков света, изменяющихся по мере движения солнца, оживляет картину с ее красками, то тлеющими, то вспыхивающими, то гаснущими. Сама композиция не сразу предстает перед зрителем во всей своей цельности. Когда зритель находится в большом зале, то в просвете двери видны сначала только подножье креста и объятая скорбью группа учеников распятого. Одни с заботой и печалью склоняются над сломленной горем матерью; другие в страстном отчаянии обращают взоры к казненному учителю. Он же, вознесенный крестом высоко над людьми, еще не виден. Группа образует законченную, замкнутую в себе композицию, четко ограниченную рамой двери.

Но взгляд Иоанна и уходящее вверх древко креста указывают, что это только часть более широкой и всеобъемлющей композиции. Зритель подходит к двери, и ему уже виден истомленный страданиями Христос, прекрасный и сильный человек, с нежной грустью склонивший свое лицо к родным и близким. Еще шаг — и перед вступившим в помещение зрителем развертывается во всю свою ширь огромная картина, населенная толпами людей, смятенных, любопытствующих, торжествующих и сострадающих. Среди этого волнующегося людского моря одинокая группа людей прижалась к подножью креста.

Христос окружен непередаваемым сиянием красок, фосфоресцирующих на фоне сумрачного неба. Его распростертые руки, пригвожденные к перекладине креста, как бы охватывают в широком объятии весь этот беспокойный шумный мир, благословляя и прощая его.

«Распятие» — это действительно целый мир. Его нельзя исчерпать в одном описании. Как и в жизни, в нем все неожиданно и вместе с тем необходимо и значительно. Поражают и ренессансная пластическая лепка характеров и глубокое ясновидение человеческой души. С жестокой правдивостью лепит художник и образ бородатого начальника на коне, с чванным самодовольством взирающего на казнь, и старца, с грустной нежностью склонившегося над обессиленной Марией, и юного Иоанна, в скорбном экстазе обратившего свой взор к умирающему учителю.

илл.234 Тинторетто. Христос перед Пилатом. 1576-1581 гг. Венеция, скуола ди Сан Рокко.

Композиция «Распятия» дополняется двумя панно, помещенными на стене напротив, по сторонам двери,— «Христос перед Пилатом» и «Несение креста», воплощающими основные этапы «страстей Христовых». В своей совокупности эти три работы образуют и в композиционном и в образном отношении законченный ансамбль.

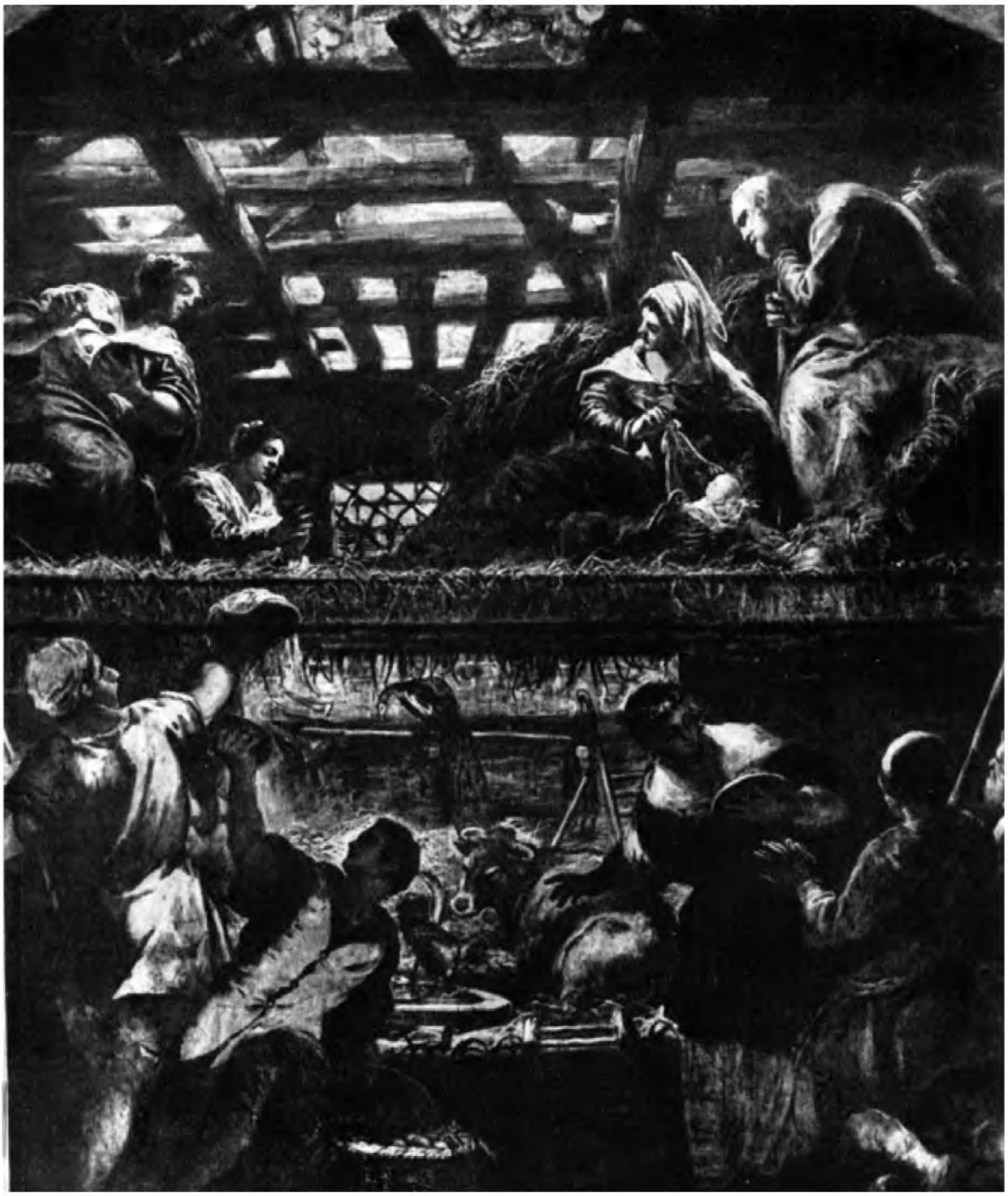
Интерес к большим монументальным циклам — характерная черта зрелого и позднего Тинторетто, стремящегося именно в «многоголосой» смене перекликающихся и контрастирующих друг с другом образов передать свое представление о стихийной мощи и сложной динамике бытия. Наиболее полно они раскрылись именно в небывалом для масляной живописи гигантском ансамбле скуолы ди Сан Рокко, состоящем из нескольких десятков полотен и плафонов,— верхнего (1576— 1581) и нижнего (1583—1587) больших задов. Среди них пронизанная стремительным драматизмом «Тайная вечеря»;

проникнутая элегической мечтательностью и тонким чувством слияния человеческой души с миром природы «Мария Египетская в пустыне» (нижний зал); полное скрытого напряжения и беспокойства «Искушение Христа»; грозно-величественное «Иссечение Моисеем воды из камня», показывающее напряженную борьбу титана со стихийными силами враждебной природы.

илл.237 Тинторетто. Мария Египетская. 1583-1587 гг. Венеция, скуола ди Сан, Рокко.

В некоторых из работ цикла Сан Рокко особенно ясно выступает народная подоснова творчества Тинторетто. Таково его «Поклонение пастухов». Характерна схваченная из жизни плебейская обстановка двухъярусного хлева, типичного для крестьянских хозяйств

террафермы (на настиле верхнего яруса, где запасалось сено для скота, и приютилась Мария с младенцем). Вместе с тем необычность освещения, взволнованность движений приносящих свои скромные дары пастухов преображают эту сцену, раскрывают внутреннюю значительность происходящего события.



илл.236 Тинторетто. Поклонение пастухов. 1576-1581 гг. Венеция, скуола ди Сан Рокко.

Обращение к изображению больших народных масс в качестве главного героя произведения типично и для ряда других работ Тинторетто последнего периода.

Так, в последний период своего творчества он создает для Дворца дожей и Венеции одну из первых исторических картин в собственном смысле этого слова — «Битву при Заре» (ок. 1585 г.). На огромном полотне, заполняющем целую стену, Тинторетто изображает толпы, охваченные неистовством сражения. Однако в «Битве при Заре» Тинторетто не

стремится дать своеобразную ландкарту баталий, как Это позже иногда делали мастера 17 в. Его более волнует передача многообразных ритмов сражения. В картине чередуются то группы лучников, мечущих стрелы, то всадники, сшибшиеся в схватке, то толпы пехотинцев, медленно движущихся в атаке, то группа артиллеристов, с напряжением волокущих тяжелую пушку. Вспышка красных и золотых знамен, тяжелые клубы порохового дыма, стремительный лет стрел, глухое мерцание света и тени передают драматическую яркость и сложное многоголосие грохота развертывающегося сражения. Не случайно так полюбился Тинторетто Сурикову, великому мастеру изображения народной жизни, сложного многоликого человеческого коллектива.

К позднейшему периоду относится и его «Рай» (после 1588 г.) — огромная по размерам композиция, занимающая всю торцовую стену грандиозного главного зала Дворца дожей. Картина написана в деталях достаточно небрежно и очень сильно потемнела от времени. Представление о первоначальном живописном характере Этой композиции может дать ее большой эскиз, хранящийся в Лувре.

«Рай» и в особенности «Битва при Заре» Тинторетто, конечно, формально не вступают в противоречие с импозантно праздничным ансамблем Дворца дожей, воспевающим пышное могущество уже идущей к закату патрицианской Венеции. И все же их образы, чувства и представления, ими вызываемые, гораздо шире, чем апология угасающего величия венецианской державы, и, по существу, проникнуты ощущением сложной значительности жизни и переживаний если не народа в нашем понимании, то народной толпы, народной массы.

Подобно последней яркой вспышке догорающего светильника, дар мастера, стоящего у конца своего долгого пути, раскрывается в «Сборе манны» и «Тайной вечере» в церкви Сан Джорджо Маджоре (1594).

илл.239 Тинторетто. Тайная вечеря. 1594 г. Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре.

Эти его последние произведения отличает сложная атмосфера взволнованного чувства, просветленной печали, глубокого раздумья. Драматическая резкость столкновений, бурные движения народных масс, резкие порывы стремительной страсти — все здесь выступает в смягченном, проясненном воплощении.

Вместе с тем внешне относительно сдержанные движения апостолов, причащаемых Христом, полны огромной сосредоточенной внутренней духовной силы. И хотя они сидят за столом, уходящим по диагонали в глубь длинной низкой комнаты, а на аванплане изображены фигуры энергично двигающихся слуги и служанки, именно к апостолам приковано внимание зрителя. Свет, постепенно нарастающий, разгоняющий тьму, заливающий своим волшебным фосфоресцирующим сиянием Христа и его учеников, именно этот свет выделяет их, концентрирует на них наше внимание.

Мерцающая симфония света создает ощущение волшебства, преображающего простое, казалось бы, обыденное событие в чудо раскрытия взволнованного духовного общения малой кучки людей, верных друг другу, учителю и некоей великой идее. Потоки ослепительного сияния источают скромные медные светильники, подвешенные к потолку; клубящиеся парообразные световые облака сгущаются в бестелесные, призрачные образы ангелов, сказочно причудливый свет скользит по поверхности мерцающих, загорающихся тихим цветным сиянием обыденных предметов скромного убранства комнаты.

В «Сборе манны» нежный сияющий серебристо-зеленоватый свет окутывает светлые дали, мягко скользит по телам и одеждам фигур переднего и среднего плана, как бы раскрывая красоту и поэзию людей, занятых простыми обычными трудами: пряха у

станка, кузнец, прачки, полощущие белье, крестьянин, погоняющий мула. И где-то в стороне несколько женщин собирают крупицы манны. Нет, но с неба падает питающая людей манна. Чудо в другом, в поэзии освященного своей нравственной красотой труда.

В этих прощальных произведениях просветленного гения Тинторетто, может быть, ближе всех мастеров 16 в. приближается к Рембрандту, к его чувству глубокой поэзии и значительности нравственного мира обыкновенного человека. Но именно здесь явственней всего раскрывается решающее различие искусства Тинторетто и великого реалиста 17 в. Для Тинторетто характерно стремление к широким многолюдным полотнам и приподнято героической идущей от традиции Ренессанса трактовке образа, в то время как образы Рембрандта полны скромной сосредоточенности, самопогруженности, они как бы непроизвольно раскрывают красоту своего внутреннего нравственного мира. Световые потоки, льющиеся из большого мира, заливают своими волнами героев тинторетговских композиций: у Рембрандта — мягкое сияние, как бы источаемое грустящими, спокойно радующимися, прислушивающимися друг к другу людьми, разгоняет глухую тьму окружающего пространства.

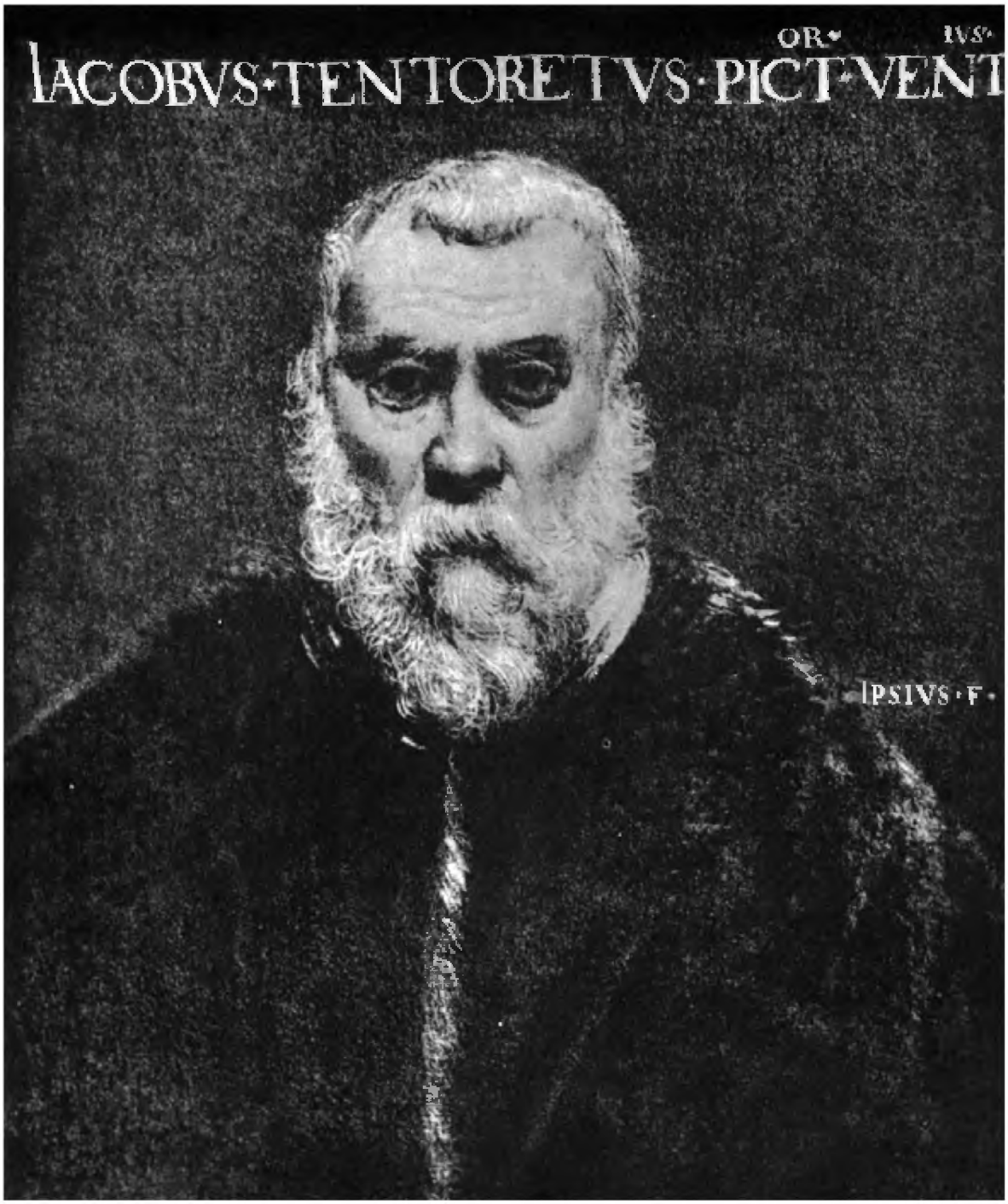
Хотя Тинторетто и не был таким прирожденным портретистом, как Тициан, но он оставил нам большую, хотя и неровную по качеству портретную галлерею. Лучшие из этих портретов, безусловно, художественно очень значительны и занимают важное место в развитии портрета нового времени.

Тинторетто в своих портретах стремится не столько к выявлению в первую очередь неповторимой индивидуальности человека, сколько к показу того, как через своеобразие человеческого индивидуального характера преломляются какие-то общечеловеческие типичные для времени эмоции, переживания, нравственные проблемы. Отсюда некоторая смягченность в передаче черт индивидуального сходства и характера и вместе с тем необычайная эмоциональная и психологическая содержательность его образов.

Своеобразие тинторетговского портретного стиля определилось не раньше середины 1550-х гг. Так, образы более ранних портретов, например мужской портрет (1553; Вена), отличаются скорее большой материальной осязательностью, сдержанной динамикой жеста и общей неопределенной задумчивой мечтательностью настроения, чем напряженностью своего психологического состояния.

Среди этих ранних портретов, может быть, наиболее интересен поколенный портрет венецианки (конец 1540-х — начало 1550-х гг.; Дрезденская галлерея). Общее состояние благородной мечтательности здесь передано особенно тонко и поэтично. В него сдержанно вплетается оттенок ласковой женственности.

В более поздних портретах, например в портрете Себастьяно Веньер (Вена) и в особенности в берлинском портрете старика, образы достигают большой духовной, психологической глубины и драматической силы выражения. Персонажи тинторетговских портретов часто охвачены глубокой тревогой, скорбным раздумьем.



илл.238 Тинторетто. Автопортрет. 1588 г. Париж, Лувр.

Таков его автопортрет (1588; Лувр). Из смутного мрака неопределенно зыбкого фона выступает освещенное беспокойно-неуверенным, как бы угасающим светом скорбное, изможденное лицо старого мастера. Оно лишено какой бы то ни было представительности или физической красоты, это лицо усталого, измученного тяжкими думами и нравственным страданием старого человека. Но внутренняя духовная красота, красота нравственного мира человека, преображает его лицо, придает ему необычайную силу и значительность. Вместе с тем в этом портрете нет того ощущения интимной связи, тихой задушевной беседы зрителя с портретируемым или сопричастия зрителя к душевной жизни героя, которое мы чувствуем в портретах позднего Рембрандта. Взгляд широко раскрытых скорбных глаз Тинторетто направлен на зрителя, но он скользит мимо него, он обращен в бесконечную даль или, что то же самое, внутрь самого себя. Вместе с тем при отсутствии какой бы то ни было внешней жестикуляции (это погрудный портрет, где

кисти рук не изображены) беспокойный ритм света и тени, почти лихорадочная нервность мазка с исключительной силой передают ощущение внутренней смятенности, беспокойного порыва мысли и чувства. Это трагический образ мудрого старца, ищущего и не находящего ответа на свои обращенные к жизни, к судьбе скорбные вопрошания.

* * *

В чрезвычайно тесной связи с архитектурой развивалась в Венеции и скульптура. Ваятели Венеции чаще выполняли работы, непосредственно связанные с монументальным декором великолепных венецианских зданий, чем с работой над самостоятельным скульптурным монументом или станковой скульптурой. Не случайно крупнейшим мастером венецианской скульптуры явился архитектор Якопо €ансовино (1486—1570).

Естественно, что в своих монументально-декоративных работах скульптор Сансовино тонко чувствовал замысел Сансовино-архитектора. Такие синтетические работы, где мастер выступает и как скульптор и как архитектор, например прекрасная лоджетта на площади Сан Марко (1537), отличаются удивительным гармоническим единством благородных праздничных архитектурных форм и украшающих их рельефов и круглых статуй.

В целом искусство Сансовино, особенно в ранний период его творчества, тесно связано с искусством Высокого Возрождения. Своеобразием его ранних работ являются тонкое чувство мягкой игры светотени, свободная текучесть ритма, которые связывают пластику Сансовино еще до его переезда в Венецию с общими тенденциями, характерными для венецианского искусства в целом. Эти, так сказать, живописные особенности пластики Сансовино впервые явственно сказываются в его статуе юного Вакха (1518), находящейся во флорентийском Национальном музее.

Сансовино обосновывается в Венеции после 1527 г., где и протекает вся дальнейшая творческая жизнь художника. В этот период, с одной стороны, происходит нарастание живописных тенденций в многофигурных рельефных композициях Сансовино, например в его бронзовых рельефах, посвященных житию св. Марка (собор Сан Марко в Венеции). Несмотря на то, что эти рельефы построены по принципу перспективного рельефа, резкая игра светотени, нарушение смелыми ракурсами передней плоскости рельефа, изображение на задней плоскости рельефа облачного неба придают резко выраженную живописность и эмоциональную динамику этим работам. В более поздних рельефах для бронзовых дверей ризницы собора Сан Марко Сансовино последовательно обращается к приемам перспективного рельефа, причем, чтобы сильнее передать ощущение глубины пространства, он делает поверхность дверей вогнутой. По существу говоря, последние рельефы своей эмоциональной «живописностью» в какой-то мере перекликаются с работами позднего Тициана и раннего Тинторетто.

В статуарной пластике зрелый Сансовино, продолжая создавать образы, полные героической красоты и величия, стремится как можно активнее связать их с окружающей пространственной средой. Отсюда «живописная» свобода ракурсов, отсюда стремление в тех случаях, когда он несколькими статуями украшает фасад здания, взаимосвязать эти статуи общим ритмом, своеобразной композиционной перекличкой мотивов сопоставленных движений. Хотя каждая из них поставлена в отдельную нишу и, казалось бы, изолирована одна от другой, какой-то общий ритмический трепет, какая-то своеобразная эмоциональная перекличка связывает их в некое единое эмоционально-образное целое.

В поздний период творчества Сансовино в его произведениях находит свое выражение то чувство надлома, ритмического беспокойства, которое характерно вообще для итальянского позднего Возрождения. Таков, в частности, образ молодого, измученного внутренними противоречиями Иоанна Крестителя.

Алессандро Витториа (1525—1608) работал с двадцатилетнего возраста в Венеции. Он был учеником Сансовино и участвовал вместе с ним в выполнении больших монументально-декоративных работ (ему принадлежат кариатиды ворот Библиотеки Сансовино, 1555, статуя Меркурия во Дворце дожей, 1559). Заслуживает упоминания надгробие дожа Веньер (1555; Венеция). Среди его работ позднего периода, проникнутых влияниями маньеризма, выделяется «Иоанн Креститель» (1583; Тревизо). Примечательны его портреты, отличающиеся живостью характеристик и эффектной композицией. Таковы бюсты Маркантонио Гримани, Томмазо Рангоне и другие. Витториа был также создателем замечательной серии произведений мелкой бронзовой пластики, украшавших богатые светские интерьеры того времени, а также и церкви, — как, например, его изящно-прихотливые канделябры капеллы дель Розарио. Его работы этого рода тесно связаны с общим развитием итальянского прикладного искусства.

Прикладное искусство

Д. Степанян

Эпоха Возрождения была временем блестящего расцвета итальянского прикладного искусства. Его достижения были во многом подготовлены высоким уровнем художественных ремесел в передовых городах позднего средневековья. Уже в 14—15 столетиях «широкое развитие получают и те соприкасающиеся с искусством отрасли производства, которые питала светская и церковная роскошь позднего средневековья: труд золотых и серебряных дел мастеров, скульпторов и резчиков по дереву, граверов на меди и по дереву, оружейников...» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр.346.*).

В Италии эпохи Возрождения, где особый подъем переживали изобразительные искусства—живопись и скульптура, — прикладное искусство находилось под сильнейшим их воздействием. Изобразительные тенденции, варьирование реальных форм в разнообразнейших комбинациях и сочетаниях пронизывают прикладное искусство почти во всех его видах, освобождая его от типичной для средневековья прямой подчиненности архитектурным мотивам. Вместе с тем общая связь прикладного искусства с архитектурным интерьером отнюдь не была нарушена. Жизнерадостная праздничность утвари, мебели, одежды, широкое вторжение реалистических изобразительных мотивов в декор, частое обращение (особенно со второй половины 15 в.) к античным формам и изобразительным мотивам находились в гармоническом соответствии с общим характером культуры Ренессанса.

Выделение мастеров изобразительного искусства из той среды ремесленников — каменщиков, красильщиков, ювелиров, — с которой они были связаны и по происхождению, и по характеру преемственности самих профессиональных навыков, и организационно — по цехам, — не привело в период раннего Возрождения к противопоставлению «высокого» и «ремесленного» искусства. Традиция средневекового представления об искусстве как о высоком ремесле и о ремесле — как об искусстве оставалась еще в силе, заставляя многих выдающихся художников этой Эпохи обращаться к области прикладных искусств: предлагать рисунок для шпалеры, работать и технике

майолики, с увлечением заниматься ювелирным делом, набрасывать маленькие живописные панели для хозяйственных ларей — кассоне. Взаимопроникновение изобразительных и прикладных искусств в Италии 14—15 вв. во многом связано с этой общностью среды, объединяющей и мастеров художественного ремесла и собственно художников. И в дальнейшем, в 16 в., когда произошло социальное и эстетическое их разграничение, эта связь сохранилась. Художники чувствовали себя совершенно свободно в области прикладных искусств. Блестящий пример такого рода — лоджии Рафаэля, украшенные не только сюжетными изображениями, но и прекрасными арабесками.

В интерьерах церквей, дворцов и домов простых горожан Италии всем видам прикладного искусства было отведено большое место. Мебель украшалась великолепной резьбой; стулья, столы, шкафы покрывались рельефом, ритмическая композиция и сами сюжеты которого отражали по-своему сюжетные и композиционные решения «больших искусств»—архитектуры и скульптуры.

Развитие деревянной резьбы в Италии 14—16 вв. прослеживается по украшениям специальных хозяйственных ларей — кассоне, которые были обязательной принадлежностью каждого зажиточного дома. На стенках кассоне искусные резчики располагали большие композиции, изображающие праздничные шествия, сцены битв; они покрывали их символическими фигурами, гербами хозяев дома, придавая им иногда сходство с античными саркофагами.

Кассоне 14 —15 вв. украшались живописными вставками с изображениями жанровых сцен; неглубокий рельеф нередко золотился, иногда изображение набиралось из кусочков дерева различных оттенков (так называемая интарсия). В 16 в. графичный плоский рельеф заменяется глубокой резьбой, создавая эффект горельефа. Кассоне нередко ставится на ножки, получает сложную резную раму и тяжелый узорчатый «карниз», как, например, ларь из дома Строцци 1513 года, своего рода произведение пластического искусства, назначение и конструкция которого замаскированы обильным декором. Такими же своеобразными изделиями были деревянные рамы для туалетных зеркал и картин того времени.

Самым распространенным видом прикладного искусства в Италии 14—16 вв. была керамика, точнее — майолика, потому что развивалась по преимуществу именно эта техника. Центрами производства майоликовой посуды были города Сицилии, а также Умбрии, Тосканы и Северной Италии: Фаэнца, Урбино, Губбио. Кастель Дюранте, Кафаджоло, Сиена. Небольшие фабрики возглавлялись художниками, потомственными керамистами, хранящими секреты производства и те сложившиеся приемы декорировки, по которым отличается продукция каждого из этих центров.

Крупнопористый глиняный черепок не давал возможности большого варьирования форм самих сосудов и блюд. Поэтому итальянская майолика эпохи Возрождения отличается простотой, некоторой тяжеловесностью форм. В ней нет точности и легкости силуэта античной керамики, той законченности, того единства красоты и целесообразности, которая была свойственна архитектонике античных ваз- Основное в них — декор, причем итальянская майолика соединяла элементы плоскостного украшения с приемами, свойственными станковым живописным произведениям. Медальоны с портретами, сюжетные композиции на античные и бытовые темы, дарственные надписи, имена хозяев, геральдические знаки входили и декорировку майоликовых изделий. Нередко блюдо превращалось просто в круглую картину, своего рода «тондо», керамическую реплику с живописных произведений своего времени, как, например, в работах Франческо Ксанто или Гвидо Дирантино из Урбино. Но чаще в разрисовке керамических изделий

применялось соединение орнаментальных мотивов — арабесок, цветущих растений, путти — с сюжетной сценой, расположенной в центре изделия. Таковы блюда начала 16 в. Джованни Мария или Никколо Пиллипарио из Кастель Дюранте, а также работы середины 16 в. венецианца маэстро Лодовико и другие (прекрасная коллекция этого типа изделий хранится в Эрмитаже).

Во Флоренции в 15 в. особое развитие получили большие майоликовые рельефы, представляющие собой одновременно произведения собственно скульптуры п декоративно-прикладного искусства. Наиболее прославленными мастерами их были скульпторы из семейства делла Роббиа. Керамические рельефы Лука и Андреа делла Роббиа были еще связаны с архитектурой здания — вспомним медальоны на фасаде Воспитательного дома Брунеллески, — но это были уже и самостоятельные станковые скульптуры, в которых органично переплетались приемы барельефа, круглой скульптуры и живописи.

Если различные керамические техники достигли высокого совершенства в Италии периода раннего и Высокого Возрождения, то производство фарфора переживает в этот период первые шаги своего развития.

Согласно легенде, первый сосуд из фарфора — небольшую белую китайскую назу — привез в Венецию в 1295 г. Марко Поло. Он был первым европейцем, увидевшим фарфор и его изготовление. В Венеции производство так называемого мягкого фарфора (без каолина) началось с 1470 г., причем уже ранние образцы назывались в документах той поры «прекрасными, не хуже левантинских».

Во Флоренции производству мягкого фарфора покровительствовал Франческо Медичи. В 1575 г. Андреа Гуссони, посол Венеции, писал, что «при великом герцоге Франческо был открыт наконец секрет индийского (то есть восточного) фарфора». Для работы на фабрике фарфора привлекались мастера майоликового дела.

В декорировке фарфоровых изделий Флоренции этого времени чувствуется подражание широко известным уже в Европе китайским образцам «голубого семейства», мусульманскому фарфору, попадавшему в города Италии из Изника (Турция).

В теснейшей связи со скульптурой развивалось искусство мастеров работы по металлу — бронзолитейщиков и ювелиров.

Серебряные и золотые кресты, металлические посохи, дарохранительницы, чаши, церковная и бытовая металлическая посуда, оружие и роскошно украшенные панцири, различные ювелирные украшения итальянской работы отличаются совершенной выделкой и художественностью. Прекрасным образцом высокохудожественной работы из металла может служить дверной молоток с изображением Венеры, дельфинов и путти.

илл.183а Дверной молоток с фигурой Венеры. Венецианская работа. Бронза. Середина 16 в. Берлин.

Невысокий рельеф и сдержанность декора в изделиях 14—15 вв. сменяются в период Высокого и позднего Возрождения богатством пластики, обилием форм, динамичной сменой фигур и чисто орнаментальных мотивов. Чаши, дарохранительницы, канделябры и водолеи того времени отражают в своих конструкциях те поиски подвижной динамики и вместе с тем логической ясности переходов несущих и несомых частей, которыми отмечены поиски и архитекторов того времени. Не случайно многие изделия из металла, как отчасти изделия из дерева, напоминают фасады зданий того времени, включают в свой декор такие элементы, как колонна, портик, купол. Центрами художественной работы по металлу были Флоренция, Пиза, Сиена, Болонья, а также Венеция и Милан.

Литые бронзовые фонари и водолеи входили в декор зданий эпохи Возрождения, составляли тот своеобразный, отличный от средневекового синтез искусства, которым характеризовались лучшие ансамбли того времени.

История не сохранила всех имен мастеров прикладного искусства Возрождения, хотя по сравнению со средневековьем это был период появления резко выраженной индивидуальной манеры в работе мастеров, время уважения к ремесленнику, к личным особенностям его мастерства. До нас дошли в первую очередь имена тех литейщиков и ювелиров, которые создавали работы по рисункам выдающихся скульпторов своего

времени. Так, известно, что знаменитые фонари флорентийского палаццо Строцци были в конце 15 в. выполнены по рисункам Бенедетто да Майяно мастером Никколо Грассо по прозвищу Капарра.

Нередко выдающиеся скульпторы занимались сами работой по металлу. Не только скульптором, но и ювелиром был Пизанелло, возродивший в Италии античную традицию медальерного искусства; широко известны ювелирные работы Бенвенуто Челлини, на скульптурных произведениях которого несомненно отразилась любовь их автора к ювелирному делу.

Декоративные ткани в Италии производились в городах Сицилии, а также в Лукке, Венеции, Генуе. Итальянское шелкоткачество по качеству своей продукции считалось лучшим в Европе.

Производство шпалер развивалось в Италии в таких городах, как Мантуя. Феррара, Перуджа, Сиена, Флоренция, Венеция, Рим. Оно находилось под сильнейшим воздействием живописи; нередко мастера живописи создавали картоны для гобеленных фабрик — известны картоны Мантеньи и Козимо Туры, выполненные для фабрик Мантуи и Феррары.

В 1546 г. шпалерная фабрика была создана во Флоренции приглашенными специально для этого нидерландцем Яном Роостом и мастером Николаусом Кархе-ром из Феррары — города, где этот вид художественного производства стоял особенно высоко и насчитывал традиции почтенной давности. Здесь по рисункам Бронзино был выполнен цикл гобеленов для Палаццо Веккьо «История Иосифа и его братьев» (1548—1549).

Сюжетные композиции, занимающие центр шпалер, обрамлялись широкой каймой, составленной из традиционных декоративных элементов — ваз, цветов, маскаронов, фигур путти. Во Флоренции производились и чисто орнаментальные шпалеры, как бы составленные из декоративных форм и символических изобразительных мотивов. В итальянских гобеленах шире, чем в живописи, использовалась античная мифология; религиозные сюжеты, за исключением праздничного поклонения волхвов, затрагивались реже, чем истории Ниобеи, Латоны, превращений Юпитера.

Есть одна область прикладного искусства, в которой Италия не только занимала ведущее место в течение всей эпохи Возрождения, но и создала непревзойденные образцы, — это стекло, точнее, венецианское стекло.

Венецианцы знали сирийское и византийское стекло: в сокровищнице собора Сан Марко хранится богатейшее собрание ближневосточного стекла, причем часть образцов, восходящая к 12 в., была привезена, вероятно, еще крестоносцами в 1204 г. В Венеции рано возникло производство стекла, а в 1291 г. оно было перенесено на один из северных островов лагуны — Мурано. Этим Венеция оберегалась от частых на стеклодувных заводах пожаров, а само производство строго изолировалось: был издан специальный указ о смертной казни каждому, кто выдаст секрет производства чужеземцам. Здесь, на острове Мурано, изготовлялись все виды стеклянных изделий: зеркала и сосуды для хранения жидкостей, оконное стекло и великолепное художественное стекло — бокалы, вазы, фляги, праздничные кубки.

Особенного расцвета производство художественного стекла достигает после 1530-х гг., в нем находит отражение утонченная роскошь быта верхушки венецианского общества позднего Возрождения, своеобразная пышность архитектурного декора интерьеров этого

времени. Накопленный технический опыт позволял мастерам создавать прекраснейшие произведения, необычайно разнообразные по назначению и форме. В силуэтах предметов отразилось хорошее знание античных форм. Молочно-белое стекло, из которого делались тяжелые чаши и дорожные фляги, украшенные выполненными эмалевыми красками медальонами; изделия из стекла, подражающего по фактуре и цвету нефриту, сердолику, малахиту; тончайшее прозрачное стекло, в которое вводились непрозрачные нити; комбинация цветных стекол с бесцветными; возникновение в самой форме фантастических фигур, драконов, снова перетекающих затем в прозрачный объем бокала, — кажется, не было ничего недоступного венецианцам, — настолько понятна и близка была им сама природа их фантастического материала.

Современники высоко ценили венецианское стекло. Леандро Альберти в своем «Описании всей Италии» писал в 1550 г.: «...мастера продолжают открывать новые средства, чтобы сделать его еще более прекрасным, чтобы сделать свои работы еще великолепнее. По всей Европе нет равных муранцам в этом искусстве. ..».

Вывоз изделий художественного стекла был важнейшей статьей дохода Венецианской республики, они вызывали подражания, ту «венецианскую манеру», которой отдавали дань более молодые центры европейского производства стекла.

Искусство в ренессансной Италии охватывало самые многообразные стороны жизни. Главенствующая роль была за высоким искусством, и архитектурные ансамбли, монументы, фресковые циклы в интерьерах общественных зданий и соборов определяли во многом стилистические особенности и высокие художественные качества мебели, тканей, бытовой посуды, причем не только тех изделий, которые шли во дворцы вельмож, но и тех, которые были в домах простых горожан. В свою очередь эти предметы становились неотъемлемой частью архитектурного интерьера, органически включались в синтез видов искусств и шире — всей культуры времени. Ее многогранное единство — характерная черта развитого Возрождения. Любой сколок быта дает нам на редкость цельное и точное представление о времени и эпохе. Изделия прикладного искусства были таким же ярким свидетельством великого переворота в культуре, как и создания тех гениев, приход которых определил его ведущие черты. И не только изделия прикладного искусства, — даже глядя на монеты этого времени — золотой флорин с цветком лилии, который с 1252 г. чеканился во Флоренции, или венецианский дукат с изображением дожа, получающего знамя из рук св. Марка, рассматривая великолепные шрифты того времени, в частности знаменитый «альдин» венецианского печатника Альдо Мануцио, — можно ощутить глубокое внутреннее родство их с рельефами Дезидерио, с виллами Палладио, с рисунками Рафаэля. Стремление к ясности, соразмерности, к идеальному совершенству и уравновешенности, составляя одну из сторон художественных поисков мастеров Возрождения, отразилось и в бытовом укладе людей этого замечательного времени, создавая тот самый эстетический идеал, который в ренессансной Италии был зримым и человечным.

Искусство Нидерландов

В Нидерландах, как и в других странах, зарождение ренессансного мировосприятия было теснейшим образом связано с ростом городов, развитием производства и торговли. В Нидерландах, входивших до 1477 г. в состав Бургундского герцогства, а затем в империю Габсбургов, эти процессы приняли весьма активные черты. Хозяйственные успехи страны

способствовали быстрому становлению бюргерского сознания. Вместе с тем средневеково-феодальные устои были еще достаточно прочными, и пробуждение новых тенденций в нидерландской художественной культуре протекало не только медленнее, чем в Италии, но и несло в себе черты известной ограниченности.

В эпоху средних веков Нидерланды не создали культуры, равноценной культуре Франции или Германии. Вместе с тем уже тогда Нидерланды впитывали все передовые достижения своих соседей. С началом Ренессанса такое положение оказалось весьма благоприятным: готическая традиция не имела всеподавляющей силы, а достижения готического искусства (прежде всего интерес к внутреннему миру человека, чувство взаимосвязи между отдельным человеком и миром и внимание к окружающей человека реальной среде) создали основу для искусства следующей эпохи.

Преодоление средневекового искусства и культуры в Нидерландах протекало не с помощью обращения к античному наследию и реалистического переосмысления монументальных традиций византийского и позднероманского искусства, а путем переработки и дальнейшего развития прогрессивных тенденций в искусстве и духовной культуре той же поздней готики.

Связь ренессансного искусства в Нидерландах со средневековыми традициями находит свое отчетливое выражение даже в такой области, как общественное положение художника и его самосознание. В Нидерландах в гораздо большей степени, чем в Италии, художник сохранил живые связи с ремесленной средой, а понятие художественного и личного артистизма не занимало в сознании живописца сколько-нибудь заметного места.

В сложении ренессансного искусства в Нидерландах гораздо большее значение, чем в Италии, имели религиозные черты в сознании горожан. Эта особенность развития Возрождения в Нидерландах сказывалась, например, в полном господстве до 16 в. христианской сюжетики.

Но значительно более важными, чем этот формальный момент, были другие следствия — прежде всего интерес к духовной сфере человека, внимание к миру его чувств и переживаний.

Карта стр.294

Кроме того, религиозные идеи равенства всех созданий перед богом и извечной гармонии мироздания, будучи перетолкованными и понятыми как утверждение бесконечного многообразия и красоты земной жизни, оказали большое влияние на начальное развитие Возрождения в Нидерландах.

Ни в 15, ни в 16 вв. нидерландское искусство не сосредоточивало внимания на образе героической личности (как это было в Италии) и не пришло к утверждению безраздельного господства человека (косвенно это обстоятельство проявилось в отсутствии попыток теоретического осмысления жизни, мира; столь характерные для итальянцев 15—16 вв. оригинальные трактаты и различного рода теоретические сочинения в Нидерландах не встречаются). Однако гуманистические тенденции нашли свое выражение в разработке проблем духовной жизни человека и в остром интересе к окружающей его жизненной среде.

В 16 веке в нидерландском искусстве нашли яркое отражение народные тенденции, и по своей социальной глубине оно в те годы не знало себе равных. Реалистические принципы, выработанные в нидерландском искусстве 16 века, оказали чрезвычайно сильное и благотворное воздействие на развитие живописи Фландрии и Голландии 17 столетия.

Архитектура

Е. Ротенберг

Нидерландское зодчество раннего Возрождения, в отличие от итальянского, не знало подлинно революционного поворота к новым образам, к новому архитектурному языку. В то время как итальянское зодчество, обратившись к использованию античного наследия, к ордерной системе, явило собой новый этап в эволюции архитектуры, нидерландское зодчество 15 и в значительной мере 16 столетий развивалось по-прежнему в формах готики.

Подобная приверженность к прошлому, казалось бы, неожиданная для страны столь бурного экономического и общественного развития, как Нидерланды, объясняется двумя факторами. В отличие от Италии здесь, во-первых, отсутствовало плодотворное воздействие античной традиции. Во-вторых, установившееся в 15 в. бургундское господство способствовало проникновению в культуру консервативных черт, в частности религиозно-рыцарских элементов, замедлив тем самым прогрессивные тенденции, обозначившиеся в нидерландской архитектуре предшествующих столетий, или придав этим тенденциям иную направленность.

Как и в эпоху средневековья, так и в ренессансную эпоху перевес в Нидерландах сохранялся за светской архитектурой. За единичными дополнениями и исключениями, сами типы построек остались теми же. Новое содержание в архитектуре 15-го и отчасти 16-го столетий воплощалось не в новых формах, а в оригинально и виртуозно перетолкованных формах готического зодчества.

Иное положение возникло в зодчестве 16 в., когда Нидерланды, включенные в огромную империю Габсбургов, установили тесные художественные связи с другими европейскими странами. Хотя позиции позднеготической архитектуры продолжали оставаться очень сильными вплоть до середины столетия, ренессансные элементы, постепенно проникавшие с начала 16 в. в нидерландское зодчество, подготовили почву для более решительных изменений. Первоначально эти новые элементы появились в архитектуре малых форм, зачастую включаясь в традиционный готический ансамбль. Затем в Нидерланды стали приглашаться итальянские (или учившиеся в Италии) архитекторы, которые сооружали главным образом дворцовые постройки правителей и дома для знати. Но только к середине столетия создались предпосылки для более широкого внедрения классического стиля в архитектурную практику. Весьма показательно для Нидерландов, что принципы классической архитектуры Возрождения нашли свое воплощение преимущественно в светских постройках — дворцах и ратушах. Что касается традиций готики, то они сохранялись, особенно в церковном строительстве, еще долгое время, продолжая существовать даже в 17 в., часто в своеобразном слиянии с формами барокко и классицизма.

В 15—16 вв. общий облик нидерландских городов еще не обнаруживал принципиальных отличий от облика средневековых городов этой страны. В основном сохранялась прежняя планировка города и его главных частей, а стилевой характер большинства построек не составлял резкого контраста со средневековыми сооружениями. По-прежнему множество городских построек тесно группировалось внутри городских стен, а в силуэте города главную роль играли начатые в предшествующую эпоху, но завершавшиеся обычно в 15—16 вв. башни соборов и ратуш. Главной площадью города оставалась рыночная площадь, на которой размешалась ратуша, а также гильдейские и цеховые дома. В основной городской Застройке преобладали тесно прижатые друг к другу жилые дома с узкими фасадами, увенчанными высокими треугольными либо ступенчатыми фронтонами. От городов других европейских стран большинство нидерландских городов отличало обилие каналов, нередко служивших основными транспортными магистралями.

В особенности это относится к городам на севере страны, но некоторые важные центры юга, в частности Брюгге и Гент, также снабжены системой каналов.

илл.242 Цеховые дома на Гран-плас в Антверпене. 15 в.

По сравнению с новыми городскими площадями Италии, которые создавались по единому плану и были выдержаны в строгом единстве архитектурных форм (площадь Аннунциата во Флоренции, Капитолийская площадь в Риме), застройка площадей нидерландских городов, в частности Рыночной площади в Брюгге ч главных площадей в Брюсселе и Антверпене, носила более раздробленный и элементарный характер. Масштабы входящих в эту застройку отдельных сооружений, их пропорции, сами архитектурные формы не

всегда отличались полным взаимным соответствием. Все же и в этих комплексах присутствует организующее начало, которое позволяет говорить о сложении определенного ансамбля, хотя и стоящего на более ранней ступени, нежели ансамбли итальянских зодчих. Прямоугольные по очертаниям, упомянутые площади характеризуются сплошной периметральной застройкой, прерываемой лишь выходящими на них немногими улицами. Главное сооружение — здание ратуши — настолько сильно выделялось среди других зданий, что допущенные в остальной застройке площади некоторые отклонения в масштабе и силуэтах зданий, а также само многообразие их архитектурных форм не нарушали впечатления общего композиционно-образного единства. Если ренессансные площади Италии обычно формировались из немногих крупных объемов, то застройка площадей Брюсселя и Антверпена в своей значительной части состояла из множества узких фасадов, каждый из которых выделялся богатством декоративной фантАзии и необычайной тщательностью исполнения самых мелких деталей. Пространственный размах площади в сочетании с исключительно щедрой декоративной отделкой каждого здания придает этим ансамблям очень большую привлекательность.

Наряду с типом замкнутой прямоугольной площади с периметральной застройкой в Нидерландах был распространен другой тип планировки городского центра, когда здание ратуши выдвигалось к середине площади, очертания которой при этом часто носили неправильный характер. Примером подобного решения может служить площадь в Гауде. Нередко здание ратуши оставалось открытым с трех сторон, а с четвертой к нему примыкали другие постройки, как в главных площадях в Миддельбурге и Ауденарде. В подобных случаях строгое композиционное равновесие различных частей площади обычно не соблюдалось и признаки единого ансамбля оказывались выраженными в меньшей степени.

В церковном строительстве нидерландская архитектура 15—16 вв. не оставила крупных памятников. В этот период в основном завершалось строительство храмов, начатых в предшествующие столетия, в том числе, собора св. Ромуальда в Мехельне (Малине), церквей св. Гудулы в Брюсселе и св. Бавона в Генте. Наиболее значительной по масштабам церковной постройкой Нидерландов явился огромный семинефный собор в Антверпене (1352—1616) с колоссальной (ок. 120 л) башней западного фасада, верхняя часть которой, составленная из сложно профилированных устремленных ввысь вертикалей, увенчана шпилем своеобразного рисунка. Для церковных построек севера наиболее характерна башня церкви св. Бавона (так называемой Большой церкви) в Гарлеме (конец 15—начало 16 в.), завершенная в 1520 г. По голландской традиции она поставлена над средокрестием и сооружена из дерева, что в сочетании со сложной архитектурной разработкой придает большую легкость четырем ее восьмигранным ярусам, увенчанным ажурной луковичной главкой.

Важное место в нидерландской архитектуре заняли общественные постройки среди которых особое значение имели ратуши. В качестве наиболее крупной из них в 15 в. прославилась ратуша в Брюсселе (1401—1456), строителями которой были архитектор Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук.

илл.240 Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук. Ратуша в Брюсселе. 1401- 1456 гг. Общий вид.

Брюссельская ратуша обращает на себя внимание прежде всего своими масштабами. Это монументальное сооружение в три очень высоких этажа, завершающихся высокой крутой кровлей с четырьмя пинаклями по углам. По центральной оси фасада здание увенчано необычайно высокой для гражданских построек стройной башней, достигающей 114 м.

Образный замысел этого здания представляет собой, по существу, творческое претворение старого типа городских торговых рядов, увенчанных монументальной башней. Нижний этаж ратуши решен в виде арочной галлереи — мотив, также восходящий к прославленным зданиям средневековых городских торговых рядов Ипра и

Брюгге, но здесь приобретший иное содержание; поскольку торговых помещений в ратуше не было, аркада нижнего этажа выполняла в основном декоративно-представительные функции. Фасад в изобилии насыщен скульптурными элементами. В простенках между окнами, а также в промежутках между этажами расположено огромное множество статуй, которые утрачивают свою самостоятельность и воспринимаются в качестве своеобразного декора. Сама башня, несколько более массивная в первых ярусах, в верхней части, в сочетании с системой ярусных контрфорсов, становится легкой и ажурной и завершается высоким сквозным шатром, увенчанным фигурой архангела Михаила. Несколько тяжеловесная мощь ее прототипов — средневековых готических бефф руа— уступила здесь место стремительному взлету легких динамических форм.

Внутри здание ратуши подверглось перестройке. Главный зал, по традиции расположенный на втором этаже, отличался очень большими размерами, достигая 60 м в длину. Занимая почти целиком одну из сторон главной площади Брюсселя (Гран-плас), ратуша помещена в окружении гильдейских и цеховых домов, узкие дробные по членениям фасады которых подчеркивают ее масштаб. Превосходя высотой своей башни монументальные церковные сооружения, ратуша играла решающую роль в формировании центра Брюсселя не только в эпоху Возрождения, но и в последующие столетия.

Своеобразный контраст к брюссельской ратуше представляет знаменитая ратуша в Лувене (1448—1463), строителем которой был главный мастер каменных дел города Лувена Матье де Лайен. В общей объемной композиции ратуши сильно выражена вертикальная устремленность: в основе своей это как бы узкий, поставленный на ребро параллелепипед, покрытый крутой двускатной кровлей, которая образует на торцовых сторонах очень высокие фронтоны. К четырем углам здания примыкают своеобразные башенки — узкие стройные многогранники, увенчанные необычайно высокими двухъярусными, тоже многогранными пинаклями; подобные же пинакли возвышаются над коньками фронтонов. Оригинальность общего объемного построения, редкое изящество силуэта соединяется в этом здании с поистине сказочным богатством архитектурного и скульптурного декора ее фасадов. Кажется, что строитель боится оставить незаполненной хотя бы небольшую часть плоскости стены и фронтонов. Узкие простенки заняты стоящими на консолях статуями под традиционными коническими балдахинами; стены угловых башенок и сложные пинакли также сплошь покрыты рядами статуй. При всем Этом формы даны чрезвычайно измельченно; в результате крупное здание утрачивает масштаб монументального сооружения. Не случайно, что менее всего здесь оказался выраженным общественный элемент, столь необходимый для постройки данного типа. Если в брюссельской ратуше формы готического зодчества были умело использованы для создания впечатляющего образа светского общественного здания, то язык архитектуры лувенской ратуши в большей мере подобал бы изысканной церковной постройке при дворе герцогов Бургундских, нежели зданию городского самоуправления в одном из крупных промышленных центров страны. В этом, по-видимому, нашли свое отражение внутренние противоречия, характерные для общественного и художественного развития Нидерландов 15 столетия.

Но ратуша в Лувене еще не означала полной исчерпанности готики в нидерландском зодчестве. В 16 столетии, когда Нидерланды переживали новый подъем, гражданская готическая архитектура испытала прилив новых сил. Об этом свидетельствуют выполненные в формах поздней готики ратуши в Миддельбурге и Ауденарде.

Особый тип общественного здания в Нидерландах представляли гильдейские и цеховые дома, в которых мы находим своеобразное сочетание элементов общественного и жилого сооружения. Эти дома служили членам городских корпораций — преимущественно

патрициату и зажиточному бюргерству — для собраний и празднеств. В основу внешней архитектуры цехового дома положен образ бюргерского жилого дома, но с соответственным увеличением размеров и богатства архитектурных форм. Это обычно высокие—до пяти этажей — здания с узкими фасадами и очень высокой кровлей, фронтон которых включает еще один-два мансардных этажа. Среди сооружений этого типа в 15—16 веках известны сохранившиеся в городе Мехельне (Малине) Дом цеха рыбаков (архитектор Ромбоутс Кельдерманс, умер в 1531 г.) и Дом лосося (1530), а также Дом гильдии стрелков в Антверпене.

Чрезвычайно важны для нидерландской архитектуры сооружения утилитарного характера — торговые ряды, здания складов, городских весов и другие постройки подобного рода, особенно ярко отражавшие специфические черты облика нидерландских городов. О том, что таким сооружениям придавалось большое значение, свидетельствует их размещение на ответственных участках городской застройки. В лучших из этих зданий монументальная представительность и практическая целесообразность слились в единое органическое целое. Таковы, например, Большие Мясные ряды в Генте — очень крупное, сильно вытянутое в длину сооружение, перекрытое высокой островерхой кровлей. Фасады на торцовых сторонах увенчаны высокими ступенчатыми фронтонами; по боковым сторонам мерно следуют друг за другом двухэтажные выступы с окнами, также снабженные ступенчатыми фронтонами. Лаконизм и скупость архитектурных форм при мастерском проведении единой архитектурной темы придают этому сооружению большую выразительность.

Другой вид построек этого рода представляет здание склада на Зеленой набережной в Генте с облицованным камнем фасадом в три этажа, увенчанным двухэтажным ступенчатым фронтоном. Более широкие, чем обычно, интервалы между окнами, хорошо найденные очертания некрупных дверных и оконных проемов сообщают массивному фасаду несколько тяжеловесную монументальность, которая выгодно оттенена легкими и ажурными фасадами примыкающих к нему с обеих сторон гильдейских домов.

Лучшим образцом зодчества северных Нидерландов может считаться здание городских весов в Алькмаре (1582), созданное в период освоения новых форм ренессансного зодчества и потому сооруженное уже с использованием классических архитектурных форм. В этом небольшом скромном здании ощущаются простота и сила. Применение кирпича в сочетании с белым камнем сообщает фасаду большую выразительность. Прием этот, характерный для многих построек в северных провинциях, свое дальнейшее развитие получит в голландских общественных и жилых зданиях 17 столетия.

В области архитектуры жилого дома нидерландское Возрождение не привело к коренному преобразованию сложившегося еще в эпоху средневековья типа бюргерского жилища. Если в Италии высшим выражением архитектуры жилого дома стали городские дворцы знати и бюргерского патрициата, то в Нидерландах представители бюргерского сословия не смогли выйти за рамки средневековой корпоративности. В 15 и даже 16 вв. богатые патрицианские дома не несли в себе утверждения индивидуального начала, свойственного итальянским палаццо. В сознании бюргера-заказчика и архитектора-исполнителя не произошло еще того перелома, который составляет одну из коренных особенностей архитектуры итальянского Ренессанса. Частные дома нидерландского бюргерства не выходят в этом смысле за рамки средневековых традиций.

К сожалению, образцы жилых сооружений 15—16 вв. уцелели в очень небольшом количестве. Функциональное решение бюргерского жилого дома и характер его размещения в городской застройке остались, по существу, такими же, как и в

предшествующие столетия. Особенностью жилых домов в городах Нидерландов (так же как и ряда других стран Европы) были очень большие оконные проемы, забранные частыми переплетами. Поскольку внутренние помещения могли освещаться на всю их большую глубину только через фасадные окна, в климатических условиях Нидерландов, при малом количестве солнечных дней, менее крупные проемы привели бы к недостаточной освещенности комнат.

В нидерландской жилой архитектуре были распространены три вида строительной техники. Мы встречаем здесь деревянные сооружения, затем здания, выстроенные целиком из камня или кирпича, и, наконец, постройки, выполненные в сочетании кирпича с белым камнем. Скромные интерьеры нидерландских жилых домов благодаря мастерскому использованию полезной площади и высокой по тем временам культуре быта производили впечатление большой привлекательности и уюта.

* * *

В 16 столетии проникновение в нидерландскую архитектуру мотивов итальянского Возрождения началось с произведений архитектуры малых форм. До нашего времени сохранился ряд памятников этого рода. К наиболее известным из них принадлежит портал Старого монетного двора в Дордрехте, который восходит к итальянским образцам, монументальный камин в Зале эшевенов ратуши в Брюгге (1528—1531) работы мастера Ланселота Блонделя и камин Зала Совета в городе Кампене (1543—1545), также в изобилии украшенный скульптурой, но отличающийся большим изяществом и чистотой стиля. Автором этого произведения был утрехтский скульптор Колейн де Ноле.

илл.243б Ланселот Блондель. Камин Зала. Эшевенов ратуши в Брюгге. Мрамор. 1528-1531 гг.

Интерес к новому стилю постепенно усиливался. Правители и их дворянское окружение в своих заказах стали ориентироваться на зарубежные образцы. Так, в 1510 г. Генрих III Нассауский приказал построить в своей резиденции — замке в Бреде — галлерею в духе галлереи в замке Амбуаз (Франция).

Все расширявшаяся творческая практика зодчих нового стиля подкреплялась развитием теоретической мысли. Первым нидерландским теоретиком архитектуры был живописец и гравер Питер Кук ван Альст (1502—1550). Ему принадлежат переводы Витрувия (изданы в 1539 г.) и трактатов Серлио (1540-е гг.).

Новый классический стиль начинает проникать в здания общественного характера. Однако старые традиции здесь были еще сильны, и их не сразу удалось вытеснить. Так возникают постройки, в которых новые формы архитектуры причудливо соединяются с готической конструктивной основой, например здание Канцелярии городского суда в Брюгге (1534—1537, архитектор Христиан Сиксденье)— небольшая двухэтажная постройка, расположенная на Рыночной площади рядом с внушительным зданием средневековой ратуши. Более органично принципы готического и ренессансного зодчества объединены в архитектурных формах монументального двора во Дворце правосудия (бывшем дворце епископа) в Льеже (двор сооружен в 1526—1540 гг.).

илл.243а Корнелис Флорис (де Вриендт). Ратуша в Антверпене. 1560- 1564 гг. Центральная часть фасада.

К середине 16 столетия классический стиль уже находит более зрелое выражение в наиболее монументальных и идейно значительных произведениях нидерландской архитектуры—в зданиях ратуш. Самым главным сооружением нового стиля стала знаменитая ратуша в Антверпене (1560—1564). Строителем ее был крупнейший нидерландский архитектор 16 столетия Корнелис Флорис. Очень большая по размерам и выдающаяся по своим архитектурным качествам, антверпенская ратуша имела в нидерландской архитектуре 16 в. такое же, если не более важное значение, какое ратуша в Брюсселе имела для зодчества 15 столетия.

В плане ратуша в Антверпене представляет собой растянутое вширь каре с узким внутренним двором. Общая архитектурная композиция главного фасада свидетельствует о том, что, применяя формы классического ренессансного зодчества, Корнелис Флорис сумел на новой основе развить образные идеи созданных в Нидерландах монументальных гражданских построек прошлых столетий. По существу, он снова разрабатывает тему

величественного протяженного сооружения, увенчанного в центральной части фасада выразительным высотным акцентом.

Фасад антверпенской ратуши представляет собой четырехэтажный массив с повышенной центральной частью, архитектурные формы которой даны в более крупном масштабе, нежели в боковых крыльях. Энергичная пластика архитектурных форм центральной части, слегка выступающей, наподобие ризалита, за линию фасада, эффектно оттенена более строгой плоскостью стены по сторонам от нее.

Флорис дал новое творческое претворение мотивам, характерным для готической стилевой системы. Так, например, по-новому, с подлинным блеском решена им традиционная тема венчающего здание высокого фронтона. Недаром многие из приемов Флориса были продолжены и развиты в 17 столетии зодчими фламандского барокко. Что касается трактовки основных элементов новой архитектурной системы, то здесь у Флориса — как и у многих его нидерландских современников— чувствуется тенденция к подчеркиванию не столько конструктивно-тектонических, сколько декоративных возможностей ордера.

По своим масштабам антверпенская ратуша оказалась для того времени единственным в своем роде произведением нидерландского зодчества. Через два года после ее завершения в Нидерландах вспыхнула революция, и длительная война с Испанией приостановила строительство крупных сооружений.

Влияние Флориса, более широко распространившееся на юге Нидерландов, проникло также в северные провинции. Однако здесь оно оказалось преобразованным в соответствии с местными традициями, как об этом свидетельствует, например, целиком облицованная белым камнем ратуша в Гааге (1564). В большей сдержанности образного языка гаагской ратуши угадываются тенденции, которые найдут свое последующее развитие в голландском зодчестве 17 столетия.

Гораздо более органичным для северонидерландской архитектуры второй половины 16 в. было применение для монументальных построек смешанной техники кирпича и камня. При практичности и дешевизне этой техники на севере страны мастерское использование вставок из белого камня для эффектных декоративных акцентов придавало сооружениям большую нарядность и представительность. Хорошим примером здесь может служить фасад Городской канцелярии в Леевардене.

Изобразительное искусство 15 века

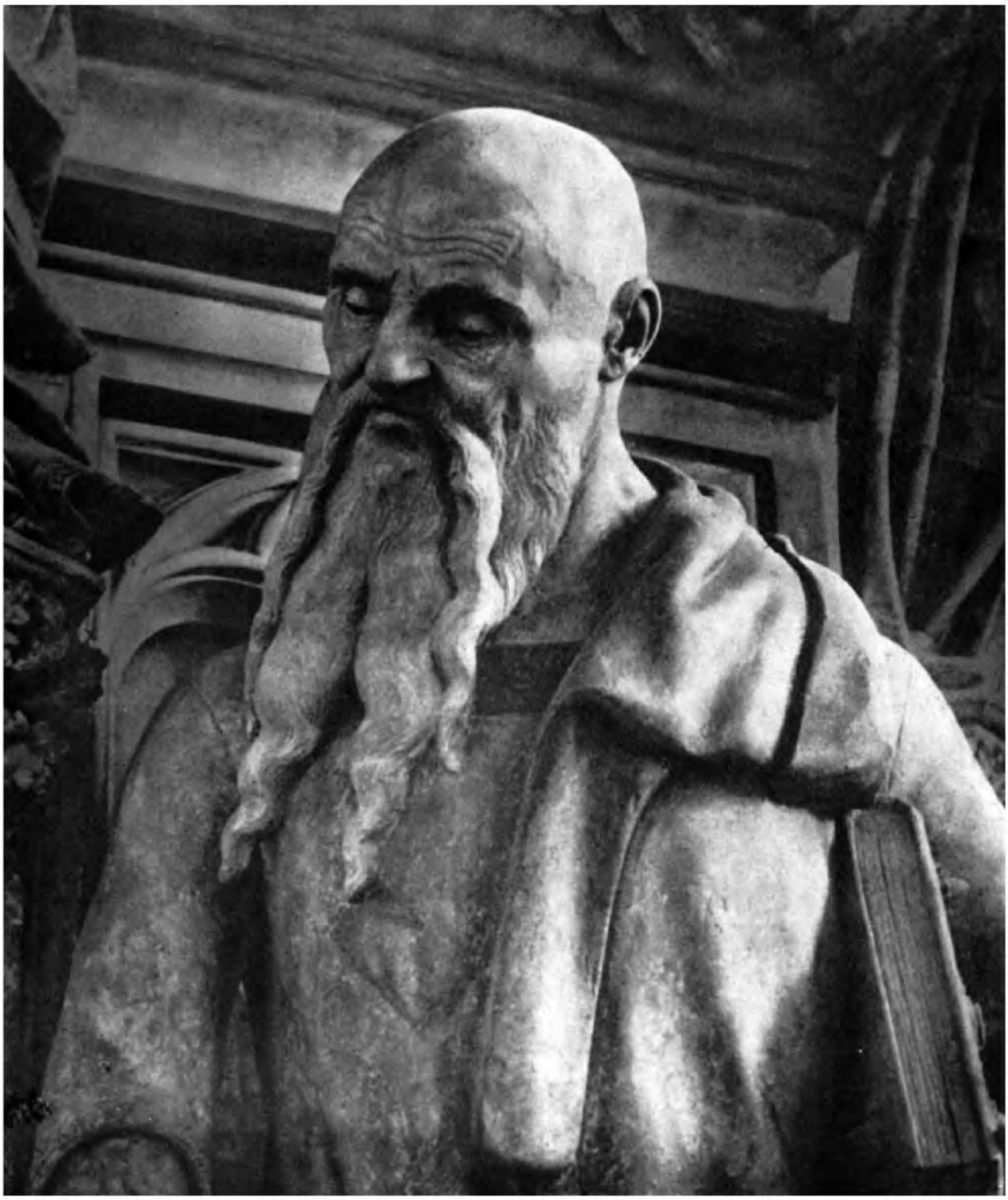
Р. Климов

Первые проявления искусства Возрождения в Нидерландах относятся к началу 15 столетия.

Нидерландские (собственно фламандские) мастера еще в 14 в. пользовались большой известностью в Западной Европе, и многие из них сыграли важную роль в развитии искусства других стран (особенно Франции). Однако почти все они не выходят из русла средневекового искусства. Причем менее всего заметно приближение новой поры в живописи. Художники (например, Мельхиор Брудерлам, ок. 1360—после 1409) в лучшем

случае умножают в своих работах число наблюденных в натуре деталей, однако их механическое нанизывание ни в какой мере не способствует реализму целого.

Скульптура отразила проблески нового сознания значительно ярче. В конце 14 в. Клаус Слютер (ум. ок. 1406 г.) предпринял первые попытки разбить традиционные каноны. Статуи герцога Филиппа Смелого и его жены на портале усыпальницы бургундских герцогов в дижонском монастыре Шанмоль (1391—1397) отличаются безусловной портретной убедительностью. Размещение их по сторонам портала, перед статуей богоматери, расположенной в центре, свидетельствует о стремлении скульптора объединить все фигуры и создать из них некое подобие сцены предстояния. Во дворе того же монастыря Слютер совместно со своим племянником и учеником Клаусом де Верве (ок. 1380—1439) создал композицию «Голгофа» (1395—1406), дошедший до нас украшенный статуями постамент которой (так называемый Колодец пророков) отличается мощью форм и драматичностью замысла. Статуя Моисея, являющаяся частью этого произведения, может быть отнесена к числу самых значительных достижений европейской скульптуры своего времени. Из работ Слютера и де Верве должны быть отмечены также фигуры плакальщиков для гробницы Филиппа Смелого (1384—1411; Дижон. Музей, и Париж, Музей Клюни), для которых характерна острая, повышенная выразительность в передаче эмоций.



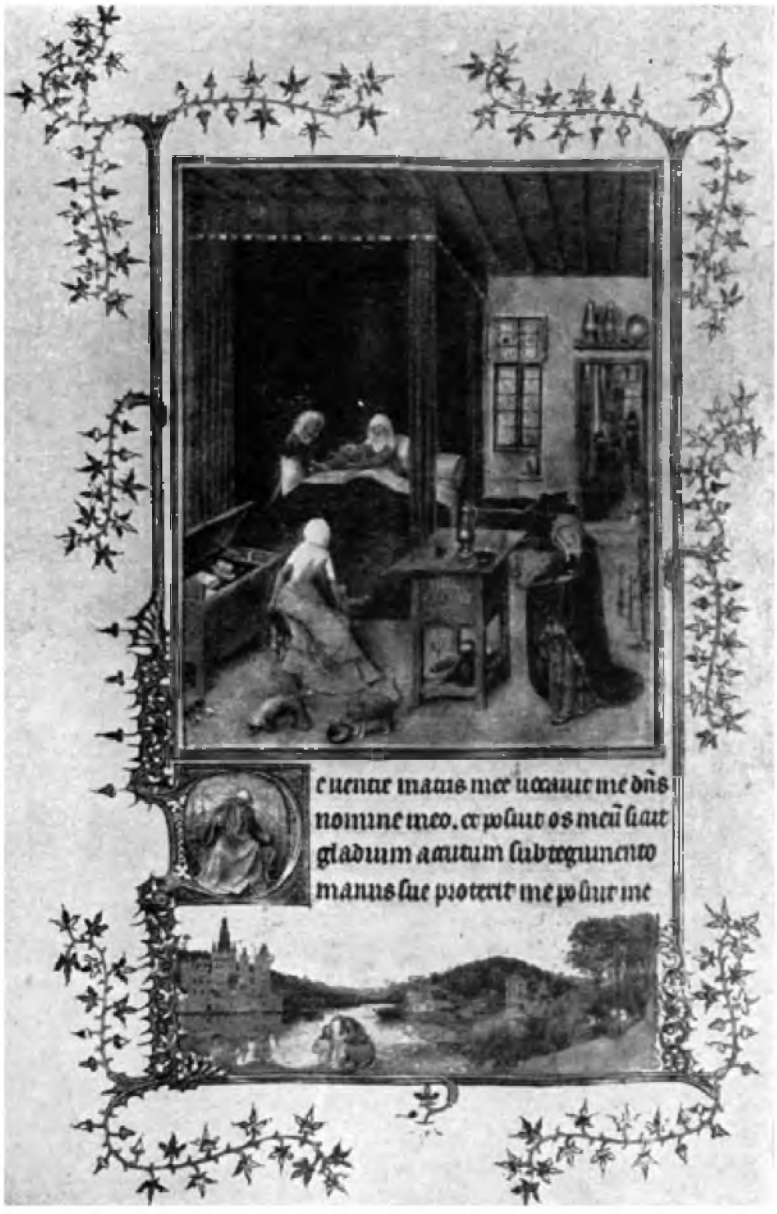
илл.241 Клаус Слютер. Пророк Исайя. Статуя Колодца пророков. Фрагмент. Камень. 1395-1406 гг. Дижон, монастырь Шанмоль.

И все же ни Клаус Слюгер, ни Клаус де Верве не могут почитаться родоначальниками нидерландского Возрождения. Некоторая преувеличенность экспрессии, излишняя буквальность портретных решений и весьма слабая индивидуализация образа заставляют видеть в них скорее предшественников, чем зачинателей нового искусства. Во всяком случае, развитие ренессансных тенденций в Нидерландах протекало другими путями. Эти пути были намечены в нидерландской миниатюре начала 15 столетия.

Нидерландские миниатюристы еще в 13—14 вв. пользовались самой широкой известностью; многие из них выезжали за пределы страны и оказали весьма сильное влияние на мастеров, например, Франции. И как раз в области миниатюры был создан памятник переломного значения — так называемый Туринско-Миланский часослов.

Известно, что его заказчиком был Жан, герцог Беррийский, и что работа над ним началась вскоре после 1400 г. Но еще не будучи оконченным, этот Часослов переменил своего владельца, и работа над ним затянулась до второй половины 15 столетия. В 1904 г. при пожаре Туринской национальной библиотеки большая его часть сгорела.

По художественному совершенству и по своему значению для искусства Нидерландов среди миниатюр Часослова выделяется группа листов, созданных, по всей видимости, в 20-х гг. 15 в. Автором их называли Губерта и Яна ван Эйков или условно именовали Главным мастером Часослова.



илл.244а Рождество Иоанна Крестителя. Миниатюра Туринско-Миланского часослова.. 1420-е гг. Турин, Музей.

илл.244б Морское плавание св. Юлиана. Миниатюра Туринско-Миланского часослова. 1420-е гг. Не сохранилась; прежде -Турин, Музей.

Миниатюры эти неожиданно реальны. Мастер изображает зеленые холмы с идущими девушками, морской берег с белыми барашками волн, далекие города и кавалькады нарядных всадников. По небу стайками плывут облака; замки отражаются в тихих водах реки, под светлыми сводами церкви идет служба, в комнате хлопочут вокруг новорожденного. Художник ставит своей целью передачу бесконечной, живой, всепроникающей красоты Земли. Но при этом он не старается подчинить изображение мира строгой мировоззренческой концепции, как делали это его итальянские современники. Он не ограничивается воссозданием сюжетно определенной сцены. Люди в его композициях не получают главенствующей роли и не отрываются от пейзажной среды, представленной всегда с острой наблюдательностью. В крещении, например, действующие лица изображены на переднем плане, и все же зритель воспринимает сцену в ее пейзажном единстве: речную долину с замком, деревьями и маленькими фигурками Христа и Иоанна. Редкой для своего времени верностью натуре отмечены все цветовые оттенки, а по их воздушности названные миниатюры можно считать явлением исключительным.

Для миниатюр Туринско-Миланского часослова (и шире — для живописи 20-х гг. 15 в.) весьма характерно, что художник обращает внимание не столько на стройную и разумную организованность мира, сколько на его естественную пространственную протяженность. По существу, здесь проявляются черты художественного мировосприятия вполне специфические, не имеющие аналогий в современном европейском искусстве.

Для итальянского живописца начала 15 столетия гигантская фигура человека как бы на все отбрасывала свою тень, все подчиняла себе. В свою очередь пространство трактовалось с подчеркнутой рационалистичностью: оно имело четко определенные границы, в нем были наглядно выражены все три измерения, и оно служило идеальной средой для человеческих фигур. Нидерландец не склонен видеть в людях центр вселенной. Человек для него — только часть мироздания, быть может, и наиболее ценная, но не существующая вне целого. Пейзаж в его произведениях никогда не превращается в фон, а пространство лишено рассчитанной упорядоченности.

Названные принципы свидетельствовали о сложении нового типа мировосприятия. И не случайно их развитие вышло за узкие пределы миниатюры, привело к обновлению всей нидерландской живописи и расцвету особого варианта искусства Возрождения.

Первые живописные произведения, которые, подобно миниатюрам Туринского часослова, можно уже причислить к ранним ренессансным памятникам, были созданы братьями Губертом и Яном ван Эйк.

Оба они — Губерт (ум. в 1426 г.) и Ян (ок. 1390—1441)—сыграли решающую роль в становлении нидерландского Ренессанса. О Губерте почти ничего неизвестно. Ян был, видимо, весьма образованным человеком, изучал геометрию, химию, картографию, выполнял некоторые дипломатические поручения бургундского герцога Филиппа Доброго, на службе у которого, между прочим, состоялась его поездка в Португалию. О первых шагах Возрождения в Нидерландах позволяют судить живописные работы братьев, выполненные в 20-х гг., и среди них такие, как «Жены-мироносицы у гроба» (возможно, часть полиптиха; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген), «Мадонна в церкви» (Берлин), «Св. Иероним» (Детройт, Художественный институт).

В картине Яна ван Эйка «Мадонна в церкви» конкретные натурные наблюдения занимают чрезвычайно много места. Предшествующее европейское искусство не знало столь жизненно-естественных изображений реального мира. Художник с тщанием прорисовывает скульптурные детали, не забывает возле статуи мадонны в алтарной преграде зажечь свечки, отмечает трещину в стене, а за окном показывает слабые очертания аркбутана. Интерьер напоен легким золотистым светом. Свет скользит по церковным сводам, солнечными зайчиками ложится на плиты пола, свободно вливается в открытые ему навстречу двери.

Однако в этот жизненно убедительный интерьер мастер помещает фигуру Марии, головой достигающую окон второго яруса. II все же такое немасштабное совмещение фигуры и архитектуры не производит впечатления неправдоподобности, ибо в картине ван Эйка господствуют не совсем те же отношения и связи, что в жизни. Свет, пронизывающий ее, реален, но он же придает картине черты возвышенной просветленности и сообщает краскам сверхобычную интенсивность звучания. Не случайно от синего плаща Марии и красного ее платья по всей церкви проносится цветовое эхо — эти два цвета вспыхивают в короне Марии, переплетаются в одеянии ангелов, виднеющихся в глубине церкви, загораются под сводами и на распятии, венчающем алтарную преграду, чтобы затем рассыпаться мелкими искорками в самом дальнем витраже собора.

В нидерландском искусстве 20-х гг. 15 в. величайшая точность в передаче природы и предметов человеческого обихода сочетается с повышенным чувством красоты, и прежде всего цветовой, красочной звучности реальной вещи. Светозарность цвета, его глубокая внутренняя взволнованность и своего рода торжественная чистота лишают произведения 20-х гг. какой бы то ни было повседневной обыденности — даже в тех случаях, когда человек изображается в бытовой обстановке.

Если активность реального начала в работах 1420-х гг. является общим признаком их ренессансной природы, то непременная акцентировка чудесной просветленности всего земного свидетельствует о совершенном своеобрАзии Возрождения в Нидерландах. Это качество нидерландской живописи получило мощное синтетическое выражение в центральном произведении северного Ренессанса — в прославленном Гентском алтаре братьев ван Эйк.

Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона)—грандиозное, многочастное сооружение (3,435 X 4,435). В закрытом виде он являет собой двухъярусную композицию, нижний ярус которой занимают изображения статуй двух Иоаннов — Крестителя и Евангелиста, по сторонам от которых находятся коленопреклоненные заказчики — Иодокус Вейд и Елизавета Бурлют; верхний ярус отведен сцене «Благовещения», которая венчается фигурами сивилл и пророков, завершающих композицию.

Нижний ярус благодаря изображению реальных людей и натуральности, осязаемости статуй более, чем верхний, связан со средой, в которой находится зритель. Цветовая гамма этого яруса кажется плотной, тяжелой. Напротив, «Благовещение» представляется более отстраненным, его колорит светел, а пространство не замкнуто. Художник отодвигает героев — благовествующего ангела и возносящую благодарение Марию — к краям сцены. И все пространство комнаты освобождает, наполняет светом. Этот свет в еще большей мере, чем в «Мадонне в церкви», имеет двоякую природу — он вносит начало возвышенное, но он же поэтизирует чистый уют обычной бытовой обстановки. И словно для доказательства единства двух этих аспектов жизни — всеобщего, возвышенного и реального, бытового — центральные панели «Благовещения» отводятся виду на далекую перспективу города и изображению трогательной подробности домашнего обихода — умывальника с висящим подле него полотенцем. Художник старательно избегает ограниченности пространства. Светлое, даже светоносное, оно продолжается за пределами комнаты, за окнами, а там, где нет окна, оказывается углубление или ниша, а где нет и ниши — свет ложится солнечным зайчиком, повторяя на стене тонкие оконные переплеты.

Вся внешняя часть полиптиха подчинена идее благовещения, то есть предсказанию пришествия в мир Христа, и должна, по замыслу художников, предварять тему искупления. И, соответствуя этой задаче, закрытый алтарь таит в себе чувство радостной недосказанности и ожидания. При всей торжественности «Благовещения»— это всего только одна единичная сцена, эпизод. Лишь внутренние части алтаря — представляющие искупление грехов человеческих — несут ощущение возвышенной и волнующей свершенности.

илл.245 Губерт и Ян ван Эйк. Гентский алтарь (в раскрытом виде). 1426-1432 гг_ Гент, церковь св. Бавона.

По праздничным дням створки раздвигались. Легкая воздушная сцена в комнате Марии раскрывалась — буквально и переносно — в самом существе своем. Алтарь становится вдвое больше (благодаря раскрытым створкам), он обретает широкую и торжественную многозвучность. Он загорается глубоким цветовым сиянием. Прозрачную светоносную сцену «Благовещения» сменяет величественный и великолепный ряд фигур. Они подчинены особым закономерностям. Каждая фигура Это как бы извлечение, концентрация реальности. И каждая подчинена радостной, торжествующей иерархии, во главе которой — бог.

Он средоточие всей системы. Он крупнее всех, он отодвинут вглубь и возвышен, он неподвижен и, единственный, обращен вовне алтаря. Его лицо серьезно. Он устремляет в пространство свой взгляд, и его устойчивый жест лишен случайности. Это благословение, но и утверждение высшей необходимости. Он пребывает в цвете — в красном горящем цвете, который разлит повсюду, который вспыхивает в самых потаенных уголках полиптиха и только в складках его одежд обретает свое наивысшее горение. От фигуры бога-отца, как от начала, как от точки отсчета, торжественно разворачивается иерархия.

Мария и Иоанн Креститель, изображенные подле него, подчинены ему; тоже возвышенные, они лишены его устойчивой симметрии. В них пластика не побеждена цветом и бесконечная, глубокая звучность цвета не переходит в интенсивное, пламенеющее горение. Они материальнее, они не сплавлены с фоном. Следующими представлены ангелы. Они как младшие сестры Марии. И цвет в этих створках меркнет и становится теплее. Но, словно для восполнения ослабленной цветовой активности, они представлены поющими. Точность их мимики делает для зрителя наглядной, как бы реально воспринимаемой высоту и прозрачность звука их песнопений. И тем сильнее и материальнее явление Адама и Евы. Их нагота не просто обозначена, но предъявлена во всей ее очевидности. Они стоят в рост, выпуклые реальные. Мы видим, как розовеет кожа на коленях и кистях рук Адама, как круглятся формы Евы.

Таким образом, верхний ярус алтаря развертывается как поразительная в своем последовательном изменении иерархия реальностей. Нижний ярус, изображающий поклонение агнцу, решен в ином ключе и противопоставлен верхнему. Светозарный, кажущийся необъятным, он простирается от переднего плана, где различимо строение каждого цветка, до бесконечности, где в свободной последовательности чередуются стройные вертикали кипарисов и церквей. Этот ярус обладает свойствами панорамности. Его герои выступают не как единичные данности, а как части множества: со всей земли в мерном движении сбираются в процессии священнослужители и отшельники, пророки и апостолы, мученики и святые жены. В молчании или с пением они окружают священного агнца — символ жертвенной миссии Христа. Перед нами проходят их торжественные сообщества, во всей своей красочности открываются земные и небесные просторы, и пейзаж обретает волнующий и новый смысл— больший, чем просто дальний вид, он претворяется в своего рода воплощение вселенной.

Нижний ярус представляет другой, чем в верхнем, аспект реальности, однако оба они составляют единство. В сочетании с пространственностью «Поклонения» цвет одежд бога-отца пламенеет еще глубже. При этом его грандиозная фигура не подавляет окружение — он высится, словно излучая из себя начала красоты и реальности, он венчает и объемлет все. И как центр равновесия, как точка, завершающая все композиционное построение, помещена под его фигурой переливающаяся всей мыслимой многоцветностью драгоценная ажурная корона.

Нетрудно увидеть в Гентском алтаре принципы миниатюр 20-х гг. 15 в., но в полиптихе они возведены в законченную художественную, мировоззренческую систему.

Так, мы видим, что любой предмет, переданный, казалось бы, со всевозможной подробностью и убедительностью, обладает некоторыми свойствами, которые в значительной мере лишают его обыденной естественности. По существу, даже нельзя сказать, что художник видит предмет в совокупности его реально-бытовых черт, ибо он останавливает внимание преимущественно на таких качествах, которые могут выразить красоту и просветленность жизни (не случайно предметы в живописи 20—30-х гг. 15 в. кажутся часто невесомыми).

Уже одни эти свойства позволяют говорить о наличии в методе братьев ван Эйк черт своеобразия, резко отличающих их творчество от искусства итальянского Возрождения.

Еще отчетливее это своеобразие проявляется в видении человека. Художник не стремится ни к жанровой достоверности, ни к самодавлеющей монументальности образа. Характерно, что люди в произведениях ван Эйков и их современников оказываются не столько активно действующими лицами, сколько своего рода свидетельствами и

реальными воплощениями совершенства и красоты мироздания. Художник тяготеет к реальности, но пытается уловить в ней отблеск извечной красоты. Поэтому, достигая величайшей остроты в передаче натуры, нидерландский мастер никогда не прибегает к ее жанровой повседневной трактовке.

Существенно влияет названный принцип ранней нидерландской живописи на портрет. В изображении Иодокуса Вейда придирчиво прорисованы все детали его лица. Художник рассматривал портретируемого почти как предмет неживой природы. Человек замечателен уже своим реальным существованием, и нет необходимости конструировать его образ, прибегать к концентрации и гиперболизации его духовных черт. Уже характер восприятия художником натуры — пристального, внутренне восхищенного, чистого — придает образу Вейда черты значительности.

Судя по «Благовещению» и изображениям процессии в нижнем ярусе алтаря, стремление к раскрытию прежде всего красоты мироздания оказало сильнейшее влияние и на принципы построения сцены.

По существу, сцена понимается не как событие, как действие, а как предстояние. Человек рассматривается не как участник действия, причина его, но только как часть некоего статического целого. И хотя мы видим благовествующего ангела и молящуюся Марию — они не соотнесены и не связаны. Центральные панели «Благовещения» (с умывальником и видом города) имеют ничуть не меньшее Значение, чем боковые, на которых изображены главные герои композиции. Вместо сюжета, понимаемого как развитие действия, драматический рассказ, мы видим предстояние, общую «экспозицию» людей и предметов.

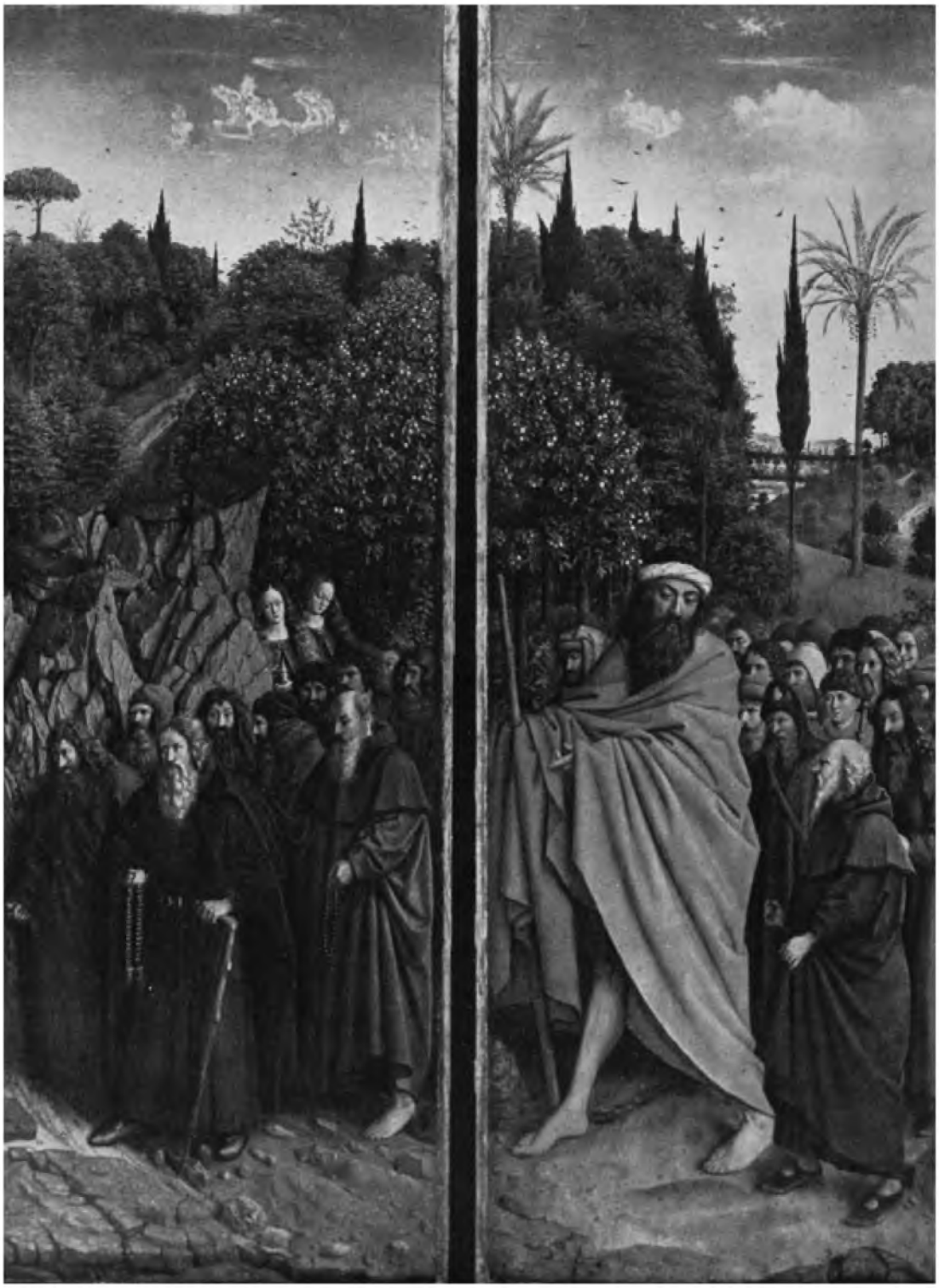
Стремление в любой сцене, в любом человеке и предмете отражать преимущественно красоту мироздания оказало сильнейшее воздействие на трактовку пространства. Сохраняя пространственность и воздушность миниатюр 20-х гг. 15 в., Гентский алтарь сообщает этим качествам программную принципиальность, мировоззренческий смысл. Там человек сливался с мирозданием в своего рода пейзажном единстве. Здесь и пейзажная даль, и человек, и деталь предмета обладают такой подчеркнутой выразительностью, что та, в какой-то мере лишая сцену ее бытовой естественности, делая ее более «натюрмортной», придает ей огромную силу художественного и эмоционального воздействия.

Пространство в Гентском алтаре обладает повышенной перспективностью. Не случайно, судя по точке зрения, зритель связан не столько с фигурами, сколько с далевыми точками заднего плана. Взгляд зрителя очень часто скользит над сценой (как в «Поклонении») или проходит сквозь нее (как в «Благовещении»), чтобы затем уйти в пейзаж.

Основополагающую роль идеи красоты мироздания как главного стержня произведения можно увидеть и в принципах использования цвета. Цвет не несет никаких психологических функций. Он не должен выражать какое-либо определенное чувство. Его роль — возвысить реальную окраску предмета до некоторой высшей степени, при которой становится очевидной сопричастность этого предмета к всеобщей красоте мироздания. Разноцветное сияние стекла, блеск металла, глубокие переливы бархата и эмалевое сияние небес более, чем что-либо другое, передают красоту, которой напоен мир, необычность, драгоценность любой частности и всей вселенной в целом. С этой целью авторы Гентского алтаря с таким вниманием разрабатывали систему рефлексов, достигли на редкость звучного и вместе с тем мягкого, согласного звучания различных цветов. С этой целью изобрели они и новую живописную технику, предшествующую современной технике масляного письма.

Таким образом, в Гентском алтаре гениальные находки автора миниатюр Туринского часослова дали грандиозные результаты. И, по существу, даже сравнительная медленность и своеобразие ренессансного развития Нидерландов, отсутствие культа яркой, героической индивидуальности, который имел такое важное значение в Италии, принесли здесь неожиданно ценные плоды. Вместе с тем интересно, что пантеистический характер нидерландского Возрождения оказался несовместимым с развитием скульптуры. После Клауса Слютера (а он выступил еще до формирования принципов нидерландского Возрождения) Нидерланды не знали ни одного значительного скульптора.

Воплощенные в Гентском алтаре принципы проявились не во всех изображениях в равной мере. Внимательный анализ алтаря позволил различить в нем работу обоих братьев — Губерта и Яна. Начавший работу Губерт умер в 1426 г., алтарь же был закончен в 1432 г. Яном, который исполнил панели, составляющие внешнюю сторону алтаря, и в большой степени— внутренние стороны боковых створок (впрочем, рука Яна различима и в ряде сцен, написанных Губертом, а общая цельность полиптиха свидетельствует о руководящей роли старшего брата).



илл.246 Ян ван Эйк. Пилигримы и отшельники. Боковая створка Гентского алтаря. См. илл. 245.

При сравнении процессии на внутренней стороне боковых створок со сценой поклонения агнцу можно заметить, что в работе Яна фигуры сгруппированы свободнее. Ян уделяет больше внимания человеку, чем Губерт. Фигуры, написанные им, отличаются большей гармонией, они более последовательно, равномерно раскрывают драгоценную природу человека и мира.

Говорить о следующих после окончания полиптиха восьми годах творчества Яна ван Эйка — значит прежде всего иметь в виду дальнейшее развитие (причем в сторону их

конкретизации) принципов Гентского алтаря. От работы к работе художник уточняет свой метод.

Еще в 1431 г. Ян нарисовал приехавшего к бургундскому двору в качестве папского легата кардинала Никколо Альбергати (Дрезден, Гравюрный кабинет). Он тщательно переносил на бумагу черты лица, по нескольку раз возвращался к линиям, не удовлетворявшим его, отметил в надписи цвет глаз и другие необходимые для живописной работы подробности. Все это объяснимо подготовительным, черновым назначением рисунка. Однако замечательно, что мастер не делает никаких попыток выявить характер (если о нем все же можно говорить, то тому причиной выразительность лица Альбергати, а не психологический анализ ван {Эйка). Более того, он не стремится определить образ человека. В отличие от итальянцев он не старается решительными штрихами как бы вырубить фигуру из пространства, наделить ее самостоятельной активностью. Здесь очевидна параллель Гентскому алтарю; в фигурах Адама и Евы анатомия, конструкция тела передавались достаточно приблизительно, тогда как поверхность кожи — с редкой наблюдательностью (у Адама изображен на теле каждый волосок). Внимание ван Эйка привлекает не скульптурная масса головы, а мягкая податливость старческой кожи, а если говорить о трактовке личности — то не способность человека к действию, а его индивидуальная мимика (например, манера немножко косить ртом). Самая мысль использовать модель в качестве лишь сырого материала для художественного обобщения испугала бы его своей еретичностью.

Исполненный несколько позже живописный портрет Альбергати (Вена, Музей) черствее, жестче, энергичнее. II здесь не столько разница подготовительного наброска и окончательной работы, сколько иной подход к задачам портретирования и иное представление о человеке. Можно уже говорить об образе изображенного. Исчез преувеличенный интерес к передаче «натуральности» старческой кожи. Если в рисунке наиболее художественно активной деталью был рот, то здесь — глаза. Создается впечатление, что художник ищет еще не ясные и для него самого, но уже ощущаемые им внутренние свойства человека, которые не могут быть раскрыты путем одного лишь благоговейного воспроизведения живой натуры.

Следующее звено этой эволюции — так называемый «Тимофей» (1432; Лондон, Национальная галлерея). Это поясное изображение некрасивого, тихого человека, устремившего в пространство взгляд, лишенный определенного выражения. Однако длительность, чистота, задумчивость и нефиксированность этого взгляда дают почувствовать, что портретируемый исполнен скромности и благочестия, чистосердечно открыт миру.

Взгляд Тимофея устанавливает определенное соотношение между ним и внешним миром. Он обладает двоякой направленностью; можно сказать, что внешний мир, проникая сквозь глаза Тимофея, претворяется в новое качество — во внутреннюю сферу человека. А вместе с тем, как луч, попавший в другую среду и преломленный ею, он не теряет при этом своей природы. Взгляд Тимофея утверждает и сопричастность его мирозданию и наличие в нем глубокой духовной жизни. Мы ничего не знаем о ней определенного, но мы чувствуем ее, и не случайно глаза на портретах ван Эйка чаще всего имеют оттенок неразрешимой для зрителя загадочности.

илл.247 Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане. 1433 г. Лондон, Национальная галлерея.

В другом портрете ван Эйка— портрете человека в тюрбане, исполненном в 1433 г. (Лондон, Национальная галлерея), выражение лица становится более активным. Портретируемый приближен к краю картины, его глаза обращены к нам (хотя все же нельзя сказать, что он смотрит на вас). Взгяд его, более пристальный, чем у Тимофея, обладает некоторым привкусом горечи, то есть его эмоциональная окрашенность более конкретна.

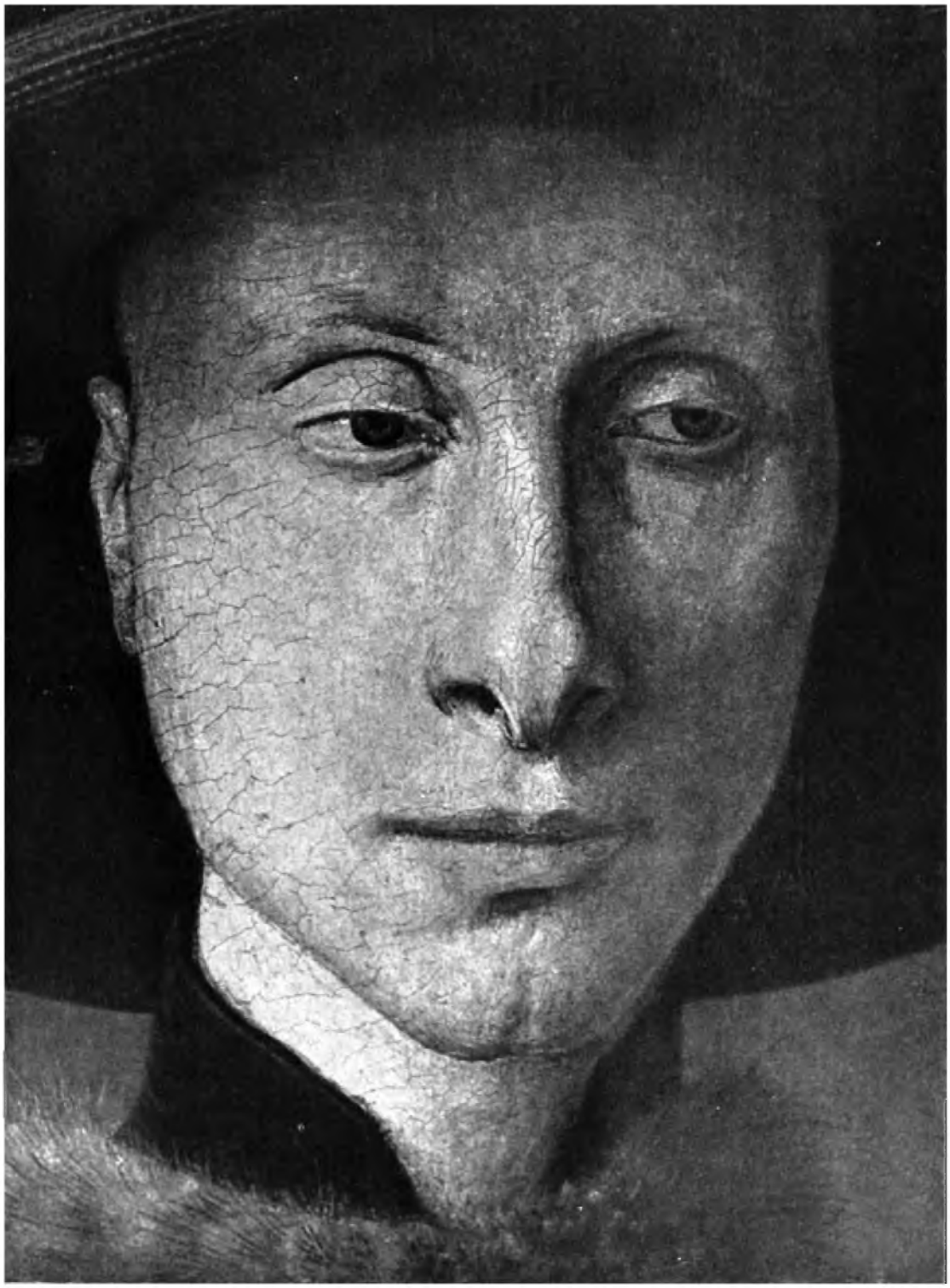
В названных портретах нет ни разработанной характеристики, ни определенных душевных движений. Их заменяет длительная, вневременная созерцательность. А созерцательность для ван Эйка— не индивидуальное свойство модели. Она является для него скорее качеством, определяющим место человека в мире (как для итальянских портретных изображений таким качеством была способность к действию, к активному

проявлению своей внутренней энергии). И индивидуальное начало в портретах ван Эйка сказывается исключительно в том, как человек созерцает мир, как он обращен к миру. Собственно, ценность человека состоит для ван Эйка в способности ощущать свою нерасторжимую связь, слитность с миром. Общее состояние при такого рода восприятии одно — своего рода задумчивая печаль. Но напрасно гадать о ее конкретном содержании. Нам дано только знать, что Тимофей глядит в мир с тихой лирической задумчивостью, а человек в тюрбане — более сухо и горько. Психологическая направленность в обоих случаях одна, но ее тональность, ее эмоциональная окрашенность — разная.

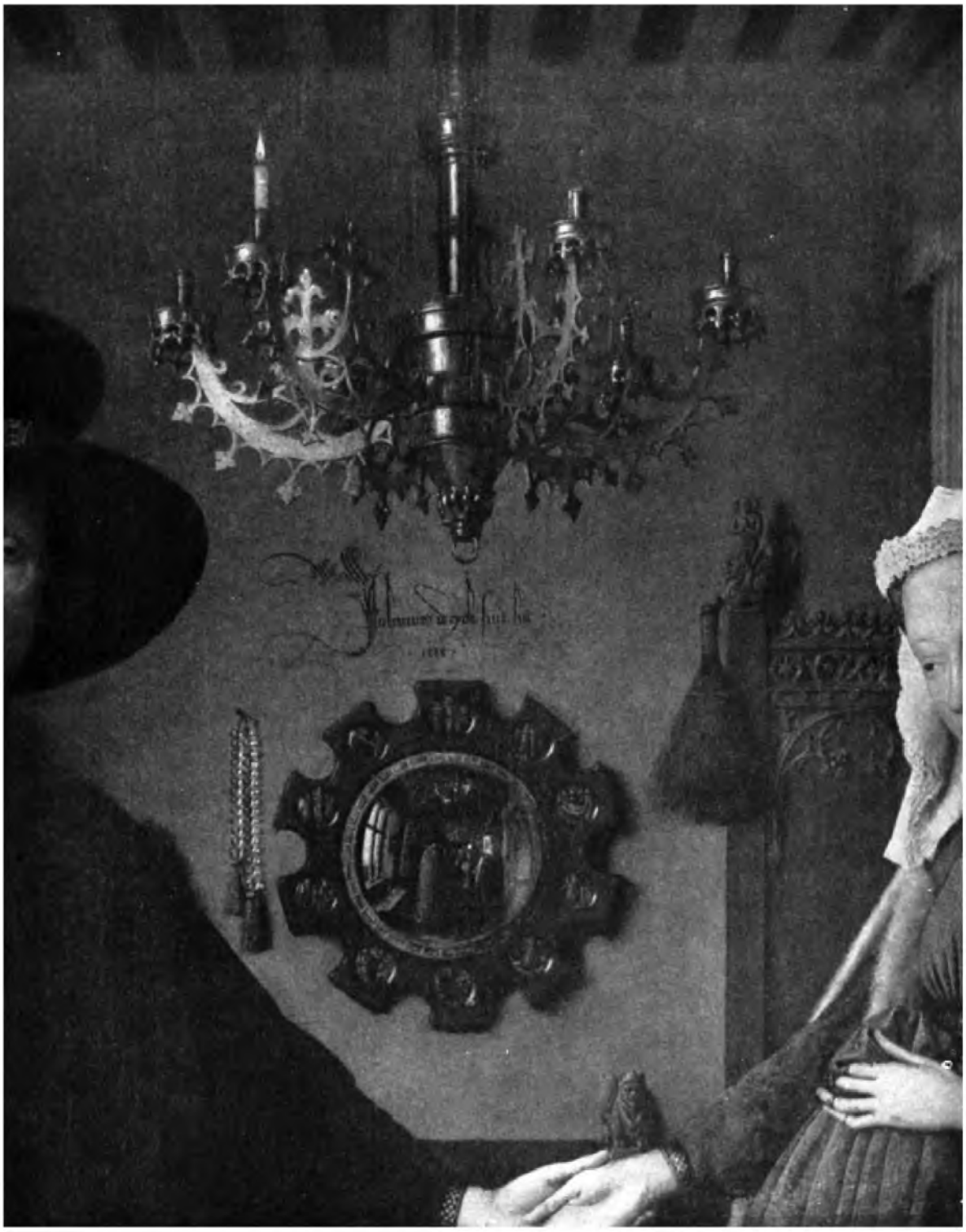
При такой портретной системе критерием ценности человека оказывается не только и не столько этический фактор, а способность модели воспринимать красоту мироздания. Человек в портретах ван Эйка и носитель созерцательного начала и в то же время объект созерцания. Он не действует, не проявляет определенных чувств; он демонстрируется зрителю в качестве части мироздания. Поэтому лицо передается с натюрмортной подробностью (как предмет созерцания), а длительный неподвижный взгляд обладает почти неестественной для этого лица одушевленностью (выражая созерцательность модели).

Очевидно, что такой тип портрета не мог существовать долго. Ренессансный принцип выявления личности, вызвав к жизни это подвижное равновесие между человеком и миром, между созерцателем и объектом созерцания, в ходе своего развития должен был усилить индивидуальные, персональные черты в образе и такое равновесие нарушить.

Собственно, аналогичный процесс имел место не только в портретной живописи. В алтарных композициях также заметно усиление черт конкретной реальности и постепенное нарушение единства натурных наблюдений и их мировоззренческого претворения. Но в портретной живописи этот процесс протекал быстрее и в более очевидных формах.



илл.248 Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. Фрагмент. 1434 г. Лондон, Национальная галлерея. См. илл. между стр. 312 и 313.



илл.249 Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. Фрагмент, См. илл. между стр. 312 и 313.

Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434 г. Лондон, Национальная галлерея.

Илл.стр.312-313

В 1434 г. ван Эйк написал портрет, обычно считающийся изображением купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, Джованни Арнольфини и его жены Джованны (Лондон, Национальная галлерея). Портрет этот не только запечатлевает обоих Арнольфини, но и представляет их в определенной сюжетной и бытовой ситуации: мастер изобразил момент бракосочетания. Супруги находятся в комнате. Джованни держит в руке руку Джованны. Между ними, на противоположной стене помещено зеркало, в котором отражаются двое входящих (один из них, видимо, сам художник).

Образ Джованни трактован схоже с портретами Тимофея и человека в тюрбане. Но мастер приопустил его взгляд — и он уже не уходит в пространство.

Духовный мир как бы замкнулся в самом человеке и светится уже собственным светом, а не отраженным светом мироздания. Ван Эйк не перечисляет особенностей душевной сферы портретируемого. Но он словно подчиняется своей модели, он пишет ее в отвечающем ей «характере», и живописная манера поражает несвойственной ван Эйку, но так отвечающей существу Арнольфини холодной и блестящей уверенностью.

С острой и пристальной наблюдательностью он отмечает узкие, вдавленные виски, разрезанный впадинкой подбородок, несколько кривые губы и особенно длинный овал лица, тоже длинный, хрящеватый, с изощренно выгнутыми ноздрями нос, прикрытые веками прохладные, светлые глаза и слабо брезжущий на бледных щеках румянец.

Узкая, с неподвижно подогнутым мизинцем рука Джованни повисла в воздухе — не движущаяся и не остановившаяся, рука с невыраженным, даже спрятанным характером. А ей навстречу открыта рука Джованны — тоже тонкая, но совсем иная в своей нежной неразвитости.

Джованни стоит с почти молитвенной сосредоточенностью. Он не столько стоит, сколько предстоит. Но мы, подведенные к его благословляющему и предостерегающему движению, воспринимаем его как выражение строгости, серьезности Арнольфини. Напротив, пассивная подчиненность жеста Джованны жесту мужа, меньшая сосредоточенность ее взгляда и некоторая идеализированность придают ей трогательные и мягкие черты покорности.

Таким образом, не прибегая к развернутому психологическому анализу ван Эйк находит возможности для глубокой трактовки своих героев. В отношении рассматриваемого портрета можно сказать, что здесь мастер как бы сосредоточивает свой взгляд на более конкретных жизненных явлениях. Не отступая от системы своего искусства, Ян ван Эйк находит пути к косвенному, обходному выражению проблем, осознанная трактовка которых наступит только два века спустя. В этой связи показательно изображение интерьера. Он мыслится не столько частью вселенной, сколько реальной, жизненно-бытовой средой.

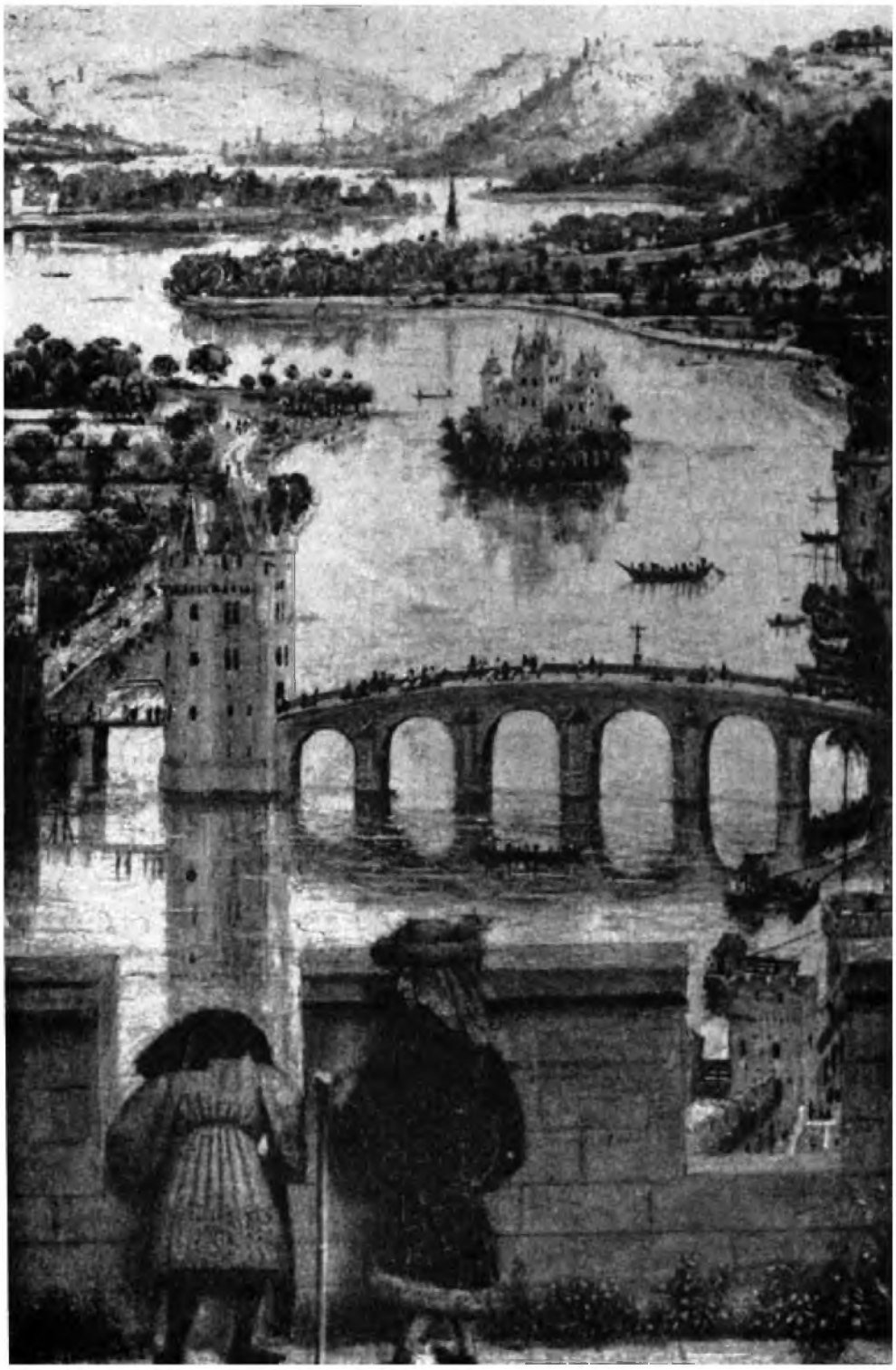
Еще со времен средневековья удерживалась традиция наделять предметы символическим смыслом. Так же поступил и ван Эйк. Имеют его и яблоки, и собачка, и четки, и горящая в люстре свеча. Но ван Эйк так подыскивает им место в этой комнате, что они помимо символического смысла обладают и значением бытовой обстановки. Яблоки рассыпаны на окне и на ларе подле окна, хрустальные четки висят на гвоздике, отбрасывая словно нанизанные одна на другую искорки солнечных бликов, а символ верности — собачка таращит пуговичные глаза.

Портрет четы Арнольфини является примером и гениальной гибкости системы ван Эйка и ее узких рамок, за пределы которых интуитивно стремился выйти художник. По существу, мастер стоит в непосредственном преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в себе образа, свойственного развитым формам раннего Ренессанса. Если в гентском полиптихе художник старался создать обобщенную, синтетическую картину, которая множество отдельных явлений сочетала бы в единую картину мироздания, то здесь в основу решения кладется конкретный факт, и хотя здесь еще вполне сохранилось стремление передать красоту мироздания — не случайно с таким восхищенным увлечением написано выпуклое зеркало (в нем, как в капельке росы,

дрожит и играет отражение целого мира,) — все же предметы — носители этой красоты — уже утрачивают главенствующую роль.

В алтарных композициях, как уже говорилось, этот процесс также имел место. Наступил он несколько позднее, чем в портрете,—в дрезденском триптихе, видимо, почти одновременном портрету четы Арнольфини, главным остается заботливое желание художника не нарушить живой связи своих героев с миром. Св. Екатерина (правая створка) в светлом, голубом одеянии, держа в руке сияющий меч с прозрачной сапфировой рукояткой, наклоняет голову над молитвенником, и наклону ее головы вторят, как листья пальмы, расходящиеся линии сводов, а за ней в открытом окне далекие здания и синеющие горы. И в движениях юной святой, и в голубизне ее одеяния, и в сиянии всего, что окружает ее или что держит она в руках, и в этих так спокойно виднеющихся за окном далях живет мир, свет и тишина.

илл.250 Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена. 1435/36 г. Париж, Лувр.



илл.251 Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена. Фрагмент. См. илл. 250.

Но уже в следующей алтарной картине метод художника приобретает большую усложненность. Речь идет о «Мадонне канцлера Ролена» (Лувр). Не очень большая (0,66х0,62 м), она кажется больше своих реальных размеров. Образы жестче и определеннее. Бесконечно уходящая панорама торжественно открывается через три арочных пролета. Архитектурно-пейзажная часть не составляет с людьми лирического и гармонического единства, но выступает как важный, самостоятельный образ: Ролену противопоставляется пейзаж с жилыми домами, Марии — панорама церквей, а линии расположенного по центральной оси далекого моста с движущимися по нему фигурками пешеходов и всадников как бы устанавливают связь между Роленом и благословляющим

жестом младенца Христа. Нарастание определенности образов (Ролен — один из самых жестких образов ван Эйка) и сознательное подчеркивание единства человека с мирозданием свидетельствуют о том, что (как и в портрете четы Арнольфини) художник стоит перед необходимостью дальнейшего развития или видоизменения своей системы.

Реализация этих новых тенденций произошла около 1436 г. Во всяком случае, в 1436 г. мастер создал алтарную композицию, во многом отличную от его прежних работ, — «Мадонну каноника ван дер Пале» (Брюгге, Музей). Ритмы и формы здесь укрупнились, стали тяжелее и размереннее. В картине господствует дух невозмутимой и статической уравновешенности.

Участникам сцены свойственна представительность, безусловное, не требующее проявлений достоинство. Сравнительно с прежними героями ван Эйка эти не столько смотрят сами, сколько позволяют зрителю обозревать их плавный полукруг. Они уже не боятся заслонить пейзаж или замкнуть собой перспективу. На смену юным, похожим не на матерей, а на старших сестер мадоннам прежних лет пришла другая— величественная, спокойно занимающая главную часть картины.

Фигуры четырех участников сцены приобрели повышенную материальную массивность. Арочные пролеты не открывают ни далеких просторов, ни сложных архитектурных аспектов. Ван Эйк приблизил к нам героев своей картины и ограничил ими поле нашего зрения. Замкнулась перспектива «Мадонны канцлера Ролена», закрылось окно дрезденского триптиха.

илл.252 Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале. Фрагмент. 1436 г. Брюгге, Музей.

Но ван Эйк пошел еще дальше. При всей своей значительности канцлер Роллен (в вышеупомянутом алтаре) не является основным героем. Его образ равноправен образу мадонны и уступает художественной активности пейзажной панорамы. В «Мадонне ван дер Пале» художник превратил донатора в едва ли не главное лицо композиции. Коленопреклоненный ван дер Пале господствует в картине. К нему обращены и Мария и св. Донат, его грузная фигура в белом облачении привлекает наше внимание, и изящный патрон каноника— св. Георгий, приветливо приподняв шлем, представляет его мадонне. Тот же, сняв очки и заложив пальцем нужные страницы молитвенника, поднял угрюмый, тяжелый размышляющий взор. Он не созерцает, а размышляет. И в этой перестановке

акцента с обращенности человека в мир на его погруженность в себя — предварение последующих тенденций нидерландского искусства.

Цвет и здесь поднимает изображение на некую высшую ступень. Но его активность и одновременно плотность — особые. Бархатное облачение св. Доната обретает невероятную цветовую звучность. Его освещенные солнцем складки синее, чем это возможно для реального цвета. И сочетаясь с красным — одеяния Марии — и белым— каноника, — они образуют мощный сияющий аккорд. Но именно благодаря предельности этого аккорда в нем возникают черты нового — самодовлеющей цветовой активности, невозможной в тех работах, где мастер всецело подчинял свое искусство идее вселенной.

Все последующие работы ван Эйка несут в себе отзвук пафоса объективности, который в такой резкой форме проявился в «Мадонне ван дер Нале». Но самоценная значительность образа сочетается в них с некоторым прозаизмом трактовки. Изображенные художником лица становятся конкретнее, характернее.

Портрет Яна де Леув (1536; Вена, Музей), несмотря на совсем маленькие размеры, кажется монументальным: в такой степени в модели подчеркнута основательность облика и жестковатая прямота внутреннего мира. Ян де Леув смотрит не в мир, а на нас. Рядом с ним Тимофей и человек в тюрбане кажутся отдаленными и недосягаемыми для живого контакта.

Возрастание конкретности и реальности образа человека в поздних работах ван Эйка протекает необычайно быстро и проявляется различно. В неоконченной «Св. Варваре» (1437; Антверпен, Музей) оно заметно в трактовке второго и третьего планов, где обстоятельно изображено возведение храма, а далекие холмы получают ясное и упорядоченное решение. В «Мадонне у фонтана» (1439; Антверпен, Музей) оно видно в желании нейтрализовать активность перспективного построения фона (при помощи фигурок ангелов, держащих занавес, и цветов) и сосредоточить внимание на образе человека. Живописное решение подчеркивает не столько красоту мироздания, сколько декоративное богатство картины. Цвет обретает силу, сочность, еще невиданную мощь звучания, но за ним мы уже не чувствуем былой — трогательной и застенчивой — восхищенности художника.

Наиболее последовательно новые особенности метода воплощаются в последнем портрете мастера — портрете жены, Маргариты ван Эйк (1439; Брюгге, Музей). Здесь за характерностью внешнего облика начинает явственно вырисовываться анализ характера. Если в портретах Тимофея и человека в тюрбане образ портретируемых являлся лишь частью более общего образа (образа человека как части мироздания), то здесь создание индивидуального образа исчерпывает замысел художника. Таких объективных портретов ван Эйк еще не создавал. II никогда он не обращался к такой необычайно тонкой, при этом скорее изысканной, чем глубокой гамме: красная с фиолетовым оттенком ткань — серая меховая опушка — серо-розовое с совсем бледными губами лицо. Портрет жены завершает первый этап нидерландского Ренессанса и свидетельствует о вступлении ван Эйка в новую, характерную уже для 1440-х гг. фазу развития искусства Нидерландов. Смерть (в 1441 г.) прервала его дальнейшую деятельность.

Братья ван Эйки в современном им искусстве занимают исключительное место. Но они не были одиноки. Одновременно с ними работали и другие живописцы, стилистически и в проблемном отношении им родственные.

Среди них первое место бесспорно принадлежит так называемому Флемальскому мастеру. Было сделано немало остроумных попыток определить его подлинное имя и происхождение. Из них наиболее убедительна версия, по которой этот художник получает имя Робер Кампен и довольно развитую биографию (*Ранее именовался Мастером алтаря (или «Благовещения») Мероде. Существует также малоубедительная точка зрения, относящая приписанные ему работы молодому Рогиру ван дер Вейдену.*). О Кампене известно, что он родился в 1378 или 1379 г. в Валансьене, получил звание мастера в 1406 г. в Турнэ, там жил, исполнил помимо живописных работ немало декоративных, был учителем ряда живописцев (в том числе Рогира ван дер Вейдена, о котором речь пойдет ниже, — с 1426 г., и Жака Дарэ — с 1427 г.) и умер в 1444 году.

Примером творчества Кампена может служить алтарь с «Благовещением» в центре, донатором Ингельбрехтом с женой на левой створке и святым Иосифом на правой (прежде — собрание Мероде, теперь Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Представленные здесь люди — неповоротливые, словно запутавшиеся в бесчисленных складках своих одежд. Ангел, обращающий к Марии радостные слова, не смотрит на нее, а она, долженствующая внимать ему, погружена в чтение толстого тома Священного писания. Зато вещи проявляют неожиданную активность. Они занимают почти все главные места в композиции, и большой одноногий стол вторгается между ангелом и Марией. Вещи живут своей жизнью: приподнялись и изогнулись страницы в раскрытой книге, причудливо извернулся сползающий со стола свиток, испустила колышущиеся волокна дыма свеча, повернулись на шарнирах ставни, и одеяния будто шевелят своими ломкими складками. Даже полотенце, которое так ровно, даже торжественно висело подле Марии в «Благовещении» Гентского алтаря, здесь покосилось и съехало на сторону.

илл.253а Робер Кампен. Благовещение. Фрагмент. См. илл. 253 а.

илл.253б Робер Кампен. Благовещение. 1430-е гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Кампен старается все вещи представить реальными. Он с точностью воспроизводит различные предметы (перед Св. Иосифом аккуратно разложены столярные инструменты), а все отвлеченные явления или чудесные события воплощает в повседневный, понятный облик (в таинственном сиянии, проникающем к Марии через окно, оказывается заключенной миниатюрная фигура младенца).

В любой сцене он подчеркивает ее бытовое начало. Наиболее тому яркий пример — створка с Иосифом. Хотя представленное здесь изготовление мышеловки должно символически свидетельствовать об уловлении дьявола, автор все свое внимание сосредоточивает на изображении маленькой ремесленной мастерской, сквозь растворенное окно которой виден далекий городской пейзаж.

Но хотя Кампен, в отличие от ван Эйка, тяготеет к воссозданию бытовой среды, он принципиально ему близок. Как и ван Эйк, он прибегает к повышенно звучным, очищенным цветовым решениям, имеющим все ту же «пантеистическую» природу.

Правда, «пантеизм» Кампена особый. Он не чувствует гармонического единства мира, и не случайно все вещи в его алтарях кажутся разобщенными. В произведениях Кампена мы всегда воспринимаем как бы два не сливающихся воедино начала — предмет и пространство. Его в равной мере тянет подчинить предмет пространству, поставить его в общий перспективный ряд (отчего все предметы у него так легко подчиняются перспективной схеме), но одновременно он хочет показать его со всей доступной его искусству наглядностью (см., например, «Мадонну перед экраном», Лондон, Национальная галлерея, «Мадонну с младенцем», Ленинград, Эрмитаж, «Мадонну в абсиде», дошедшую в многочисленных репликах.) Эта двойственность характерна и для Кампена и для искусства 1420— 1430-х гг. Тяготение к земному возможно только в формах пантеистических. У ван Эйка оба эти качества сливаются и создают гармонический образ мира, у Кампена — сосуществуют.

Иногда он уделяет большое внимание предмету — так рождаются работы, где все персонажи словно насильно вырваны из своего естественного окружения («Мария с младенцем», «Св. Вероника», «Добрый разбойник на кресте» — все во Франкфурте, в Штеделевском институте), а вещи как бы преувеличены во всех своих измерениях. Но существенно, что и в этом случае они не кажутся тяжелыми. Их массивность мнимая — в своей характеристике предмета мастер акцентирует не его материальную природу, а цветовую звучность и протяженность в пространстве. Иногда — и эти работы удаются ему лучше — он обращает преимущественное внимание на пространство. Примером может служить «Рождество» (Дижон, Музей). Пейзаж показывается здесь не как вид из окна (ср. дрезденский триптих и «Мадонну канцлера Ролена» Яна ван Эйка) и не как отдаленная точка перспективы («Жены-мироносицы у гроба» его же), но как всеобъемлющая картина, только незначительную часть которой занимают сюжетно необходимые фигуры.

Мало того, что Кампен вскрывает переднюю стену хлева и открывает окно (в него заглядывают пастухи) в противоположной стене, он не позволяет нам сосредоточиться на самом поклонении и уводит наш взгляд вдаль, заставляя смотреть как бы поверху сцены. И хотя для Кампена, как и для других современников, далевые точки пейзажа всегда обладают особой притягательностью, он подводит нас к ним не сразу- Мы прослеживаем все изгибы дороги, следуем мимо длинного плетня, встречаем выходящих на дорогу путников, догоняем, видимо, выехавшего из ворот всадника, и только потом, внимательно рассмотрев ряд ветел (любопытно, что у трех деревьев спилены ветви, а за другими, лишенными листвы, отчетливо проступает линия дороги), — только потом мы выходим к далекому ряду домов, в дверях каждого из которых видны крохотные женские фигурки, а в стойле — лошадь; затем следует море с лодкой и парусным корабликом, морская гладь и т. п. Такое замедление в движении взгляда зрителя вызвано стремлением представить мир как можно более подробно и естественно — с этим же связано насыщение пейзажа реальными деталями.

илл.254а Робер Кампен. Рождество. До 1430 г. Дижон, Музей.

Заметна была роль Кампена и в области портрета (см. его мужской и особенно женский портреты в лондонской Национальной галлерее). Но он не чувствует тех сложных связей с миром, которые ван Эйк умел передавать во взгляде человека.

Конец творчества Кампена (как и ван Эйка) отмечен тяготением к большей конкретности при изображении реальной жизни. Таков отличающийся известной обыденностью алтарь Генриха ван Верль (1438; Мадрид, Прадо). Характерно, что конкретизация мировосприятия привела Кампена не к усилению материальности в трактовке предметов (ибо он по-прежнему сохранял свою пантеистическую точку зрения), но к постепенному слиянию предмета и пространства, к большему равновесию между человеком и средой, в чем, безусловно, следует видеть влияние Яна ван Эйка. И все же, несмотря на это влияние искусство Кампена сохранило бытовые черты в общей «пантеистической» схеме и тем самым оказалось весьма близким следующему поколению нидерландских живописцев. Ранние произведения Рогира ван дер Вейдена и Жака Дарэ, автора, чрезвычайно зависевшего от Кампена (см. его «Поклонение волхвов» и «Встречу Марии и Елизаветы», 1434— 1435; Берлин), отчетливо выявляют интерес к искусству этого мастера, в чем безусловно проявляется тенденция времени.

Искусство 20—30-х гг. 15 в. возникло на водоразделе двух эпох, каждая из которых дополняла и питала творчество его мастеров. Традиция поздне-средневекового спиритуализма подготовила восприятие мира как одухотворенного, синтетического целого; вместе с тем переключение интересов в сферу реальной действительности нейтрализовало какие бы то ни было религиозно-аскетические устремления. В 40-х гг. средневековые традиции все более теряли свои положительные черты и новые открытия уже теряли связь с пантеистическим мировосприятием. Мир перестает восприниматься во всей своей многокрасочности, гармонической упорядоченности и единстве, но зато человеческая душа приоткрывает свои тайны и искусство вступает в область еще неизведанных проблем. Решением многих из них искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену (Роже де ля Пастюр). Он родился в 1399 или 1400 г., прошел обучение у Кампена (то есть в Турнэ), в 1432 г. получил звание мастера, в 1435 г. переехал в Брюссель, где был официальным живописцем города: в 1449—1450гг. совершил поездку в Италию и умер в 1464 г. У него учились некоторые крупнейшие художники нидерландского Ренессанса (например, Мемлинг), и он пользовался широкой известностью не только на родине, но и в Италии (прославленный ученый и философ Николай Кузанский назвал его величайшим художником; позже его работы отметил Дюрер).

Ранние произведения Рогира вполне укладываются в русло нидерландского искусства 20—30-х гг. 15 в. (триптих Мирафлорес; Берлин). Он ищет развития традиции Кампена в большей бытовой разработанности сцен дальнего плана и в усложнении пространственных решений. Однако истинные его открытия лежали не на этих путях.

Во второй половине 30-х гг. он написал «Снятие со креста» (Мадрид, Прадо). Очерченные до жесткости определенными линиями, фигуры этого алтаря представлены в резких поворотах и до предела развернутых движениях. Лица искажены горем и сочувствием ему. Люди, не столько непосредственно выражают обуревающие их чувства, сколько как бы олицетворяют их, а сцена в целом исполнена с холодным пафосом и безжалостной досказанностью.

илл.255 Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. 2-я половина 1430-х гг. Мадрид, Прадо.

Вытянутое по диагонали, обвисающее тело Христа и повторяющая почти точно его позу Мария занимают главное место в композиции. Четыре вытянутые руки составляют своего рода драматическую градацию одного чувства, завершающуюся застылым жестом как бы влачащейся руки Марии. Этому движению противопоставляется движение фигуры Иоанна (на нем интенсивно красный, раздувшийся, закрутившийся в тугие мечущиеся складки плащ). Прежний ритм — спадающий и мертвенный, ритм не движений, а неподвижных сопоставлений — преображается в другой, стремительный и восходящий. Остановившиеся руки сменяются простертыми, закрытые глаза — зрящими. Личное горе переходит в сострадание, с особой силой воплощенное в фигуре Иосифа Аримафейского. Высокий, прямой и порывистый, выделенный резким столкновением цветовых пятен, он держит Христа, его седобородое лицо приподнято над всеми, а длинная в красном чулке нога выдвинута вперед как композиционная ось. Смятый и перекрученный, взвивается за ним конец драпировки, словно драматическое эхо и увенчание трагедии. И очертания алтаря, будто уступая этому напряжению чувств, резко ломаясь, образуют выступ. Аналогичным образом разработана правая сторона алтаря.

Художник не требует сочувствия зрителя, чувства его героев интересны для него скорее как форма проявления внутренней жизни человека. Располагая и сопоставляя фигуры — олицетворения этих чувств, он конструирует целое — сцену горя.

В «Снятии со креста» он отказывается от пантеистической пространственности и сосредоточивает внимание на заостренном и концентрированном образе человека (отсюда — отсутствие пейзажа или интерьера и размещение фигур на золотом фоне). «Снятие со креста», принадлежа еще 30-м гг. 15 в., формулирует стиль искусства следующего десятилетия.

Искания Рогира получили отражение не только в его алтарных картинах, но и в портрете. Ярким примером может служить берлинский женский портрет: молодое красивое лицо с плотно сомкнутыми губами и настороженным взглядом, аккуратно сложенные руки и даже такая, тоже аккуратная и холодная в своем Эмоциональном звучании деталь, как небольшая тонкая булавка, воткнутая в головной убор. Своей сдержанной объективностью образ этот напоминает близкий ему по времени портрет Маргариты ван Эйк.

Дальнейшие работы Рогира свидетельствуют о его чрезвычайно быстрой эволюции. Свое воздействие оказало и путешествие в Италию — он стал тяготеть к более целостным решениям и более импозантным образам (так называемый триптих Брака в Лувре; возможно, 1451 г.),—хотя оно и не изменило существа его эволюции.

Так, не лишенный дробности «Страшный суд» (Бонн, Музей) уже несет в себе черты нового. Общее звучание алтарной картины обретает повышенную торжественность при значительной жанровой конкретизации, даже снижении второстепенных образов (фигуры грешников) и выделении центральных (грандиозный ангел в белых одеждах). Другое, но близкое решение можно увидеть в картине «Семь таинств» (Антверпен, Музей): таинства олицетворены в бытовых по своему характеру сценах, каждая из которых представлена в отдельной капелле собора.

В обеих упомянутых композициях заметно настойчивое стремление мастера ввести в свою работу ноту духовной напряженности. В первом случае она звучит в почти подавляющей грандиозности центральной фигуры ангела, во втором — в странной внутренней асимметрии, в том, что изображение первоплановой фигуры как бы переползает с одной створки на другую, в мучительности выражения женщины под крестом, наконец, в контрасте всех этих черт с ясной, может быть, чересчур ясной, светлой и жесткой цветовой гаммой.

Духовная напряженность образов Рогира часто заставляет говорить о нем как о мастере, близком позднему средневековью, а о его творчестве — как о готической реакции. Едва ли это положение справедливо. Но, утратив ясный пантеизм ван Эйков, тяготея к психологически обостренным решениям, Рогир действительно нередко приходит к повышенно-спиритуалистическим решениям. И все же в этом случае нельзя говорить ни о готических пережитках, ни тем более о художественном регрессе. Проникновение в духовную сферу человека явилось следующим шагом п.осле искусства ван Эйков — Кампена.

Показательны для этой проблемы портретные работы Рогира — одни из наиболее замечательных в мировом портретном искусстве. Уступающие ван Эйку глубиной и содержательностью, они отличаются более конкретным представлением о человеке.

Портрет Франческо (по мнению некоторых ученых, Лионелло) д'Эсте, выполненный в 1450 г. (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), обладает почти гротескной выразительностью. Все формы заострены, отточены, вычеканены, доведены до немыслимой в живом лице предельной экспрессии. Этот почти циничный в своей ренессансной откровенности портрет обладает качеством, которое хотелось бы назвать внутренней безапелляционностью.

илл.256 Рогир ван дер Вейден. Портрет Франческе д'Эсте. 1450 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Рогир не касается мелочей характеристики. Он как бы конструирует образ из отдельных компонентов; левая половина лица — тонкий абрис щеки и молитвенно поднятый глаз; правая половина — глаз более спокойный; рука — невероятно тонкие, почти перевитые пальцы, и в них молоточек с кончиком, подобным длинному раздвоенному жалу. Портрет д'Эсте несет в себе черты экспериментирования. Позднее Рогир к таким решениям не

прибегал. Однако этот опыт не пропал даром. Мастер открыл новые портретные возможности. Не владея развернутым психологическим анализом, он заменяет его резким обострением черт внешности, манеры держаться и т. п.

На таком принципе построены, например, два портрета, являвшиеся, видимо, частями диптихов. Один из них изображает, как обычно считается, Лорана Фруамона (Брюссель, Музей), второй — Филиппа де Крои (Антверпен, Музей).

Левые створки обоих диптихов представляют мадонну с младенцем (подобный тип портретного диптиха распространился в Нидерландах и во Франции). Образ нежной и лирической Марии является своего рода психологическим, эмоциональным Эталоном, сравнение с которым позволяет точнее определить духовный строй человека, изображенного на соседней створке. Портретируемые показаны как бы поглощенными созерцанием богоматери. И особенности их восприятия выражают их общие характерные свойства.

Фруамон исполнен мягкой чистоты; обаятельный и юный, он смотрит задумчивым взглядом. Де Крои — узколицый, с резкими чертами и торчащей нижней губой, словно внезапно остановленный, с глазами быстрыми и несколько печальными, человек порывистой, изменчивой внутренней организации. Молитвенное состояние Фруамона отвечает его тонкому и несколько меланхолическому духовному миру, у де Крои — контрастирует и тем самым раскрывает потаенные свойства его натуры. Фруамон написан легкими, почти неразличимыми мазками. У де Крои все иначе — формы лица плоские и острые, мазки резкие, цвет отличается не столько красочностью, сколько прозрачностью, звонкой чистотой темных тонов.

Рогир знает о человеке уже больше, чем ван Эйк. Правда, оба они строят свои портреты на раскрытии того, как человек воспринимает мир. Однако для ван Эйка главное в этом восприятии —контакт человека с окружающим миром. Для Рогира — отчетливое выражение стиля, «повадки» человека, особенностей его личности в целом. Выявление этого стиля заменяет ему детальный психологический анализ. В портрете де Крои острота, уплощенность и резкость черт значат для Рогира больше, чем их конкретная психологическая выразительность.

Можно привести и другие примеры подобных портретных решений. Таков безвольно неуравновешенный Карл Смелый (возможно, копия; Берлин). Таков неизвестный с его сухими узкими чертами лица и недоуменным взглядом. Таково же изображение молодой женщины (Вашингтон, Национальная галлерея): ритм, тонкие оттенки цвета, нежиданно введенное красное пятно пояса с золоченой пряжкой здесь соединяются в едином ощущении нарядности, чистоты и не лишенного гордости изящества. Рогир создал особый тип портрета. Он ищет характеристику острую и точную, подобную формуле. Его герои все словно остановлены, как бы неожиданно для них выключены из времени и среды. Цвет в портретах Рогира может быть резким или приглушенным, но он всегда мгновенен — если такое определение применимо к цвету. Цвет, ритм или композиционный прием служат эмоциональным зерном портрета.

Рогир ван дер Вейден. Портрет молодой женщины. 1455 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Илл.стр.320-321

Портреты Рогира предваряют его поздние алтарные работы и помогают формироваться их совершенно оригинальному стилю.

В замечательном алтаре с «Поклонением волхвов» (Мюнхен) в центре композиции оказываются юная Мария и седой коленопреклоненный волхв, подносящий к губам ручку младенца. Эта исполненная величавой простоты и глубокого чувства картина находит естественное развитие в более второстепенных действующих лицах. Элегантная фигура

одного из волхвов — великолепного кавалера, подле стройных вытянутых ног которого лежит, скрестив лапы, тонкая, словно облизанная левретка, — направляет и связывает их с группой Марии, благодаря чему и вся композиция обретает повествовательный и мерный, ясный ритм.

илл.257 Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов. Центральная часть так называемого Алтаря трех королей. Фрагмент. Середина 15 в. Мюнхен, Старая пинакотека.

илл.258 Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов. Фрагмент. Мюнхен, Старая пинакотека. См. илл. 257.

Акцентировка черт, свидетельствующих о внимании художника к реальности изображенного события, и, напротив, ослабление символического или религиозно-философского начала в произведении, умеренная пространственность алтаря (фигуры второго плана движутся из глубины), торжественное и одновременно лирическое решение целого — все это можно причислить к большим завоеваниям Рогира. Его герои стали действовать, уверенно, естественно и сдержанно выражая свое отношение к событию. Чувства их приобретают благородную возвышенность, а общий строй — сдержанную и

глубокую эмоциональность. В мюнхенском алтаре новая концепция принимает совершенно определенные формы. Следует назвать ее важные признаки.

В области трактовки человека — появление образов более конкретных и, с другой стороны, возвышенных, приподнятых над уровнем бытовой повседневности. В области трактовки сцены — появление драматического, повествовательного и развивающегося во времени действия. В области пространственных решений — уничтожение гипертрофированных перспективных сокращений, понимание пространства не столько как воплощения бесконечности мироздания, но и как реального, конкретного местоположения людей.

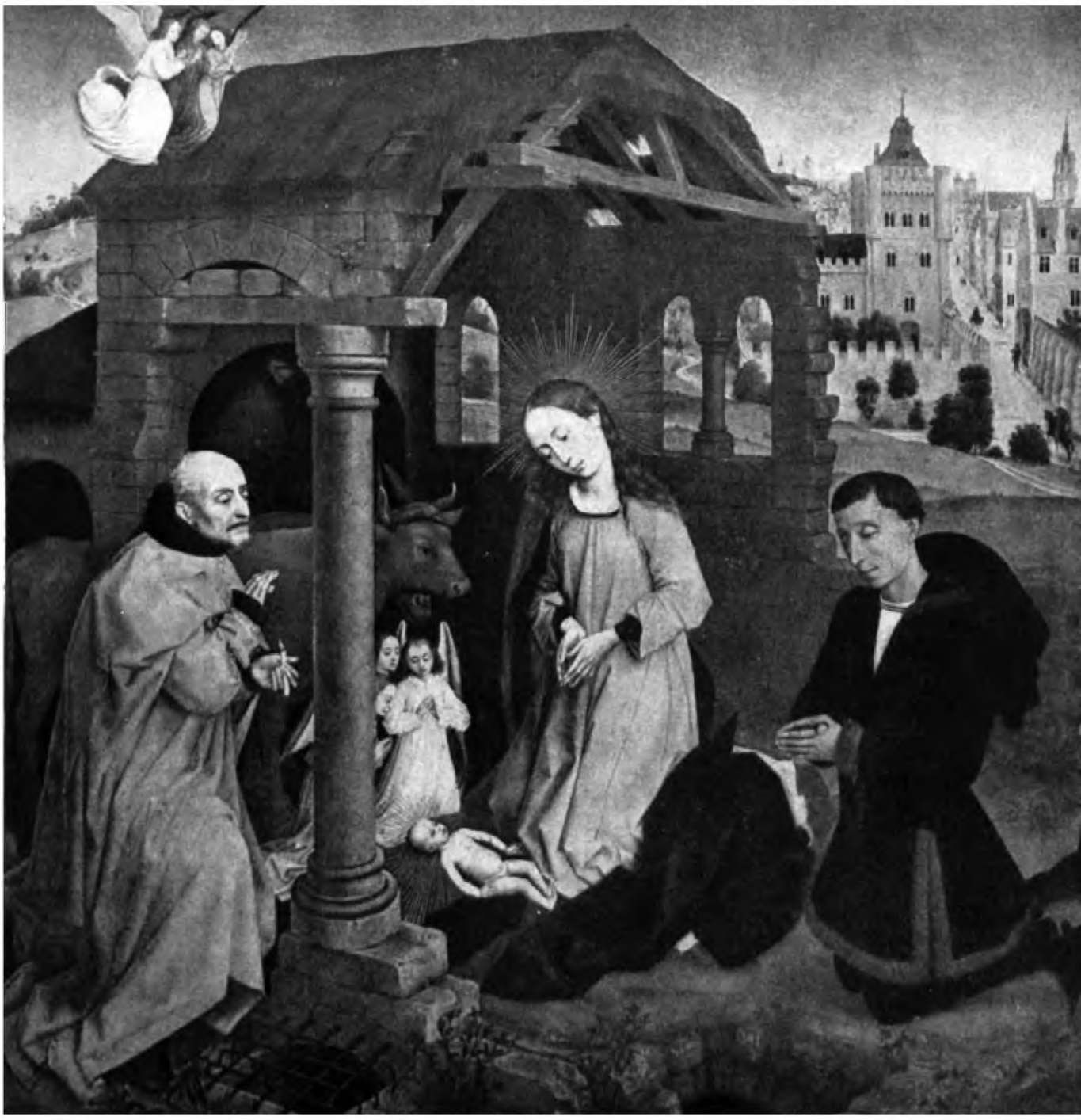
К сказанному следует прибавить, что линия, контур приобретает значение важнейшего художественного, эстетического фактора, а цветовое решение призвано подчеркнуть общий эмоциональный строй данного события, а не красоту, почти выходящую за границы реального.

Во всем названном надо видеть вполне отчетливое отражение весьма важного процесса — нидерландское искусство все больше отказывается от пантеистической идеи всенасыщающей божественной красоты, что было столь характерным для начальной ступени сложения искусства Возрождения в Нидерландах.

Вместе с тем последние работы Рогира обнаруживают тяготение этого мастера форсированного, драматического звучания к чувствам чистым, сокровенным.

Уже в героях мюнхенского алтаря (особенно в «Принесении во храм» на его правой створке) был некоторый оттенок молчаливой задумчивости. Еще отчетливее он виден в «Рождестве» (так называемом алтаре Бладелена; Берлин).

Опустились на колени и молитвенно сложили руки немногочисленные участники действия, притихли в сумраке полуразрушенной церкви три совсем маленьких ангелочка, и еще три неслышно скользят в воздухе. Даже улицы далекого города кажутся тихими — редкие фигурки не нарушают их молчаливой пустынности.



илл.259 Рогир ван дер Вейден. Рождество. Центральная часть так называемого алтаря Бладелена. Середина 15 в. Берлин.

Очень немногие картины нидерландцев вызывают звуковые ассоциации — говора, шума или музыки. Но безмолвие героев «Рождества» Рогира особое. В их сосредоточенной неподвижности — сокровенность глубокого молчания. Оно — в тихом жесте Иосифа, в мягком сумраке церкви, в нежной, неустойчиво склонившейся Марии и в горьком и чистом чувстве Бладелена. И в согласии с трогательной и заботливой тишиной звучит прозрачная голубизна упавшего плаща Марии.

Более субъективный, эмоциональный строй «Рождества» свидетельствует о приближении искусства Рогира к жизни. Но этот процесс повлек за собой неизбежное проникновение в его искусство противоречий, которые несла в себе реальная жизнь. Отсюда неуклонное

нарастание кризиса веры в совершенство мироздания — то есть кризиса самой основы мировоззрения художника. В этом следует видеть причины трагического надлома, которым завершилось творчество Рогира. О нем можно судить по диптиху с «Распятием» (Филадельфия, Музей искусств), которому свойственны холодная чистота контуров, отсутствие деталей, предельные лаконизм и выразительность, наряду с этим странная, безжизненная аккуратность письма и мертвящая уравновешенность форм, каждая из которых в отдельности, казалось бы, полна беспокойства. Экспрессия чувств превратилась только в отражение смятенного духа мастера.

Творчество Рогира ван дер Вейдена послужило питательной основой для самых различных живописцев следующего поколения. Достаточно сказать, что мастерская его — первая в Нидерландах столь широко организованная мастерская — оказала сильнейшее влияние на беспрецедентное для 15 в. распространение стиля одного мастера, низвела в конечном итоге этот стиль к сумме трафаретных приемов и даже сыграла роль тормоза для живописи конца века. И все же искусство середины 15 в. не может быть сведено к рогировской традиции, хотя и тесно с ней связано. Другой путь олицетворяется в первую очередь работами Дирика Боутса и Альберта Ouватера. Им, как и Рогиру, чуждо пантеистическое восхищение жизнью, и у них образ человека все более теряет связь с вопросами мироздания — вопросами философскими, теологическими и художественными, приобретая все большую конкретность и психологическую определенность.

Но Рогир, мастер повышенного драматического звучания, художник, стремившийся к образам индивидуальным и вместе с тем возвышенным, интересовался главным образом сферой духовных свойств человека. Достижения Боутса и Ouватера лежат в области усиления бытовой достоверности изображения. Среди формальных проблем их более интересовали вопросы, связанные с решением не столько выразительных, сколько изобразительных задач (не острота рисунка и экспрессия цвета, а пространственная организация картины и естественность, натуральность световоздушной среды).

Но прежде чем перейти к рассмотрению творчества двух этих живописцев, следует остановиться на явлении менее крупного масштаба, которое показывает, что открытия искусства середины века, будучи одновременно и продолжением традиций ван Эйков— Кампена и отступничеством от них, в обоих этих качествах были глубоко оправданны. Более консервативный Петрус Кристус наглядно демонстрирует историческую неизбежность этого отступничества даже для художников, не склонных к радикальным открытиям.

С 1444 г. Кристус стал гражданином Брюгге (умер там же в 1472/73 г.) — то есть он видел лучшие работы ван Эйка и формировался под влиянием его традиции.

Печать прилежного изучения творчества ван Эйка несет на себе ряд его работ, и в том числе «Св. Элигий» (1449; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). И сам святой, отделенный от нас парапетом, и металлические сосуды, и даже такой ван-эйковский мотив, как отражение в зеркале, — все недвусмысленно говорит о заимствованиях. Но здесь патрон ювелирного дела св. Элигий превращен в обычного золотых дел мастера. Парапет, отделявший нас от Тимофея в портрете ван Эйка, превратился в прилавок, и даже в зеркале, бывшем у ван Эйка средоточием композиции, запечатлелись совершенно случайные прохожие. В религиозном сюжете художник с особенным вниманием воспринимает его бытовую окраску. В каждой детали он видит не столько проявление сокровенной красоты жизни, сколько ее повседневную подробность. Кристус приближает к нам персонажей своей картины и потому, что они его интересуют, и потому, что

кругозор его сузился. Здесь особенно очевидно, что развитие ренессансного начала в искусстве нидерландского Возрождения оказалось неблагоприятно для его же ранних открытий. Восприятие сущег® в аспекте красоты мироздания могло иметь место только на самой ранней стадии Ренессанса в Нидерландах.

илл.254б Петрус Кристус. Св. Элигий. 1449 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Некоторые работы Кристуса показывают, что он пытался приспособить традицию ван Эйка к требованиям времени («Благовещение» и «Поклонение младенцу», 1452; Берлин). Однако постепенно он перешел к принципам Рогира («Пьета»; Брюссель, Музей). Его портретное творчество особенно ярко показывает неуклонное нарастание новых художественных концепций. Один из наиболее интересных портретов — изображение девочки из семейства Тальбот (Берлин). Тонкая, холодноватая, как бы нарочито невыявленная манера письма соответствует характеру оригинала — бледной девочки-

подростка в неуклюжем головном уборе, с глазами узкими и затаенными. Этот портрет отличается удивительно точной, выверенной недосказанностью. Тому же служит цвет: теплый на фоне и холодный, текущий и вместе с тем словно застывший — на лице и платье. Не прибегая к острой афористичности Рогира, Кристус в данном случае добился более индивидуализированной и дифференцированной характеристики, чем это делал ван Эйк. Другие его портреты (Э. Гримстона — 1446, Лондон, Национальная галлерея; монаха-картезианца—1446, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) свидетельствуют вместе с тем об известном снижении образа.

В искусстве все сильнее обозначалась тяга к конкретному, индивидуальному, частному. Быть может, четче всего эти тенденции проявлялись в творчестве Боутса. Более молодой, чем Рогир (род. между 1400 и 1410гг.), он был далек от драматизма и аналитичности этого мастера. И все же ранний Боутс во многом исходит от Рогира. Алтарь со «Снятием со креста» (Гранада, собор) и ряд других картин, например «Положение во гроб» (Лондон, Национальная галлерея), свидетельствуют о глубоком изучении творчества этого художника. Но уже здесь заметно и своеобразие — Боутс предоставляет своим героям больше пространства, его интересует не столько эмоциональная среда, сколько действие, самый процесс его, его персонажи активнее.

То же — в портретах. В превосходном мужском портрете (1462; Лондон, Национальная галлерея) молитвенно поднятые — хотя и без всякой экзальтации — глаза, особый склад рта и аккуратно сложенные руки обладают такой индивидуальной окраской, которой не знал ван Эйк. Даже в деталях ощутим этот личный оттенок.

Несколько прозаический, но простодушно реальный отсвет лежит на всех работах мастера. Заметнее всего он в его многофигурных композициях. И особенно в наиболее прославленном его произведении — алтаре лувенской церкви св. Петра (между 1464 и 1467 гг.).

илл.260 Дирик Боутс. Тайная вечеря. Центральная часть алтаря церкви св. Петра в Лувене. Между 1464 и 1467 гг.

Центральная створка этого алтаря — «Тайная вечеря». Участники ее сидят в просторной светлой комнате за большим квадратным столом. Их позы свободны (быть может, даже нарочито), облик простонароден. Фигуры рельефны. Каждый персонаж сохраняет совершенную и безусловную серьезность. Выглядывающие из кухни прислужники и два других скромных свидетеля таинства (в одном из них видят автопортрет Боутса) ничем не нарушают чинности трапезы. Пространственные прорывы в глубину нейтрализованы, действие лишено внешней занимательности, и тем сильнее выступает стремление художника передать с наибольшей убедительностью жизненную сцену. Боутс ищет

решения не в психологической напряженности действия и не в эмоциональной эффективности композиции. Художник хочет воссоздать определенное событие так, как могло бы оно происходить в жизни.

илл.261а Дирик Боутс. Тайная вечеря. Фрагмент. См. илл. 260.

Не случайно впечатление серьезности — а это, быть может, главная эмоционально-психологическая нота всего алтаря — рождается не столько выражением лиц участников, сколько той продуманной основательностью, с которой исполнены все фигуры. Может даже показаться, что каждую из них художник делал отдельно, как восковую куклу, и только потом, вполне закончив ее, помещал в картину. Он придает каждому действующему лицу вполне бытовой жест. И остановленность действия — не вневременная пауза (как было это у ван Эйка) и не экспрессия, сведенная к условно выразительному знаку (как у Рогира), а следствие пристального внимания художника к натуре.

Боутс склонен к повествовательности и любит показывать последствия представленного события («Явление ангела пророку Илие»). Он избегает поэтической неясности и патетического преувеличения, предпочитая решения, убедительные в бытовом отношении (в сцене сбора манны пейзаж населен многочисленными действующими лицами, введены жизненно естественные детали).

Как и у Рогира, пространство в лувенском алтаре Боутса теряет свою сверхреальную выразительность. Боутс любит отгораживать сцену сзади («Тайная вечеря»). В тех случаях, когда движение направлено в глубь картины, Боутс стремится чем-либо его

ограничить («Явление ангела пророку Илие»). Часто же он замыкает проемы фона или излишне пространственный задний план фигурами, движущимися из глубины («Пасха», «Авраам и Мельхиседек»). Цвет в его работах, всегда достаточно сочный и яркий, привлекает своей естественной интенсивностью, плотностью.

Боутс, более чем кто-либо из его предшественников, склонен соблюдать бытовую убедительность сцены. Отсюда и его особое понимание композиции: в композиционном построении он видит не столько его архитектонические возможности, сколько средство для удачной расстановки фигур.

Если произведение ван Эйка зритель всегда воспринимает как чудо творчества, созидания, то перед работами Боутса возникают иные чувства. Композиционная работа Боутса говорит о нем скорее как о режиссере. Памятуя об успехах такого «режиссерского» метода (то есть метода, при котором задача художника — расставить как бы извлеченные из натуры характерные действующие лица, организовать сцену) в последующих веках, следует со вниманием отнестись к этому явлению в творчестве Боутса.

Наблюдательность Боутса имеет оттенок буквальности. Так появляются многослойные, явственно падающие от различных источников освещения тени, так на излюбленной нидерландцами металлической посуде возникают натуральные следы какой-то рыжеватой жидкости, а на уступе камина — позабытый там сосуд (все названное — в «Тайной вечере»). Вместе с тем предмет у Боутса теряет повышенную значительность и занимает подчиненное место. Люстра, торжественно пребывавшая среди четы Арнольфини, незаметно приютилась под потолком — почти такая же по форме, но маленькая и скромная, незаметная деталь человеческого обихода.

Впрочем, не следует думать, что Боутс вплотную подошел к последовательно жанровым, повседневным решениям. В основе его творческого метода лежит пусть ослабленное, обедненное, но все то же представление о вселенной как о некоем целом, хотя это представление и подвергалось в его творчестве сильнейшей конкретизации. И как бы ни было выражено в его работах бытовое начало, оно всегда таит в себе зерно наивного благочестия. В тех же случаях, когда это последнее проявляется менее отчетливо, художник приходит не к новым успехам в осмыслении реальной жизни, а всего-навсего к увеличению прозаизма и дробности. Возвышенная чистота восприятия первой трети 15 в. снижается, в то время как чувство повседневной реальности еще не становится основой миросозерцания.

В последних произведениях Боутса сценичность общего решения и тяготение к повествовательности проявляются особенно отчетливо. Его герои выросли в масштабах и стали объемнее. Но их некоторая нескладность и прозаичность также заметно усилились. Таковы две картины на тему суда Оттона III (не ранее 1468 г.; Брюссель, Музей). При всей закономерности и исторической прогрессивности отхода от прежних «пантеистических» форм живописи для художественной ценности искусства 15 в. этот процесс был достаточно неблагоприятен.

Опыты Боутса не были изолированны. Те же тенденции обнаруживает Альберт ван Оуватер, работавший между 1430 и 1460 гг. («Воскрешение Лазаря», ок. 1460 г.; Берлин), и ряд других, менее значительных и чаще всего анонимных мастеров.

илл.261б Альберт Оуватер. Воскрешение Лазаря. Ок. 1460 г. Берлин.

Если в творчестве ван Эйков мы сталкивались с живописью Гента и Брюгге, а Кампен и Рогир служили образцом искусства Турнэ и Брюсселя, то Боутс и Оуватер расширяют эти географические рамки до Лувена, Антверпена и даже Гарлема. Искусство середины века не только видоизменялось по существу, но и развивалось вширь. И Боутс и Рогир конкретизировали искусство ван Эйков, развили его, хотя и утратили его главную привлекательность — чувство духовного единства людей и мироздания. И уже следующее поколение почувствовало тяжесть утраты этого ван-эйковского начала. Оно попыталось совместить открытия середины века с мировоззренческой значительностью искусства 1430-х годов.

* * *

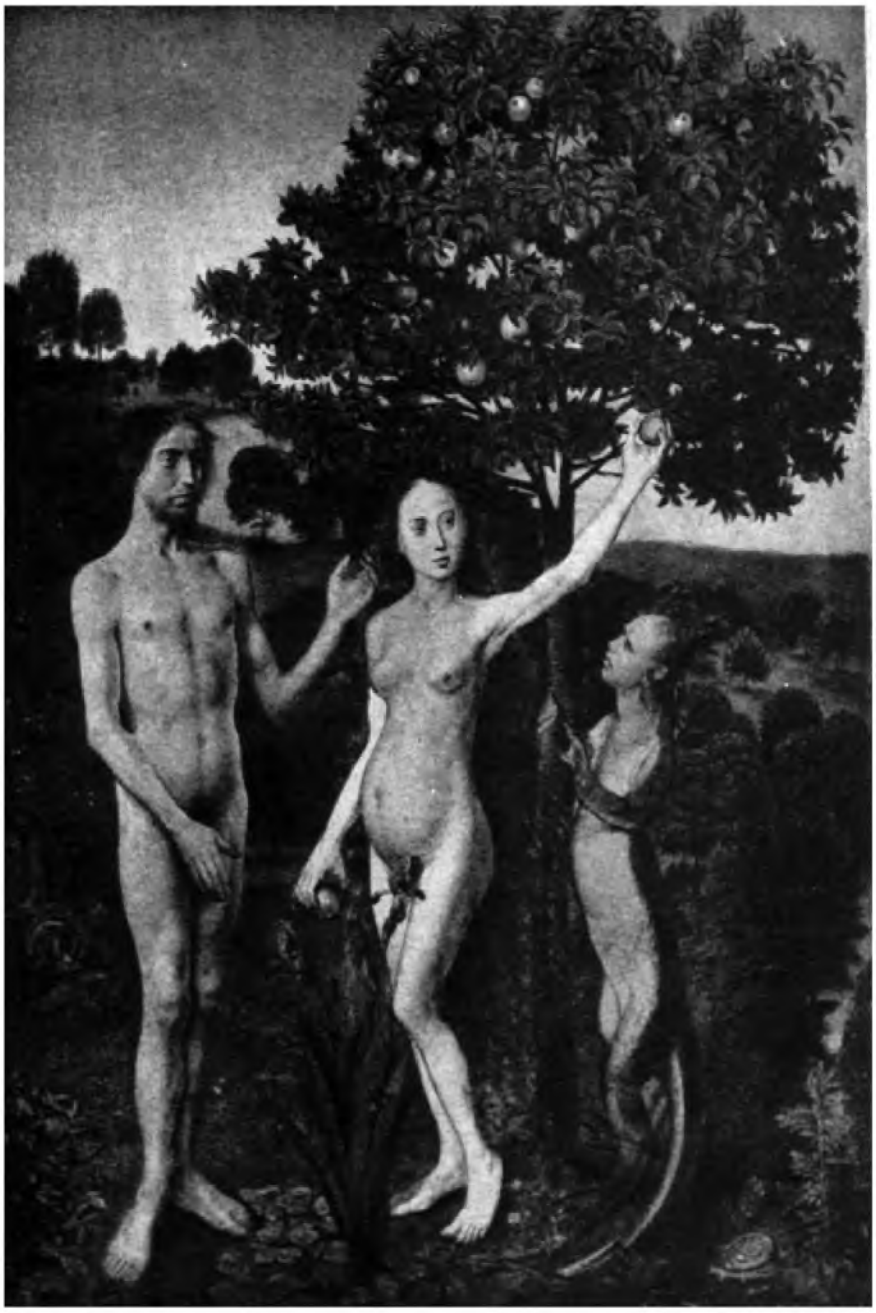
Следующая ступень искусства Нидерландов захватывает последние три-четыре десятилетия 15 в.— время чрезвычайно тяжелое для жизни страны и ее культуры.

Этот период открывается творчеством Иоса ван Вассенхове (или Иос ван Гент; между 1435—1440 гг.— после 1476 г.), художника, сыгравшего немалую роль в становлении новой живописи, но уехавшего в 1472 г. в Италию, акклиматизировавшегося там и органически включившегося в итальянское искусство. Его алтарь с «Распятием» (Гент, церковь св. Бавона) свидетельствует о тяготении к повествовательности, но одновременно о стремлении лишить рассказ холодной бесстрастности. Последнего он хочет достигнуть при помощи изящества и декоративности. Его алтарь — светское по своему характеру

произведение со светлой цветовой гаммой, построенной на изысканных переливающихся тонах.

Поиски объединяющего начала, но уже не декоративного, а глубоко эмоционального видны в его «Поклонении волхвов» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Этой блекло-сиреневатой (неожиданно для нидерландцев написанной на холсте) картине свойственна волнующая медлительность ритмов. Художник отказывается от центрической композиции. И печальная, тихая Мария, так несхожая с привычным типом богоматери в нидерландском искусстве, и характер цветового решения (сиреневато-серая мутноватая пелена цвета прерывается звучанием красного, выделяющего безжизненную бледность Марии), особая концепция действия и пространства (в нем много пустых промежутков, они действуют как умолчания), наконец, последовательность композиционных акцентов — все это говорит о новых исканиях художника. Но нам трудно судить об эволюции творчества Иоса, так как мы не Знаем, какая из упомянутых двух работ была выполнена прежде. Впрочем, некоторые черты близости «Поклонению волхвов» можно заметить и в «Евхаристии» (Урбино, Музей), выполненной художником уже в Италии. И, что самое главное, Эмоциональная активность «Поклонения» и глубоко личный, трогательный гуманный характер главного образа не пропали, но нашли свое развитие в творчестве мастера исключительного дарования — Гуго ван дер Гуса.

Он родился около 1435 г., стал мастером в Генте в 1467 г. и умер в 1482 г. К наиболее ранним произведениям Гуса следует отнести несколько изображений мадонны с младенцем, отличающихся лирическим аспектом образа (Филадельфия, Музей искусств, и Брюссель, Музей), и картину «Св. Анна, Мария с младенцем и донатор» (Брюссель, Музей).



илл.262а Гуго ван дер Гус. Грехопадение. Створка диптиха. Ок. 1467-1468 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

илл.262б Гуго ван дер Гус. Оплакивание Христа. Створка диптиха. Ок. 1467- 1468 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

Решительная новизна художественно-эмоциональной и формальной концепции его искусства проявилась несколько позже — в небольшом диптихе (Вена), на створках которого изображено «Грехопадение» и «Оплакивание».

Обнаженные тела Адама и Евы в «Грехопадении» кажутся еще более реальными, чем в гентских створках Яна ван Эйка. Гус прежде всего обращает внимание на детали, характеризующие строение человеческого тела.

Еще отчетливее новые тенденции видны во второй створке. Возникшая не без учета опыта Рогира, эта створка поражает не только акцентированным воплощением горя, но и многогранностью выражения нервной, почти исступленной и порывистой экспрессии.

Быть может, самое новое в диптихе то, что ощущения реальности художник добивается не столько бытовой естественностью изображенного, сколько тем, что представленные эпизоды рассчитаны на активное сопереживание зрителя.

Весьма характерно и другое — пейзаж теряет значение картины мироздания. В произведениях ван Эйков, Рогира или Боутса пейзаж не зависел от изображенного на переднем плане, он сохранял все тот же вселенский характер. В обеих частях диптиха Гуса эмоциональная настроенность пейзажа прямо противоположна. Она соподчиняется смыслу данного изображения (реальный пригорок с лесной долиной в «Грехопадении» и тревожное черно-синее небо, одинокая вертикаль креста, черные птицы вдали в «Оплакивании»).

Показательно и изменение роли цвета — он не выявляет красоту предмета, но создает определенный эмоционально-драматический эффект.

Развивая находки Рогира, Гус видит в композиции не столько способ гармонической организации изображаемого, сколько средство для концентрации и выявления эмоционального содержания сцены.

Человек замечателен для Гуса только силой своего личного чувства. При этом Гуса влекут чувства трагические. Однако образ св. Женевьевы (на обороте «Оплакивания») свидетельствует о том, что в поисках обнаженной эмоции Гус начал обращать внимание и на ее этическую значительность.

Еще яснее об этой тенденции художника свидетельствует его «Мадонна» — центральное панно триптиха (Франкфурт, Штеделевский институт), боковые части которого выполнены другой рукой. Мария — почти девочка, тоненькая и безрадостная. Украшенная только ниткой жемчуга, она нескладно держит на руках младенца, у нее большой круглый лоб и полуопущенные веки. Здесь зарождается интерес к обыденной, ничем не замечательной внешности, скрывающей, однако, глубокий духовный мир.

В свете этих исканий Гуса становится понятным и создание им мужского портрета из Метрополитен-музея (вернее всего, это изображение донатора из несохранившейся композиции). Здесь уже явственно проявляется стремление раскрыть красоту личного нравственного мира человека. Благочестие и душевная чистота портретируемого выступают как его личные качества, а не как родовое свойство людей.

Проблемы, волновавшие Гуса в этот период, получили разрешение в двух грандиозных алтарях со сценами поклонения младенцу. Первый из них, так называемый алтарь Монфорт (Берлин), дошел с довольно значительными утратами: не сохранились крылья (то есть боковые композиции), исчез, видимо, прямоугольный выступ над серединой центральной створки. Но и в таком виде он представляет собой памятник исключительной художественной выразительности — величественны крупные фигуры участников сцены, сдержанны, весомы жесты, многозначительны размеренная пульсация ритма, и глубоки аккорды цвета.

Зритель сразу охватывает взглядом недвижно застывшую группу переднего плана. И только потом, поддавшись легкому движению фигур фона, он начинает прослеживать взглядом замерших в молчании главных героев — от великолепной мощной фигуры молодого, статного волхва у правого края и до стоящего на коленях седовласого волхва — мудрого и серьезного. От Марии — стройной, с чистым лицом — этот последний отъединен линией архитектурного членения. II пространственная пауза делает еще более

значительной паузу временную — длящийся момент предстояния. Замыкает композицию всей сцены коленопреклоненный Иосиф, обращенный в противоположную сторону, смотрящий невидящим взглядом, как бы прослеживая внутренним зрением одну выстраданную и горькую мысль.

Гус поднимается до патетической мощи образа. Он достигает пластической силы, не уступающей итальянским живописцам. Быть может, впервые в Нидерландах в алтаре проявляется пафос монументальности, а в каждом герое отчетливо выявлена и положена в основу образа способность воспринимать этическую Значительность события.

Достижения алтаря Монфорт получили еще более высокое воплощение в знаменитом произведении Гуса — алтаре Портинари (Флоренция, Уффици).

илл.263 Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Центральная часть алтаря Портинари. 1476-1478 гг. Флоренция, УффиЦи.

илл.264 Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Фрагмент. См. илл. 263.

илл.265 Гуго ван дер Гус. Св. Екатерина и св. Магдалина с донаторами. Правая створка алтаря Портинари. Флоренция, Уффици.

Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Центральная часть алтаря Портинари. Фрагмент. 1476-1478 гг.. Флоренция, Уффици. См. илл. 263.

Илл.стр.328-329

В закрытом виде алтарь строг и сумрачен — два узких гризайльных панно, два самостоятельных образа.

Безжизненна поза Марии. Безжизненна ее рука, смявшая .страницу Библии. Над ней, на темном фоне, голубь, распластавший крылья, выпустивший когти. Образ Марии безрадостен. Ее движение покорно. У ангела светлые прозрачные глаза. Его движение

обладает духовной напряженностью. Взмах крыла не воспринимается как след внезапного явления, но как отсвет, отражение чувства. Оба Эти образа не психологичны и не жизненно-конкретны. Они экспрессивны и музыкальны.

Иным оказывается алтарь в раскрытом виде.

Напротив зрителя — отделенный только тонкими лепестками цветов на аван-плане и стереоскопически, ощутимо пустым пространством — младенец. Над ним косо наклонила голову, сложила руки чуть ссутулившаяся Мария. Вазы с цветами— в нескольких сантиметрах от зрителя. Но эти же цветы (они строго по краю картины обронили синие лепестки) не связующее звено, но черта, деликатно проведенная между ним и событием.

Боковые створки обладают выраженным динамическим, центростремительным характером. Композиция левой подводит нас к коленопреклоненной группе мужской части семейства Портинари, над которой господствуют крупные тяжелые фигуры святого Фомы и Антония Аббата. Фигуры святых патронов массивны и статичны, цветовая гамма уплотнена, а душевный мир участников сцены отличается прямолинейностью и силой чувств.

Правая створка кажется легкой. Ее пространство обладает особой прозрачностью и вместе с тем словно наполнено сырым воздухом. Она пронизана движением ритма (его создает особое расположение в пейзаже высоких, обнаженных деревьев: одно далекое, маленькое,— и рядом большая пространственная пауза; два, уже больших — и пространство меньше; и, наконец, три высоких, расположенных почти вплотную с краем створки). Это самоускорение ритма к центру алтаря обладает притягивающей силой, и подавшаяся в противоположную сторону, но наклоняющая вслед ему голову св. Маргарита кажется как бы вовлеченной в его мерное ускорение. Образы здесь иные, чем в левой створке,— их чувства скрыты, и только неустойчивое, колеблемое движение Маргариты, тонкая асимметрия бледного лица Магдалины да скользящее, неуловимое выражение жены Заказчика алтаря Марии Барончелли передают сокровенность и чистоту их чувств.

Так, ориентированные к единому центру, обе створки противоположны по характеру воплощенных в них чувств (глубина волнения и неуловимость потаенного душевного состояния), чему отвечает и различие их формального строя (плотность, статика, устойчивость композиции и прозрачность, пульсация ритма).

Эта противоположность не ограничена створками. От них она переходит на смежные части центральной створки (тяжесть и статика левой створки находят продолжение в затененной части центральной сцены, в устойчивости и стереоскопической объемности колонны, в характере душевного склада Иосифа, в ощутимой весомости всех предметов, тогда как правая сторона этого панно сохраняет прозрачную трепетность правой створки). Но духовный строй боковых створок не только продолжен в центральном панно, но и развит.

Погруженность в размышление Иосифа многозначительнее, чем соответствующее состояние Антония Аббата. И убеждающая реальность этого образа оттеняется соседством коленопреклоненного ангела — с длинным неподвижным лицом, и тоже неподвижным, словно завороженным взглядом узких глаз (в соответствии с тонким, бледным его лицом и в контрасте с напряженной неподвижностью — над головой у него, как дрожащие капельки, три жемчужины на высокой коралловой веточке). Это сочетание

реальной, физической характеристики с характеристикой эмоционально-ассоциативной придает всей левой части центральной створки глубокую и острую взволнованность.

Внутренний строй правой створки развит в радостном духовном очищении группы пастухов; от пастуха, только что увидевшего младенца,— у него грубое лицо, приоткрытый рот и напряженный взгляд,— через другого, которому уже открывается чудесность события, к старику, жесткое лицо которого освещает мягкая улыбка и жилистые руки которого сложены с незнакомым ему самому чувством, происходит процесс раскрытия в человеке самых чистых и глубоких душевных движений.

Люди и ангелы — взволнованные, очищенные или скорбные, томимые предчувствием горя, потрясенные или тронутые сокровенным смыслом события,— образуют вокруг Марии духовную, психическую среду. Не случайно пустота, окружающая младенца, так физически ощутима. Гус подчеркивает, что не только младенец, но и пространство, сопредельное с ним, насыщено особой атмосферой, особым духовным содержанием.

Особенно замечателен образ Марии. В ней есть оттенки чувств всех окружающих ее — и скорбности Иосифа, и печальной задумчивости ангелов, и душевной очищенности пастухов. И образ Марии на все бросает отсвет своей покорной мягкости и чистоты. Два ангела справа от нее кажутся как бы материализованным отзвуком ее чувств — как голубые их одеяния представляются отсветом синих одежд Марии. Она помещена в точке слияния тех противоположных начал, которые выражены в боковых створках и продолжены в прилегающих к ним частях центральной. И соответственно скорбь обретает в ней мягкость и нежность, а неуловимые душевные движения — большую ясность и определенность. И хотя взгляд Марии опущен и не выходит за пределы алтаря, этот образ обращен непосредственно к зрителю.

В алтаре Портинари Гус старается выразить свою веру в душевные возможности человека. Но его искусство становится нервным и напряженным. Художественные приемы Гуса разнообразны — особенно когда ему нужно воссоздать душевный мир человека. Иногда, как в передаче реакции пастухов, он в определенной последовательности сопоставляет близкие чувства. Иногда, как в образе Марии, он намечает общие черты переживания, по которым зритель дорисовывает чувство в целом. Порой — в образах узкоглазого ангела или Маргариты — он прибегает для расшифровки образа к композиционным или ритмическим приемам. Иногда сама неуловимость психологического выражения превращается у него в средство характеристики — так на сухом, бесцветном лице Марии Барончелли играет отсвет улыбки. И огромную роль играют паузы — в пространственном решении и в действии. Они дают возможность мысленно развить, докончить то чувство, которое художник наметил в образе.

Характер образов Гуса всегда зависит от той роли, которую они должны играть в целом. Третий пастух вполне натурален, Иосиф — развернуто психологичен, ангел справа от него — почти ирреален, а образы Маргариты и Магдалины сложны, синтетичны и построены на исключительно тонких психологических градациях.

Так же различно передаются предметы. Рог на сумке первого пастуха трактован натурально, башмак Иосифа — с выявлением его тяжести (художнику надо было уравновесить этот угол картины), а в вазах на переднем плане особенно выражена объемность (ибо они ближе всего придвинуты к зрителю) и почти сверхреальная чистота (ибо они отделяют от зрителя пространство с Христом).

Алтарь Портинари завершает все предшествующее творчество Гуса и открывает следующий период. Так, в исполненной после него створке из Голирудского дворца с изображением Эдварда Бонкиля Гус хочет уже в конкретной портретной характеристике найти подтверждение высокой этической природы человека.

Гус отмечает уверенность донатора в себе, его несколько высокомерный интеллектуализм. Однако, будто не доверяя физическим проявлениям духовной жизни человека, он привлекает на помощь ассоциативные эмоциональные средства: легко склонился к клавиатуре органа ангел с строгим бледным лицом, странно, будто прислушиваясь, наклонился из-за органа другой ангел — с большими широко отверстыми глазами; свет льется в высокое узкое окно; уходят ввысь далекие стрельчатые своды.

Художник включает фигуру Бонкиля в сложную систему диагональных линий, образованных высящимися над головой донатора трубками органа, и их расходящееся, вздымающееся движение подчиняет себе Бонкиля. То же восходящее движение заключено в расположении светлых пятен — от вполне материальных складок одеяния музицирующего ангела, через более слабое и лишенное этой материальности бледное задумчивое лицо второго ангела к бесплотному свету, озаряющему узкое стрельчатое окно.

Иначе говоря, образ Бонкиля начинается собственно характеристикой (ум, сдержанное высокомерие мысли, достоинство), затем через сложное восходящее движение композиционных линий приобретает черты возвышенные и, наконец, в медленном угасании света получает глубокий и торжественный строй. Уже здесь Гус стремится создать сцену с напряженной эмоциональной средой.

В «Рождестве» (Берлин) он идет дальше и человеческому чувству придает черты всеобъемлющие, вселенские. В глубокой, взволнованной человечности он видит замену и восполнение тех начал, которые определяли светлую синтетичность искусства ван Эйка.

Два пророка, изображенные до пояса, почти в натуральную величину, резким движением раздергивают занавес. II зрителю является сцена рождества, представленная не как жизненный, обыденный эпизод, но как прозрение чуда. Эта же атмосфера чудесного события поддержана образами пастухов. Они стремительно вбегают: один пораженный, в летящем движении, с жаждущим лицом, другой — уже ощутивший благодатное тепло события. И тем сокровеннее и нежнее тишина, в которой замерли Мария, Иосиф, ангелы.

Первоначальная мистическая, экстатическая атмосфера сцены преображается в другую — простую, добрую, человечную. Мария, даже нимб которой воспринимается как своего рода эманация ее душевной теплоты, Иосиф — скромный и заботливый, ангелы, дружной стайкой слетевшие к яслям (они как дети, сбежавшиеся на зов матери), младенец (он сучит ножками). И в легком взмахе раскинувшиеся над ними крылья ангела словно осеняют всех чистым, прозрачным дуновением.

Таким образом, за мистическим провидением пророков открывается чувство материнской, человеческой теплоты. И только внезапная явленность этой сцены да два эпизода, обрамляющие ее, говорят о выходящем за пределы и грани обычного, чудесном характере происшедшего. Два эти эпизода почти не имеют самостоятельного смысла. Но они вносят начало таинственное и волнующее. Справа, вдали — летит в ночи светлый ангел и, ослепленный, падает пастух. Слева за вбежавшими пастухами — еще два: один играет на дудочке, другой словно держит что-то невидимое. И их обнимает сумеречный свет — сиреневый, неотчетливый.

Никогда Гус так прямо не показывал теплоту человеческого чувства. И никогда эта теплота не получала у него такого мировоззренческого истолкования и никогда не сопрягалась так тесно с ощущением тревоги и страдания. Душевная теплота мыслится им как спасительное убежище и для исстрадавшихся пастухов и для скорбных пророков.

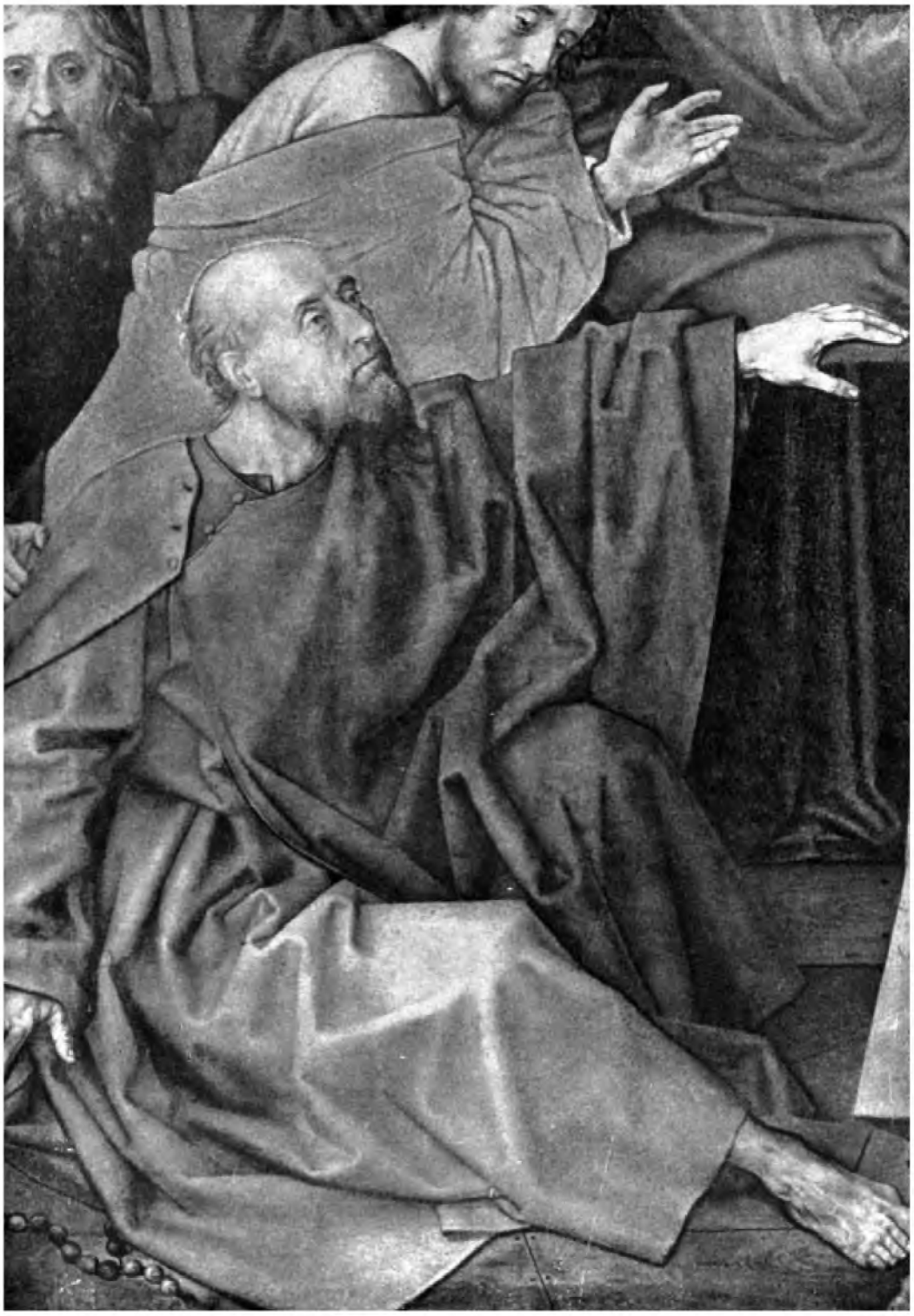
Видимо, в то же время был написан мужской портрет с Иоанном Крестителем (Балтимор, галлерея Уолтере) — часть диптиха или, скорее, фрагмент большой композиции.

На лице донатора печать горьких дум. Темное, глухое одеяние, серо-сиреневый фон, с серо-фиолетовыми тенями лица и акцент красного, но не ясного, а тоже с фиолетовым, винным оттенком — эта гамма сдержанна и отвечает скорбной безмолвности образа.

Но если в этом произведении душевная теплота по-прежнему остается главным духовно-эмоциональным стержнем образа, то в мужском портрете из Метрополитен-музея волновавшие Гуса проблемы принимают иной аспект.

Неправильное, иссохшее лицо со страшно угловатыми чертами и остановившимися глазами — это лицо пронизано острой и мучительной асимметрией. Гус передает напряженную длительность психологического состояния, горькую испепеленность внутреннего мира этого старого, думающего человека. Созданный мастером образ глубоко трагичен. Но этого мало. Черты живые, конкретные начинают в нем отходить на задний план, за душевным состоянием невозможно уловить индивидуальный духовный мир. Образ человека превращается в непосредственное отражение душевного мира самого художника.

Гус всегда хотел выразить, воплотить в своих образах душевную мягкость человека, его внутреннюю теплоту. Здесь ее нет. И больше того, эмоциональная выразительность этого образа — в отрыве, в отдаленности от -мира остальных людей. По существу, названный мужской портрет свидетельствует о нарастании в творчестве Гуса кризиса, ибо его духовный строй порожден не столько осознанием индивидуальных качеств личности, сколько трагичной для художника утратой единства человека и мира.



илл.266 Гуго ван дер Гус. Смерть Марии. Фрагмент. См. илл. 267.

илл.267 Гуго ван дер Гус. Смерть Марии. После 1478 г. Брюгге, Музей.

В последней работе—«Смерти Марии» (Брюгге, Музей) — этот кризис выливается в крушение всех творческих устремлений художника. Отчаяние апостолов беспросветно. Их жесты бессмысленны. Наплывающий в сиянии Христос своими страданиями как бы оправдывает их страдания, и его пронзенные ладони вывернуты к зрителю, а неопределенных размеров фигура нарушает масштабный строй и чувство реальности.

Также нельзя понять меру реальности переживания апостолов, ибо чувство у всех них одно. И оно не столько их, сколько художника. Но носители его все же физически реальны и психологически убедительны. Подобные образы возродятся позже, когда в

конце 15 в. в нидерландской культуре подойдет к своему исчерпанию столетняя традиция (у Босха).

Странный зигзаг составляет основу композиции картины и организует ее: сидящий апостол, один лишь недвижный, смотрящий на зрителя, наклонен слева направо, простертая Мария — справа налево, Христос, наплывающий,— слева направо. И этот же зигзаг в цветовой гамме: фигура сидящего цветом связана с Марией, та, лежащая на мутно-синей ткани, в одеянии тоже синем, но синевы предельной, крайней, затем — бесплотная, нематериальная голубизна Христа. А вокруг краски одеяний апостолов: желтые, зеленые, голубые — бесконечно холодные, ясные, неестественные. Чувство в «Успении» обнажено. Оно не оставляет места ни надежде, ни человечности.

В конце жизни Гус ушел в монастырь, его самые последние годы были омрачены душевной болезнью. Видимо, в этих биографических фактах можно видеть отражение трагических противоречий, определивших искусство мастера.

Творчество Гуса знали и ценили, и оно привлекало внимание даже за пределами Нидерландов. Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена) находился под сильнейшим влиянием его искусства, Доменико Гирландайо знал и изучал алтарь Портинари.

Однако современники не поняли его. Нидерландское искусство неуклонно склонялось к другому пути, и отдельные следы воздействия творчества Гуса только оттеняют прочность и распространенность этих других тенденций. С наибольшей полнотой и последовательностью они проявились в работах Яна (Ганса) Мемлинга.

Родившийся, видимо, в Зелигенштадте, около Франкфурта-на-Майне, в 1433 г. (умер в 1494 г.), художник получил великолепную выучку у Рогира и, перебравшись в Брюгге, снискал там себе самую широкую известность.

Уже относительно ранние произведения обнаруживают направление его исканий. Начала светлое и возвышенное получили у него гораздо более светский и земной смысл, а все земное — некоторую идеальную приподнятость. Примером может служить алтарь с мадонной, святыми и донаторами (Лондон, Национальная галлерея).

Мемлинг стремится сохранить повседневный облик своих реальных героев и приблизить к ним героев идеальных. Возвышенное начало перестает быть выражением неких пантеистически понятых общих мировых сил и превращается в естественное духовное свойство человека.

Для Мемлинга характерна и разработка типа мелкофигурной повествовательной картины. Таковы написанные около 1470 г. «Страсти Христа» (Турин, Музей) и около 1480 г. «Семь радостей Марии» (Мюнхен) с множеством маленьких драматических сценок. Для большего правдоподобия Мемлинг включает в композицию бытовые фигуры, не имеющие прямого отношения к сюжету, но придающие основным сценам более естественно-повседневный характер.

Эти картины, хотя и не принадлежат к числу лучших достижений нидерландского искусства, отчетливо выражают тенденции своего времени. Процесс конкретизации образа ведет у Мемлинга к бытовой определенности.

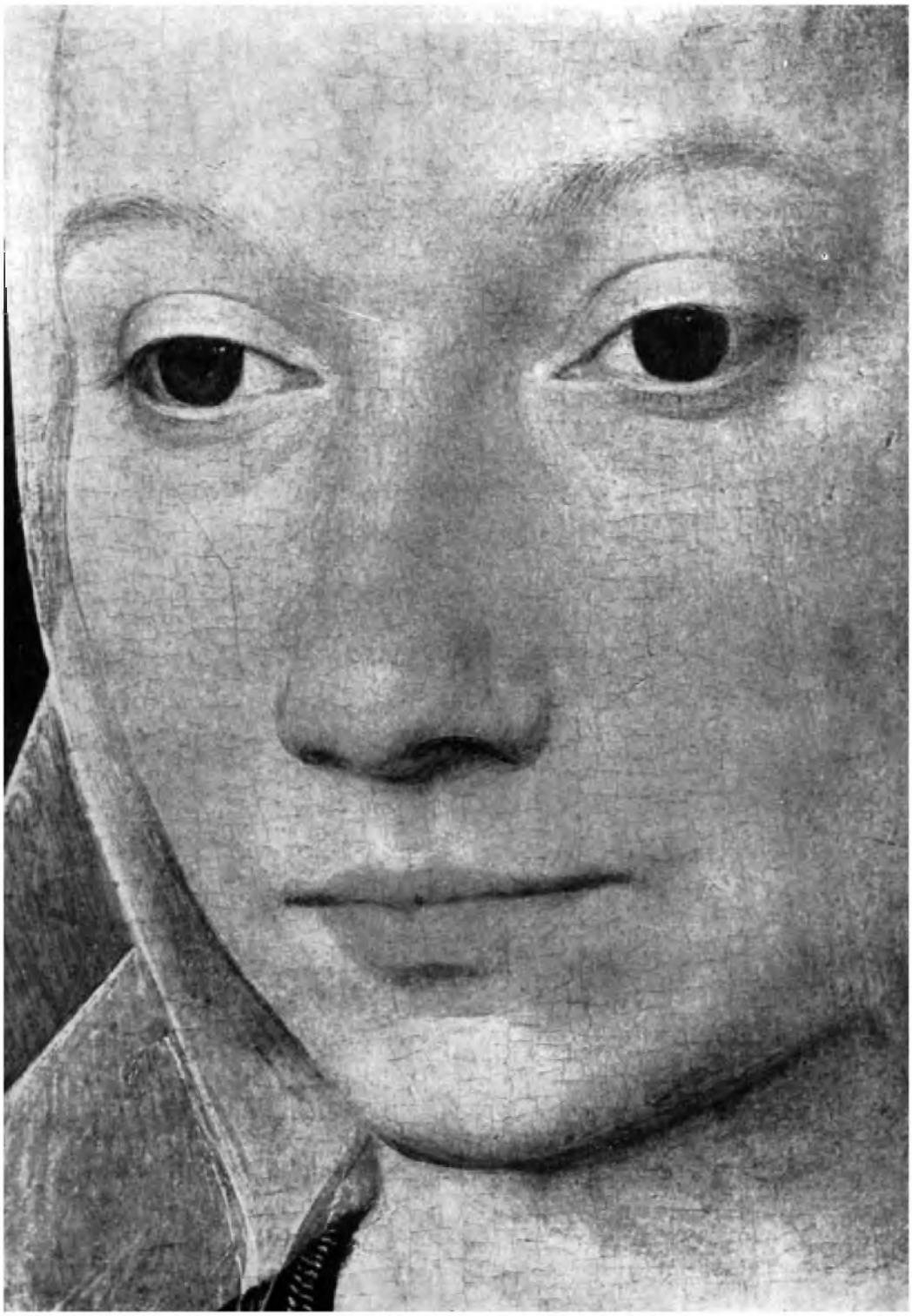
Все ближе подступая к воссозданию реальных жизненных эпизодов, искусство Мемлинга вместе с тем отходит от отражения истинных кризисов духовной жизни человека. Для современников такой путь оказался более соблазнительным, чем путь Гуса.

Параллельно Мемлинг создает работы и другого характера. В большом алтаре со «Страшным судом» (1472; Гданьск) масштаб фигур более обычен, число сцен невелико, а композиция сосредоточена вокруг единого центра, что придает произведению известную монументальность.

Принципы творчества Мемлинга яснее проступают в так называемом Floreins-Altar (1479; Брюгге, музей Мемлинга), главная сцена и правая створка которого являются, по существу, вольными копиями соответствующих частей мюнхенского алтаря Рогира. Он решительно уменьшает размеры алтаря, срезает верх и боковые части рогировской композиции, сокращает число фигур и как бы приближает действие к зрителю. Событие утрачивает свой величественный размах. Образы участников лишаются представительности и приобретают частные черты, композиция — оттенок мягкой гармонии, а цвет, сохраняя чистоту и прозрачность, совершенно теряет рогировскую холодную, острую звучность. Он как бы трепещет легкими, ясными оттенками.

Еще характернее «Благовещение» (ок. 1482 г.; Нью-Йорк, собрание Леман), где использована схема Рогира; образу Марии приданы черты мягкой идеализации, значительно жанризован ангел, и с ван-эйковской любовью выписаны предметы интерьера.

Вместе с тем в творчество Мемлинга все чаще проникают мотивы итальянского Ренессанса — гирлянды, путти и др., а композиционный строй делается все более размеренным и ясным (триптих с «Мадонной с младенцем, ангелом и донатором», Вена). Художник старается стереть грань между конкретным, бюргерски обыденным началом и идеализирующим, гармоническим.



илл.272 Мемлинг. Женский портрет. Фрагмент. 1480 г. (?) Брюгге, музей Мемлинга.

Заметно усложняется портрет. Так, в изображении Варвары Флендерберг (Брюссель, Музей) черты лица отличаются простоватостью, но художник прибегает к неожиданному приему: едва заметный край наброшенной на голову кисеи он проводит как раз через зрачок своей модели, что делает взгляд ее обоих глаз разным и более сложным. Тонко введенные капельки света и цвета (на груди переливаются камни броши, а на ухе дрожит слабый отблеск серьги) снимают некоторый прозаизм образа. Одним из лучших портретных произведений Мемлинга является портрет, считавшийся изображением Марии Морель (Брюгге, музей Мемлинга). Можно сказать, что художник с добрым вниманием воспроизводит черты лица модели: чуть приплюснутый нос, застенчивый рот,

лучистые глаза. Душевность, нежность образа подчеркнута колористически: цвета платья — черный, красный, глухо-зеленый и белый — своей плотностью и контрастностью оттеняют едва уловимую нюансированность лица, словно сплавленного из близких прозрачных серо-розовых оттенков. Этот образ можно было бы признать совершенным образцом сочетания конкретных и возвышенных черт, если бы сам же Мемлинг не создал несколько позже диптих с мадонной на одной створке и портретом Мартина Ньювенхове — на другой (1487; Брюгге, музей Мемлинга).

илл.270 Мемлинг. Мария с младенцем. Левая створка диптиха Ньювенхове. 1487 г. Брюгге, музей Мемлинга.

Мария здесь, как никогда еще у Мемлинга, идеальна. Но ее идеальность обладает чарующей мягкостью и невольно воспринимается как качество ее личности, как свойство ее духовного мира.

Цветовая гамма словно очищена от всего, что чуждо образу Марии, — всего мутного, резкого. Лицо чуть тронуто голубовато-серыми тенями, голубовато-серый — жемчуг, серо-синеватая — меховая опушка и голубой витраж. И только цвет одеяния интенсивен — светло-красный, из-под которого вновь возникает синий, ясный, бесплотный. Образ Марии и эта синева находятся как бы в одном ключе: возвышенные и вместе с тем не сверхъестественные.

Портрет Мартина Ньювенхове зритель воспринимает в единстве с Марией (обе их фигурки отражаются в зеркале на левой створке). Но они различны, причем не только степенью конкретности, но и мерой внутренней подвижности. В изображении Ньювенхове все время ощущается временная определенность момента. Даже взгляд его кажется лишенным устойчивой неподвижности. А постоянному и определенному звучанию цвета левой створки противостоит изменчивая переливчатость живых голубовато-коричневых тонов. Здесь кажется естественным появление и цветных витражей, и далекого вида в окне, и даже отражения в зеркале, которые так любили мастера 20—30-х гг. 15 в.

илл.271 Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кельн. Клеймо ковчежца св. Урсулы. До 1489 г. Брюгге, музей Мемлинга.

В этом диптихе, так же как и в одной из поздних своих работ — ковчежце св. Урсулы (не позже 1489 г.; Брюгге, музей Мемлинга), Мемлинг достигает слияния черт реальных с возвышенными, используя и в какой-то мере снижая и «пантеистические» мотивы ван Эйка, и психологическую экспрессивность Рогира и Гуса. Однако, если это обстоятельство свидетельствует о некоторой половинчатости искусства Мемлинга, то оно же способствовало усилению в нидерландской живописи бюргерских тенденций.

Это свойство искусства Мемлинга привлекло к нему пристальное внимание мастеров северных провинций. Но их заинтересовали и другие черты — те, которые были связаны с влиянием Гуса. Северные провинции, в том числе Голландия, отставали в тот период от южных и в экономическом и в духовном отношении. Ранняя голландская живопись обычно не выходила из пределов позднеередневекового и при этом провинциального шаблона, и уровень ее ремесла никогда не поднимался до артистизма фламандских художников. Только с последней четверти 15 в. положение меняется благодаря искусству Гертгена тот синт Янс.

Он жил в Гарлеме, у монахов-иоаннитов (чему и обязан своим прозванием — синт Яне в переводе означает св. Иоанн) и умер молодым — двадцати восьми лет (родился в Лейдене (?) ок. 1460/65 г., умер в Гарлеме ок. 1490/95 г.).

Гертген смутно ощущал тревогу, волновавшую Гуса. Но, не поднявшись до его трагических прозрений, он открыл мягкое обаяние простого человеческого чувства. Он близок Гусу своим интересом к внутреннему, духовному миру человека.

В его искусстве вместе с тем всегда сохранялось что-то от наивного и искреннего примитива. Его герои обладают особой духовной общностью. Они простодушны и бесхитростны. И это качество приобретает глубокий и неожиданно близкий Гусу смысл.

Излюбленные им лица строго овальны, необыкновенно объемны и совсем лишены тонкостей моделировки. Иногда они напоминают разрисованные яйца.

Но эта довольно далекая от реальности схема еще более оттеняет все живые наблюдения художника и искренность чувств героев.

Так, в образе Марии с младенцем (Роттердам, музей Бойманс-ван Бойнинген) художник опустил все, что не имело прямого отношения к выражению душевности образа. Но вокруг то ли висят в воздухе, то ли плывут в ровном, но убыстренном движении маленькие фигурки ангелов. Полупрозрачные, призрачные, они составляют неопределенную сферу — в такой же мере физическую, как и эмоциональную. И эта сфера не сливается с Марией, но, обрамляя ее, состоит с ней в известном противоположении. В сущности, ангелочки — во тьме. А вокруг Марии — сияние, выхватывающее их маленькие шевелящиеся фигурки. Она отделена этим сиянием и от них и от тьмы, слившейся с ними. Позже и в другой связи такие призрачные хороводы возникнут в творчестве Босха. Здесь они, однако, не несут с собой оттенка мрачной фантастики.

Вместе с тем Гертгена волнуют образы, отражающие человеческое страдание. Такова оставляющая ощущение острой обнаженной боли совсем маленькая (0,24,5 X 0,24) картина, изображающая страдающего Христа (Утрехт, Музей). Не связанные единой пространственной средой, совмещенные как бы наперекор жизненной естественности, стоит согнувшийся, обрызганный каплями своей крови Христос, поднимает бесконечно страдальческие глаза Мария, втиснутая где-то сбоку, клонится книзу плачущая Магдалина и отирает слезу Иоанн. Эти нервные и даже болезненные фигуры помещены на золотом фоне. И будто не надеясь на впечатляющую силу самой картины, Гертген заставляет Христа поднять на зрителя горестные, молящие о сочувствии глаза.

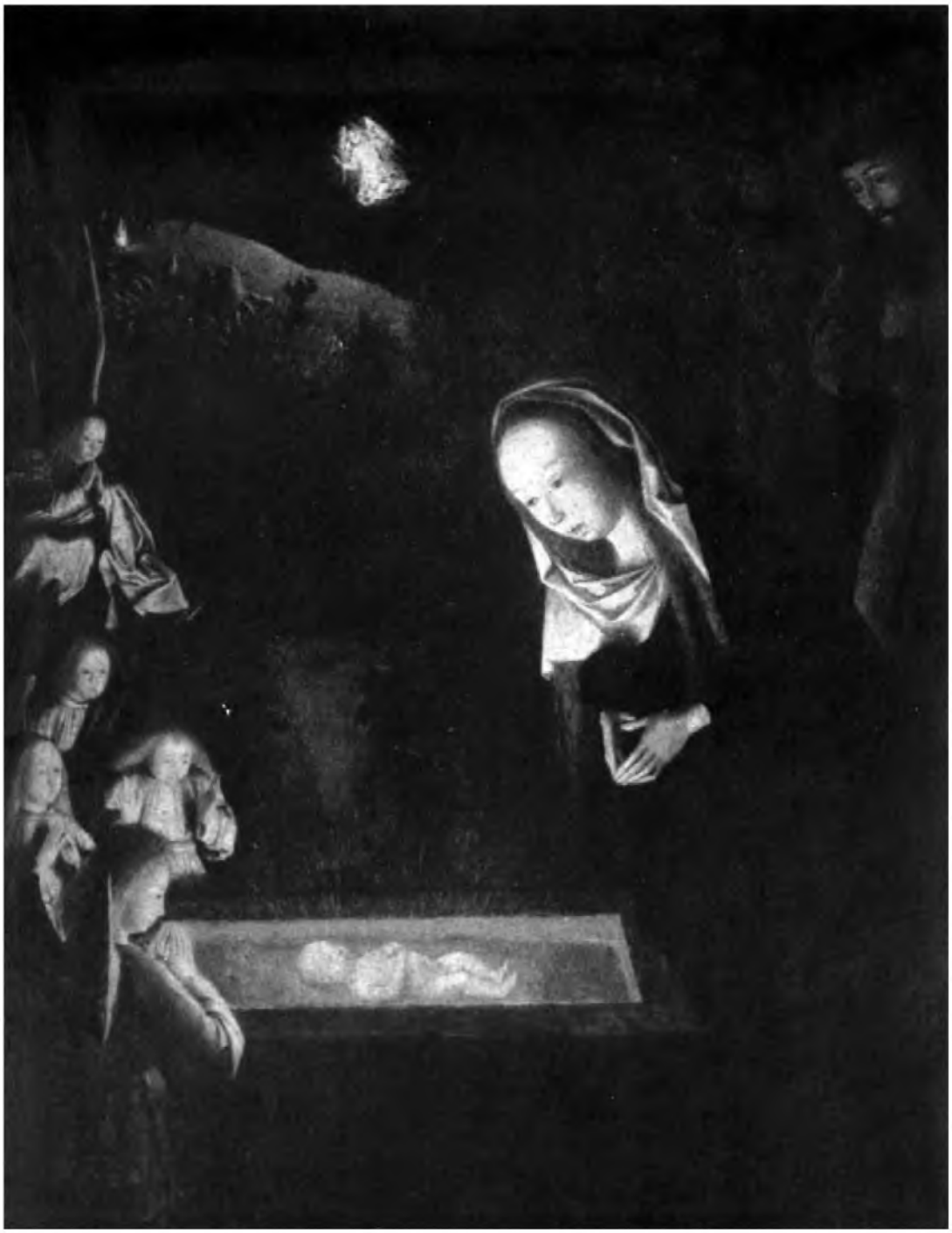
К числу крупных произведений Гертгена относится алтарь, написанный для гарлемских иоаннитов. От него сохранилась правая, распиленная теперь двухсторонняя створка (Вена). Внутренняя ее сторона представляет большую многофигурную сцену

оплакивания. Гертген добивается обеих поставленных временем задач: передачи теплоты, человечности чувства и создания жизненно убедительного повествования.

Последнее особенно заметно на внешней стороне створки, где изображено сожжение Юлианом Отступником останков Иоанна Крестителя. Участники действия наделены утрированной характерностью, а действие разбито на ряд самостоятельных сцен, каждая из которых представлена с ясивой наблюдательностью. Попутно мастер создает, быть может, один из первых в европейском искусстве нового времени групповых портретов: построенный по принципу простого сочетания портретных характеристик, он предвосхищает работы 16 века.

Для понимания творчества Гертгена много дает его «Семейство Христа» (Амстердам, Рейксмузей), представленное в церковном интерьере, трактованном как реальная пространственная среда. Фигуры переднего плана остаются значительными, не проявляя никаких чувств, со спокойным достоинством сохраняя свой повседневный облик. Художник создает образы, быть может, наиболее бюргерские по своему характеру в искусстве Нидерландов. Вместе с тем показательно, что нежность, миловидность и некоторую наивность Гертген понимает не как внешне характерные приметы, но как определенные свойства душевного мира человека. И это слияние бюргерского чувства жизни с глубокой эмоциональностью — важная черта творчества Гертгена. Не случайно он не придавал душевным движениям своих героев возвышенно-вселенского характера. Он как бы нарочито мешает своим героям стать исключительными. Из-за этого они кажутся не индивидуальными. У них есть нежность и нет ни других чувств, ни посторонних мыслей, самая ясность и чистота их переживаний делает их далекими от повседневной обыденности. Однако проистекающая отсюда идеальность образа никогда не кажется отвлеченной или искусственной.

Этими чертами отличается и одна из лучших работ художника, «Рождество» (Лондон, Национальная галлерея), маленькая картина, таящая в себе чувства взволнованные и удивленные.



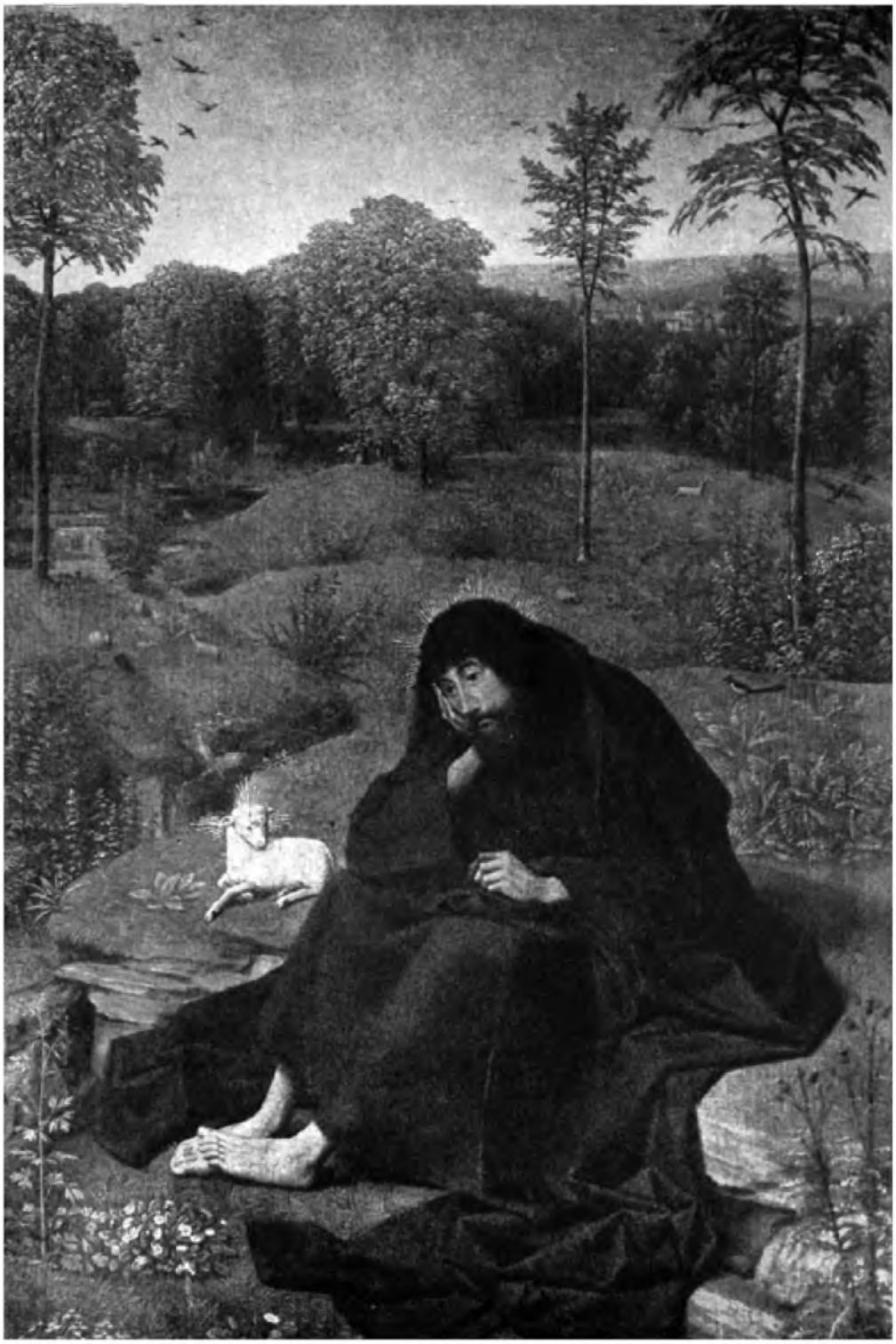
илл.268 Гертген тот синт Яне. Рождество. Последняя треть 15 в. Лондон, Национальная галлерея.

Как завороженная наклонилась над ребенком Мария. Вокруг тьма, и только яркое необычное сияние льется от лежащего в яслях младенца. Оно ровным светом заливает детское лицо Марии — она смотрит испуганная, серьезная, постигающая, — беспокойными бликами ложится на растерянные лица ангелочков, слабеющими отсветами скользит по фигуре робеющего Иосифа.

К ним придвинулись большие, тяжелые головы вола и осла — тоже завороженных, думающих. А ангелочки — совсем маленькие, встревоженные, благоговеющие, всплескивающие руками. И далеко в ночи, у костра, является пастухам светлый благовествующий ангел.

В этой нежной и простодушной картине все чувства соразмерны зрителю. Даже ночная тьма и поражающее явление ангела волнующи и понятны. Гертген старается одухотворить и наделить душевной жизнью смешные фигурки своих героев и начинает с того, что придает их реакции на чудесное трогательность и человечность.

Для эволюции нидерландской живописи 15 в. и для характеристики Гертгена важно отметить, что в ряде случаев он отчетливо осознает утрату былой веры в изначальную и гармоническую связь человека с окружающим миром. В таких произведениях его искусство близко подходит к Гусу. Примером может служить «Иоанн Креститель» (Берлин).



илл.269 Гертген тот синт Яне. Иоанн Креститель в пустыне. Последняя треть 15 в. Берлин.

Пустыня представлена здесь в виде лирического холмистого пейзажа с одинокими деревьями и кущами, с тихой речкой и прозрачным небом. Невдалеке пасутся лани, бегают зайцы, птицы взлетают в вечереющий воздух и агнец — обычный маленький ягненок — прилег рядом с Иоанном. А тот — худой, нескладный человек, подперший голову рукой и неудобно переступивший большими костлявыми ногами, — печален, и его взгляд добр и задумчив. Гертген вложил во взгляд Иоанна печаль, которая существует, несмотря на мир и тишину природы. Нельзя сказать, что человек здесь вступил в противоречие с миром. Но строй его чувств уже далек от вселенской гармонии, и художник это сознает.

Сближение творчества Гертгена с Гусом весьма знаменательно. И не случайно в, видимо, позднем «Поклонении волхвов» (Амстердам, Рейксмузей) излюбленные герои Гертгена уходят в себя, их чувства становятся сложнее, а цветовая гамма приобретает несвойственную этому художнику сдержанную и даже несколько печальную эмоциональность.

Гертген умер рано, но принципы его искусства не остались в безвестности. Впрочем, и ближе других стоящий к нему Мастер Брауншвейгского диптиха («Св. Бавон», Брауншвейг, Музей; «Рождество», Амстердам, Рейксмузей) и некоторые другие анонимные мастера не столько развили принципы Гертгена, сколько придали им характер распространенного стандарта. Быть может, наиболее Значителен среди них Мастер Virgo inter virgines (назван по картине Амстердамского Рейксмузея, изображающей Марию среди святых дев), тяготевшего не столько к психологической оправданности эмоции, сколько к остроте ее выражения в маленьких, довольно бытовых и порой почти нарочито уродливых фигурках («Положение во гроб», Сент Луис, Музей; «Оплакивание», Ливерпуль; «Благовещение», Роттердам). Но и. его творчество является скорее свидетельством исчерпания вековой традиции, чем выражением ее развития.

Резкое снижение художественного уровня заметно и в искусстве южных провинций, мастера которых все более склонялись к увлечению незначительными бытовыми подробностями. Интереснее других весьма повествовательный Мастер легенды св. Урсулы, работавший в Брюгге в 80—90-х гг. 15 в. («Легенда св. Урсулы»; Брюгге, Монастырь черных сестер), неизвестный автор не лишенных мастерства портретов супругов Барончелли (Флоренция, Уффици), а также очень традиционный брюггский Мастер легенды св. Лючии («Алтарь св. Лючии», 1480, Брюгге, церковь св. Иакова, а также полиптих, Таллин, Музей).

Формирование пустого, мелочного искусства в конце 15 в. является неизбежной антитезой исканиям Гуса и Гертгена.

Человек утратил главную опору своего мировоззрения — веру в гармоничный и благоприятствующий ему строй мироздания. Но если распространенным следствием этого стало лишь оскудение прежней концепции, то более пристальный взгляд открыл в мире черты грозящие и загадочные. Для ответа на неразрешимые вопросы времени привлекались и позднесредневековые аллегории, и демонология, и мрачные предсказания Священного писания. В условиях нарастания острых социальных противоречий и тяжелых конфликтов возникло искусство Босха.

Иеронимус ван Акен, прозванный Босхом, родился в Гертогенбосхе (умер там же в 1516 г.), то есть в стороне от главных художественных центров Нидерландов. Ранние его работы не лишены оттенка некоторой примитивности. Но уже в них странно сочетаются острое и тревожное ощущение жизни природы с холодной гротескностью в изображении людей.

Босх откликается на тенденцию современного искусства — с его тягой к реальному, с его конкретизацией образа человека, а затем — понижением его роли и значения. Он доводит эту тенденцию до определенного предела.

В его искусстве возникают сатирические или, лучше сказать, саркастические изображения рода человеческого. Такова его «Операция от ума» (Мадрид, Прадо). Операцию делает монах — и здесь сквозит злая усмешка над духовенством. Но тот, кому делают ее, пристально смотрит на зрителя, этот взгляд и нас делает сопричастным действию.

В творчестве Босха нарастает сарказм, он представляет людей пассажирами корабля дураков (картина и рисунок к ней в Лувре). Он обращается к народному юмору — и тот обретает под его рукой мрачный и горький оттенок.

Он часто изображает Христа среди толпы, плотно заполняя пространство вокруг него злобными, торжествующими физиономиями. Так, «Несение креста» (Гент, Музей) отличает щемяще холодная интенсивность цвета. И лишь на лице Христа — его голова опущена, как бы прижата точкой пересечения диагоналей — теплые, человеческие оттенки, живой румянец. Но только цвет и выделяет его. Ибо черты лица родственны у всех. И даже светлое, почти белое лицо св. Вероники той же природы, что и других фигур (в ее головном уборе слияние желтого с синим приобретает ядовитый, циничный оттенок).

Босх приходит к утверждению мрачного, иррационального и низменного характера жизни. Он не только выражает свое мировосприятие, свое чувство жизни, но дает ей морально-этическую оценку.

«Стог сена» — одна из наиболее значительных работ Босха. В этом алтаре обнаженное чувство реальности сплавляется с аллегоричностью. Стог сена намекает на старую фламандскую пословицу: «Мир — стог сена: и каждый берет из него то, что удастся ухватить»; люди на виду целуются и музицируют между ангелом и каким-то дьявольским созданием; фантастические существа влекут повозку, а за ней радостно и покорно следуют папа, император, простые люди: некоторые забегают вперед, мечутся между колесами и гибнут, раздавленные. Пейзаж же вдали не фантастический и не баснословный. А надо всем — на облаке — маленький воздевший руки Христос.

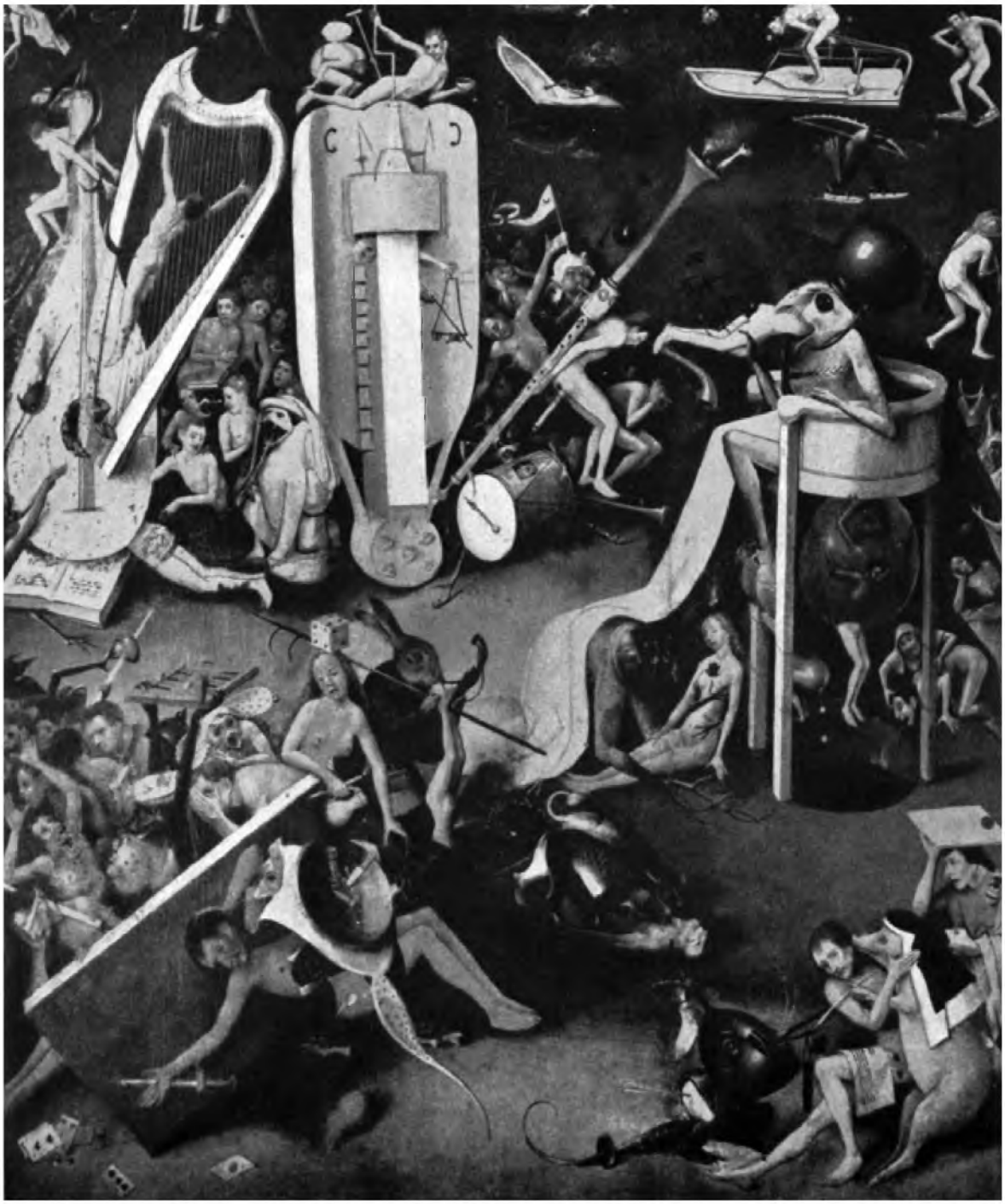
Однако было бы неверно думать, что Босх тяготеет к методу аллегорических уподоблений. Напротив, он стремится к тому, чтобы его идея воплощалась в самом существе художественных решений, чтобы она возникала перед зрителем не как зашифрованная пословица или притча, но как обобщающий безусловный образ жизни. С незнакомой средневековью изощренностью фантАзии Босх населяет свои картины созданиями, причудливо сочетающими разные животные формы, или животные формы с предметами неодушевленного мира, ставит их в заведомо невероятные отношения.

Небо окрашивается красным, в воздухе проносятся птицы, оснащенные парусами, чудовищные твари ползают по лику земли. Разевают пасти рыбы с конскими ногами, и с ними соседствуют крысы, несущие на спинах оживающие деревянные коряги, из которых вылупливаются люди. Лошадиный круп оборачивается гигантским кувшином, и на тонких голых ногах куда-то крадется хвостатая голова. Все ползает и все наделено острыми, царапающими формами. И все заражено Энергией: каждое существо — маленькое, лживое, цепкое — охвачено злобным и торопливым движением.

Босх придает этим фантасмагорическим сценам величайшую убедительность. Он отказывается от изображения действия, развертывающегося на переднем плане, и распространяет его на весь мир. Он сообщает своим многофигурным драматическим феериям жуткий в своей всеобщности оттенок. Иногда он вводит в картину инсценировку пословицы — но в ней не остается юмора. А в центре он помещает маленькую беззащитную фигурку св. Антония. Таков, например, алтарь с «Искушением св. Антония» на центральной створке из Лиссабонского музея. Но тут же Босх проявляет невиданно острое, обнаженное чувство реальности (особенно в сценах на внешних створках упомянутого алтаря).

В зрелых работах Босха мир безграничен, но его пространственность иная — менее стремительная. Воздух кажется прозрачнее и сырее. Так написан «Иоанн на Патмосе» (Берлин). На оборотной стороне этой картины, где в круге изображены сцены мученичества Христа, представлены удивительные пейзажи: прозрачный, чистый, с широкими речными просторами, высоким небом и другие — трагические и напряженные («Распятие»).

Но тем настойчивее Босх думает о людях. Он старается найти адекватное выражение их жизни. Он прибегает к форме большого алтаря и создает странное, фантасмагорическое грандиозное зрелище греховной жизни людей — «Сад наслаждений».



илл.273 Иероним Босх. Сад наслаждений. Центральная часть триптиха. Фрагмент. Конец 15 в. Мадрид, Прадо.

Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, дробный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину. Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают причудливые позы, жест, объятие, мерцающее сквозь полупрозрачную пленку пузыря, которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок — жутких, назидательных, отталкивающих, веселых. И их множество обладает определенной системой. Ярусами наслаиваются изображения, и первый ярус, хаотический, сменяется другим, где фигуры уже включаются в зловещее и неуклонное круговое движение, а тот, в свою очередь, третьим — в котором угрожающе господствуют симметричные недвижные образования непостижимой природы.

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет да и мелькнет странная колючая и пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг воздвигнется некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом. Герои Босха — словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция — широко развернутая, но пронизанная ритмом торопливым и захлебывающимся. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку. И это не поздний рецидив далеких средневековых представлений (как обычно толкуют творчество Босха), а бесконечно настойчивое стремление откликнуться на жизнь с ее мучительными противоречиями, вернуть искусству его глубокий мировоззренческий смысл.

И не случайно в позднем творчестве Босха постепенно усиливается роль реального начала и возрождается изначальный интерес нидерландского искусства к неограниченным пейзажным перспективам. Художник, однако, придает им иной смысл. И Мария, и волхвы, еще недавно возвышающиеся перед зрителем, которого художник с благоговением подводил к ним, утратили свою самостоятельность. Они сбились в тесную группу, которая представляет лишь малый эпизод целого. За ними — дали. Пейзаж вмешает конных воинов, деревья, мост, отдельные фигуры, город, дороги, дом и вифлеемскую звезду — и все равно остается большим, безмолвным и пустынным.

В нидерландском искусстве конца 15 в. утрата человеческой значительности не меняла иерархии ценностей, соотношения человека и природы: измельчанию человека соответствовало и измельчание восприятия вселенной. В искусстве Босха вопрос о соотношении человека и мира получил принципиально иное решение. Участники поклонения уменьшились в размерах и придвинулись друг к другу; хлев, где происходит действие, покосился, съежился, неровными кусками обваливается, продырявливается глинобитная стена; из дверей и случайных отверстий показываются люди — они смотрят на сцену, смотрят исподтишка, не мешая ей и не отрываясь от нее. Пастухи лезут на крышу и заглядывают из-за угла. Природа же предстает одухотворенной и безмолвной. Пейзаж «Поклонения» обладает не только тонкими световыми и воздушными оттенками, но как бы чувством еле заметной пульсации жизни. Здесь все пронизано ощущением длительности, и проявляется эта длительность не в людях — потому что движения каждого из них как бы зафиксированы, остановлены и ничтожны, а в зрелище мира — в смене одних фигур и эпизодов другими, в том, что эмоциональная атмосфера, поглотив их, сама сохраняет свою напряженную пустынность. И даже форма алтаря обостряет ощущение этой пульсации: верхний его край сползает, изгибается книзу, потом начинает подниматься вверх, чтобы опять спуститься вниз и снова подняться.

илл.274 Иероним Босх. Поклонение волхвов. Центральная часть алтаря. Конец 15 в. Мадрид, Прадо.

Здесь завершается цикл, начатый ван Эйками. И как после семидесятилетней Эволюции нидерландской живописи Босх возродил уже было исчезавшее чувство мира, вселенной — воплотив его не только иначе, но в прямой противоположности с решениями ван Эйков, как взгляд его на человека противоположен прежнему, так и совершенно новой для 15 века оказалась острота его прозрения жизни. Ибо в конце своего творчества Босх истолковал свои прежние представления о жизни людей применительно к конкретному человеческому обществу. Мы имеем в виду его знаменитого «Блудного сына».

илл.275 Иероним Босх. Блудный сын. Начало 16 в. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген.

Вписанная в круг композиция построена на пересечении сухих, узких форм и на преувеличенно пространственных паузах. Герой картины — тощий, в разорванном платье и разных башмаках, иссохший и словно расплюснутый но плоскости — представлен в странном остановившемся и все же продолжающемся движении. Эта нелепая фигура, расположенная в центре картины, достаточно велика, чтобы занять большую ее часть, но слишком бесплотна, необъемна, чтобы загородить собой пространство, эта фигура ступает редкими, неверными шагами, уходит и все же остается в центре композиции.

Она почти списана с натуры — во всяком случае, европейское искусство не знало до Босха такого изображения нищеты, — но в сухой источенности ее форм есть что-то от насекомого. Это блудный сын, уходящий в отчий дом (*В настоящее время выражено*

сомнение в правильности этого традиционного определения сюжета.). Но на худом лице горят завороженные глаза — они прикованы к чему-то невидимому нами. А сзади него жизнь, покидаемая им. Дом с продранной крышей и полуоторванной ставней реален. За углом мочится человек, рыцарь обнимает женщину, старуха выглядывает из окна, едят из корытца свиньи. И собачка — маленькая, с сумасшедшими глазами, — приспустив голову, смотрит вслед уходящему. Это та жизнь, которую ведет человек, с которой, даже покидая ее, он связан. Только природа остается чистой, бесконечной. II цвет картины выражает мысль Босха — серые, почти гризайльные тона объединяют и людей и природу. Это единство закономерно и естественно. А розоватые или сиреневатые оттенки лишь пронизывают это единство ощущением печальным, нервным, вечно изменчивым и все же постоянным.

Последние работы художника странно сочетают фантастику и реальность его прежних работ, но при этом им свойственно чувство печальной примиренности. Рассыпаются сгустки злобных существ, ранее торжествующе распространявшихся по всему полю картины. Отдельные, маленькие, они еще прячутся под деревом, показываются из тихих речных струй или пробегают по пустынным, поросшим травой холмикам. Но они уменьшились в размерах, утратили активность. Они уже не нападают на человека. А он (по-прежнему это святой Антоний) сидит между ними — читает, думает («Св. Антоний» в Прадо).

Босха не занимала мысль о положении в мире одного человека. Св. Антоний в его прежних работах беззащитен, жалок, но не одинок — собственно, он лишен той доли самостоятельности, которая позволила бы ему чувствовать себя одиноким. Теперь пейзаж соотносится именно с одним человеком, и в творчестве Босха возникает тема одиночества человека в мире.

С Босхом кончается искусство 15 в. Творчество Босха завершает этот этап чистых прозрений, потом напряженных исканий и трагических разочарований.

Но олицетворяемая его искусством тенденция не была единственной. Не менее симптоматична тенденция другая, связанная с творчеством мастера неизмеримо меньшего масштаба — Герарда Давида. Он умер поздно — в 1523 г. (род. ок. 1460). Но, как и Босх, замыкал 15 век.

Уже его ранние работы («Благовещение»; Детройт) — прозаически-реального склада; произведения самого конца 1480-х гг. (две картины на сюжет суда Камбиза; Брюгге, Музей) изобличают тесную связь с Боутсом; лучше других композиции лирического характера с развитой, активной пейзажной средой («Отдых на пути в Египет»; Вашингтон, Национальная галлерея). Но рельефнее всего невозможность для мастера выйти за пределы века видна в его триптихе с «Крещением Христа» (начало 16 в.; Брюгге, Музей). Пристальность, миниатюрность живописи кажется идущей в прямое противоречие с большими масштабами картины. Реальность в его видении лишена жизни, выхолощена. За интенсивностью цвета нет ни духовного напряжения, ни ощущения драгоценности мироздания. Эмалевость живописной манеры холодна, замкнута в себе и лишена эмоциональной целенаправленности.

15 столетие в Нидерландах было порой великого искусства. К концу века оно исчерпало себя. Новые исторические условия, переход общества на другую ступень развития вызвали новый этап в эволюции искусства. Он зародился с началом 16 в. Но в Нидерландах с характерным для их искусства изначальным, идущим еще от ван Эйков сочетанием светского начала с религиозными критериями в оценке жизненных явлений, с

неумением воспринять человека в его самодовлеющем величии, вне вопросов духовного приобщения к миру или к богу, -— в Нидерландах новая эпоха неминуемо должна была прийти только после сильнейшего и тягчайшего кризиса всего предшествующего мировосприятия.

Если в Италии Высокое Возрождение явилось логическим следствием искусства кватроченто, то в Нидерландах такой связи не было. Переход к новой эпохе оказался особенно мучительным, так как во многом повлек за собой отрицание предшествующего искусства.

В Италии разрыв со средневековыми традициями произошел еще в 14 в., и искусство итальянского Ренессанса сохранили целостность своего развития на всем протяжении эпохи Возрождения. В Нидерландах положение сложилось иначе. Использование средневекового наследия в 15 в. затрудняло применение сложившихся традиций в 16 столетии. Для нидерландских живописцев грань между 15 и 16 вв. оказалась связанной с коренной ломкой миросозерцания.

Изобразительное искусство 16 века

Р. Климов

В течение первых десятилетий 16 в. живопись в Нидерландах претерпевала сложные изменения, в результате которых оказались окончательно изжитыми принципы искусства 15 в. и получили развитие (впрочем, несравненно менее плодотворное, чем в Италии) черты Высокого Возрождения. Хотя художественные достоинства живописи 16 в., за исключением Брейгеля, не достигают уровня 15 столетия, в историко-эволюционном отношении ее роль оказалась весьма значительной. В первую очередь это определяется приближением искусства к более прямому, непосредственному отражению действительности.

Самодовлеющий интерес к конкретной реальности в равной мере приводил к открытию новых, перспективных путей и методов и к сужению кругозора живописца. Так, концентрируя мысль на повседневной реальности, многие живописцы приходили к решениям, лишенным широкого обобщающего значения. Однако там, где художник был тесно связан с основными проблемами времени, чутко преломляя в своем творчестве основные противоречия эпохи, этот процесс давал необычайно значительные художественные результаты, примером чему может служить творчество Питера Брейгеля Старшего.

Знакомясь с изобразительным искусством 16 в., необходимо иметь в виду резкое количественное возрастание художественной продукции и ее проникновение на широкий рынок, в чем проявляется воздействие новых историко-общественных условий.

В экономическом отношении жизнь Нидерландов начала века характеризуется бурным расцветом. Открытие Америки поставило страну в средоточие международной торговли. Активно протекал процесс вытеснения цехового ремесла мануфактурой. Развивалось производство. Антверпен, затмив Брюгге, стал крупнейшим центром транзитной торговли и денежных операций. В городах Голландии жила почти половина всего населения этой провинции. Руководство экономикой перешло в руки так называемых новых богачей —

лиц влиятельных не принадлежностью к городскому патрициату, цеховой верхушке, но только своей предприимчивостью и богатством.

Буржуазное развитие Нидерландов стимулировало общественную жизнь. Воззрения крупнейшего философа, педагога и т. п. Эразма Роттердамского последовательно рационалистичны и гуманистичны. Большим успехом пользуются различные протестантские вероучения и прежде всего кальвинизм с его духом практического рационализма. Все больше раскрывается роль человека в общественной эволюции. Усиливаются национально-освободительные тенденции. Активизируются протест и недовольство народных масс, и последняя треть века ознаменована мощным подъемом — нидерландской революцией.

Названные факты совершенно видоизменили мировосприятие художников.

Живопись 16 в. мы будем рассматривать по трем ее этапам. Начальный, захватывающий первые три десятилетия, связан со сложными процессами осознания нового положения человека в жизни, с более высокой ступенью сложения раннего капитализма и характеризуется крайним многообразием исканий и разноречивостью методов. В стадиальном отношении он соответствует Высокому Возрождению в Италии.

Второй этап, завершающийся к 1570 г., отмечен зрелостью нового мировоззрения и наиболее заметными успехами реалистических тенденций, а наряду с тем — активизацией противоположных направлений и открытым противопоставлением этих двух линий в развитии искусства. По существу, это время кризиса Ренессанса.

Третий период, обнимающий последнюю треть века, определяется полным исчезновением возрожденческих принципов и зарождением основ искусства 17 века.

* * *

Один из крупнейших мастеров первой трети века — Квентин Массейс (род. в 1465 или 1466 г. в Лувепе, ум. в 1530 г. в Антверпене).

Ранние произведения Квентина Массейса несут отчетливый отпечаток старых традиций. Первая значительная его работа — триптих, посвященный св. Анне (1507 — 1509; Брюссель, Музей). Сцены на внешних сторонах боковых створок отличаются сдержанным драматизмом. Мало разработанные в психологическом отношении образы величественны, фигуры укрупнены и тесно составлены, пространство кажется уплотненным. В раскрытом виде алтарь более гармоничен — свободнее расположение действующих лиц, выявлена спокойная размеренность ритма и композиции. В основе концепции Массейса лежит стремление косвенно, чаще всего при помощи художественно-формальных средств, возвысить образ человека.

илл.277 Квентин Массейс. Алтарь св. Анны. Фрагмент центральной части (Мария Саломия со своими детьми Иаковом Старшим и Иоанном Богословом). 1507-1509 гг. Брюссель, Музей изящных искусств.

В следующей своей работе — «Оплакивании» (1509—1511; Антверпен, Музей) он ужо не ограничивается общей экспозицией образов; он пытается ввести в композицию действие, конкретнее раскрыть переживания героев. Не видя, однако, в чем кроется истинное величие человека, он не может органично разрешить эту задачу и совместить ее решение с достоинствами алтаря св. Анны.

Художник приходит к решениям нервным и сбивчивым, что обычно объясняется готическими пережитками. Правильнее, однако, видеть здесь результат слияния двух еще недостаточно отстоявшихся тенденций: стремления возвеличить образ человека и другой тенденции, связанной с попытками представить ситуацию в ее жизненной естественности. Во всяком случае, этот же алтарь представляет обе эти тенденции и порознь; образы обобщенные соседствуют с гротескно характерными.

илл.276а Квентин Массейс. Меняла с женой. 1514 г. Париж, Лувр.

Тяготение к жизненно-реальному началу привело Массейса к созданию одной из первых в искусстве нового времени жанровых, бытовых картин. Мы имеем в виду «Менялу с женой» (1514; Париж, Лувр). Вместе с тем постоянно сохранявшийся у художника интерес к обобщенной трактовке действительности побудил его (быть может, первого в Нидерландах) обратиться к искусству Леонардо да Винчи («Мария с младенцем»; Познань, Музей), хотя здесь можно говорить скорее о заимствованиях или о подражании.

В творчестве Массейса обе названные тенденции выступают совместно или преобладая одна над другой. В тех же случаях, когда стремление к конкретности господствует безраздельно, можно заметить, что в реальности его привлекают явления исключительные

или единичные. Это — крайние проявления или уродства, или характерности (портрет старика; Париж, Музей Жакмар-Андрэ).

В тех же случаях, когда обе тенденции синтезируются, они или служат выражению жизненной энергии людей (что имело место уже в «Оплакивании»), или используются для передачи душевной сферы человека («Св. Магдалина»; Антверпен, Музей).

Такой синтез особенно часто достигался Массейсом в области портрета. Портреты Эразма Роттердамского (Рим, дворец Корсини) и его друга Петра Эгидия (Солсбери, собрание Раднор), портрет Этьена Гардинера из галлереи Лихтенштейн в Вадуце и другой — глубокий, со сложным внутренним состоянием — из Штеделевского института во Франкфурте принадлежат к числу лучших образцов Этого жанра. В портрете, как и в ряде других работ, Массейс достигает особенных успехов при передаче общей, не расчлененной на отдельные чувства и качества, одухотворенности образа.

илл.276б Квентин Массейс. Портрет Петра Эгидия. Начало 16 в. Солсбери, собрание Раднор.

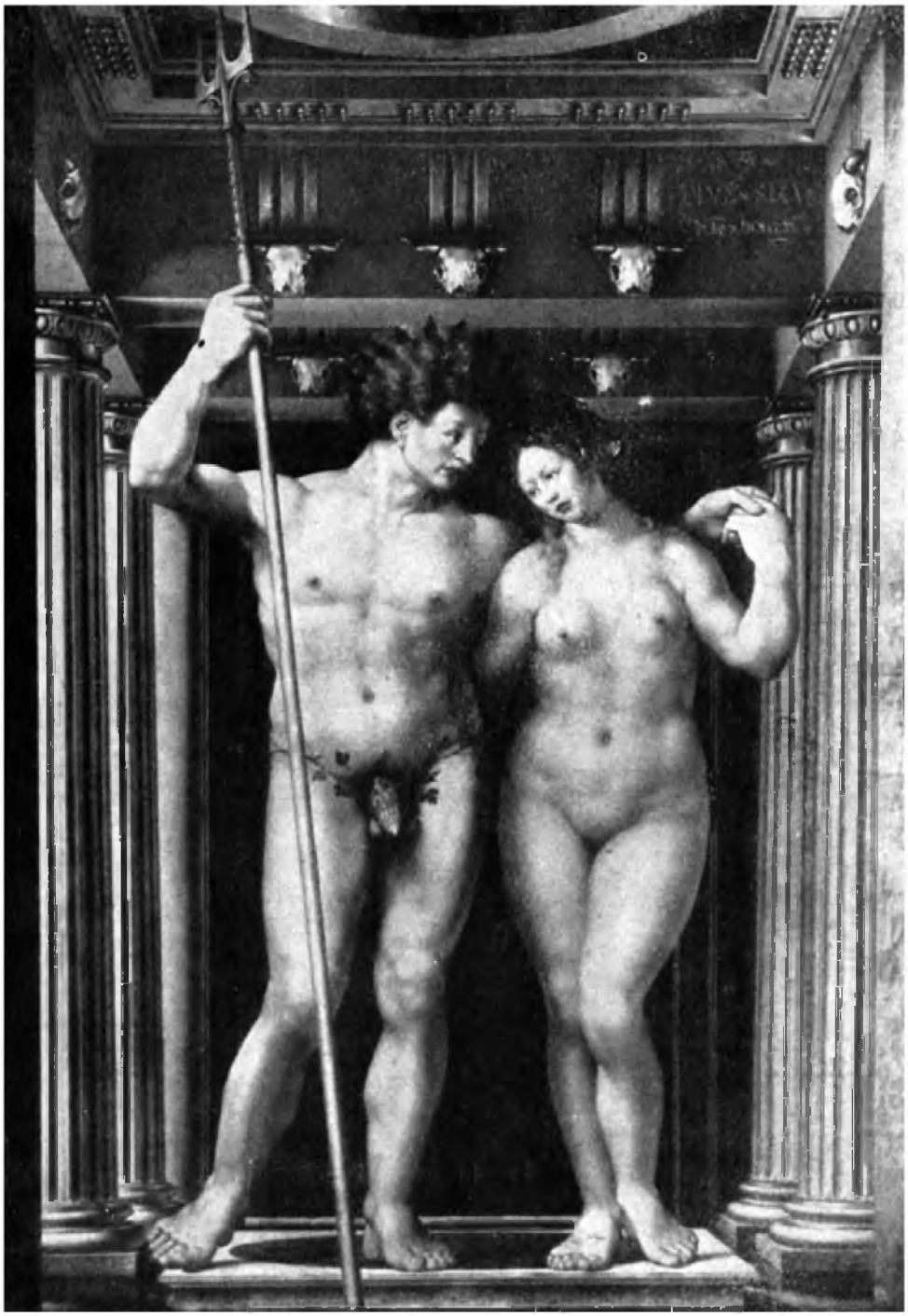
В своей переработке основ нидерландской живописи Массейс во многом учитывает традицию. Одновременно с ним работали мастера, предпочитавшие более решительное обновление искусства, — так называемые романисты.

Они, однако, избрали путь, дискредитировавший в конечном счете все их начинания. Их мало интересовала реальность как таковая, они стремились к монументализации образа человека. Но их идеальные образы не столько отражали новую концепцию мира и человека и высокое представление о человеке, сколько являлись отвлеченным фантазированием на темы античных мифов, своего рода условным артистическим самовыражением. В их творчестве особенно отчетливо сказалось отсутствие истинно гуманистических взглядов, а постоянное обращение к итальянскому искусству (определившее наименование этого направления) не шло дальше пустых заимствований. Живопись романистов является ярким свидетельством назревания нового понимания места человека в мире и не менее ярким доказательством бессилия на нидерландской почве разрешить этот вопрос в итальянизированных формах. Панегирические формулы романистов, по существу, оставались результатом чистого умозрения.

Крупнейшим представителем романизма первой трети века был Ян Госсарт по прозванию Мабюзе (род. в 1478 г. близ Утрехта или в Мобеже, ум. между 1533 и 1536 гг. в Миддельбурге).

Ранние работы (алтарь в Лисабоне) трафаретны и архаичны, как, впрочем, и выполненные непосредственно после возвращения из Италии (алтарь в Национальном музее в Палермо, «Поклонение волхвов» в лондонской Национальной галлерее).

Сдвиг в творчестве Госсарта происходит в середине 1510-х гг., когда он исполняет множество картин на мифологические сюжеты. Обнаженная натура предстает здесь и в более поздних работах не как частный мотив, а как главное содержание произведения («Нептун и Амфитрита», 1516, Берлин; «Геркулес и Омфала», 1517, Ричмонд, собрание Кук; «Венера и Амур», Брюссель, Музей; «Даная», 1527, Мюнхен, Пинакотека, а также многочисленные изображения Адама и Евы). Однако все эти работы страдают неубедительностью. Триумфальная поза героя, узкая композиционная схема и выглаженная, мертвая моделировка сочетаются с почти натуралистической точностью отдельных деталей.



илл.281 Госсарт. Нептун и Амфитрита. 1516 г. Берлин.

Госсарт исходил из ограниченной гуманистической схемы. Его вариации на тему одной или двух обнаженных фигур всегда остаются вполне условной конструкцией. Натурные наблюдения нисколько не оживляют их и лишь делают противоречивой авторскую мысль.

Замкнутость творчества Госсарта узкими рамками особенно чувствуется в тех редких случаях, когда мастеру удается эти рамки в какой-то мере преодолеть.

В «Св. Луке, пишущем Марию» (Прага, Национальная галлерея) Госсарт, отступая от собственной системы, попытался связать фигуры со сложным архитектурным пространством и создал несколько фантастичную, но впечатляющую концепцию человека и среды.

Напротив, в более раннем «Снятии со креста» (Эрмитаж) он столкнулся с невозможностью воссоздать своими методами драматическое повествование — и во многом от этих методов отказался, в чем следует видеть доказательство их непригодности к разрешению больших задач.

Наконец, третье и наиболее важное доказательство ограниченности романистических схем Госсарта — это его портреты (диптих с изображением канцлера Каронделе, 1517, Париж, Лувр; портретные створки в Брюссельском музее; мужской портрет, Берлин); ибо их высокие художественные качества достигнуты ценой известного отхода от этих схем. Воссоздавая реальный облик портретируемых, мастер его монументализирует, а отсутствие детализированных психологических характеристик делает эти портреты еще более внушительными. Волею жанра вынужденный придерживаться натуры, Госсарт достигает здесь той приподнятости образа, которой так не хватает работам, в которых он соблюдал свою систему со всей строгостью.

Другой крупный романист — Бернар ван Орлей (ок. 1488—1541) систему Госсарта расширил. Уже в раннем его алтаре (Вена, Музей, и Брюссель, Музей) наряду с провинциально-нидерландским шаблоном и декорацией в духе итальянцев мы наблюдаем элементы подробного, обстоятельного рассказа.

В так называемом алтаре Иова (1521; Брюссель, Музей) Орлей стремится к динамике общего решения и к повествованию. Недвижно застывших героев Госсарта он вовлекает в активное действие. Он использует и множество наблюденных деталей. Утрированно, натуралистически характерные фигуры (изображение нищего Лазаря) соседствуют с прямыми заимствованиями итальянских образцов (богач в аду), и только во второстепенных, частных эпизодах художник решается объединить их в реальную, живую сцену (врач рассматривает мочу умирающего). Он любит покрывать архитектуру всевозможными узорами, а очертаниям алтарей придает неимоверную замысловатость.

Вторая половина его творчества связана с попытками более органического освоения итальянской живописи. Этому в немалой степени способствовало знакомство с картонами Рафаэля, присланными для выполнения по ним шпалер в Брюссель, где жил Орлей. Главная работа этого периода, «Страшный суд» (1525; Антверпен, Музей), лишена излишеств алтаря Иова, и введение натурных наблюдений здесь более органично.

Орлей — один из заметных портретистов своего времени. В лучшей его работе этого жанра, портрете медика Георга ван Целле (1519; Брюссель, Музей), он не ставит себе целью глубокое проникновение в душевную сферу модели. Он исходит из декоративной выразительности; черты лица подгоняются под определенную стилистическую формулу. Однако в это яркое, экспрессивное целое мастер умеет ввести тонко наблюденные детали. Другие его портреты столь же декоративны, но более стилизованны. В этих работах больше артистического самовыражения, чем раскрытия реального образа.

Как и все романисты (и, быть может, интенсивнее других), Орлей интересовался декоративным искусством, в области которого он работал много и плодотворно. Известны его работы для брюссельской шпалерной мануфактуры, витражи (например, в церкви св. Гудулы в Брюсселе).

Если Массейс и романисты (Госсарт, Орлей) пытались решительно обновить нидерландскую живопись, то подавляющее большинство их современников были в своих работах более традиционны. Однако их творчество необходимо иметь в виду, так как оно характеризует разнообразие тенденций в искусстве Нидерландов.

Среди антверпенских современников Массейса мы находим и мастеров, еще тесно связанных с 15 в. (Мастер из Франкфурта, Мастер Моррисоновского триптиха), и художников, старающихся разбить прежние каноны, вводя драматические (Мастер «Магдалины» собрания Манзи) или повествовательные (Мастер из Хоогстратена) элементы. Нерешительность в постановке новых проблем сочетается у этих живописцев с безусловным к ним интересом. Заметнее прочих — тенденции к буквальному, точному изображению натуры, опыты по возрождению драматизма в форме убедительного повседневного рассказа и попытки индивидуализации прежних лирических образов.

Последнее, как правило, характеризовало наименее радикальных мастеров, и весьма показательно, что как раз эта тенденция стала определяющей для Брюгге, города, угасавшего как в экономическом, так и в культурном отношении. Здесь почти безраздельно господствовали принципы Герарда Давида. Им подчинились как мастера по своему художественному уровню посредственные, так и более крупные — Ян Провост (ок. 1465—1529) и Адриан Изенбрандт (ум. в 1551 г.). Картины Изенбрандта с их замедленным затухающим ритмом и атмосферой поэтической сосредоточенности (Мария на фоне семи страстей, Брюгге, церковь Нотр-Дам; мужской портрет, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) — быть может, наиболее пенное в продукции Брюгге. В тех редких случаях, когда художники пробовали нарушить узкие пределы брюггской традиции (работы выходца из Ломбардии Амброзиуса Бенсона, ум. в 1550 г.), они неминуемо оказывались во власти эклектизма— будь то жестко-прозаичные решения или, напротив, не лишенные импозантности перепевы романизма.

Иные творческие устремления характеризовали Северные провинции. Здесь развитие протекало в более сдержанных, не столь космополитических, а порой и экстравагантных формах, как в Антверпене, и вместе с тем было лишено застойности, характерной для Брюгге. Уклад жизни, а вместе с тем и культура были скромнее и демократичнее.

Работы старшего поколения голландских живописцев довольно нескладны, но они уже изобличают простодушную наблюдательность их авторов и их приверженность конкретной жизни (Мастер из Дельфта, Мастер амстердамской «Смерти Марии»). Это качество легло в основу всего голландского искусства 16 столетия.

Обозначившийся еще в 15 в. интерес к взаимной связи человека и среды (Гертген) начинает приносить свои плоды. Иногда он сочетается с живым чувством человеческой индивидуальности и определяет своеобразие портрета (мужской портрет Яна Мостарта (ок. 1475—1555/56) в Брюссельском музее. Чаще же он проявляется в усилении жанровых тенденций — например, в исполненном Яном Иостом из Калькара (ок. 1460—1519) между 1505 и 1508 гг. алтаре церкви св. Николая в Калькаре. В творчестве Мастера из Алькмара (работал после 1490 г.) зарождается подлинно городской, бытовой, повествовательный жанр. В цикле «Семи дел милосердия» (1504; Амстердам, Рейксмузей) действие перенесено на улицу — оно представлено среди голландских домиков, с участием случайных прохожих, во всей достоверности повседневного течения.

Таким образом, общая панорама нидерландской живописи первой трети века принимает следующие очертания: романисты стараются покончить со старыми традициями и в поисках формальной монументализации подражают итальянцам, Массейс пытается сообщить образу приподнятость, не порывая вместе с тем с живой реальностью, и творчески развить в новых условиях традиции реалистического искусства второй половины 15 в. Наконец, малые мастера по-своему отзываются на новые запросы — здесь и разнообразие поисков антверпенских мастеров, и архаическая лирика брюжцев, и

решительное обращение к бытовому началу у голландцев. Следует добавить, что в это время еще живут и работают мастера 15 в.—Босх, Герард Давид.

За исключением романистов (а учитывая бытовую сниженность их внешне героизованных решений, то и вместе с ними), нидерландское искусство переживает период активной конкретизации своего творческого метода, обращается к прямому и самоценному изображению действительности.

Особое положение занимает группа так называемых «антверпенских маньеристов». (*Термин этот вполне условен и должен свидетельствовать о некоторой вычурности искусства этих художников. Не следует смешивать с маньеризмом в обычном значении этого слова.*). Живая реальность образа и достоверность изображения их не привлекали. Но условные, риторические и холодные работы романистов им тоже были чужды. Их любимая тема — «Поклонение волхвов». Изощренные фантастические фигуры, запутанное многофигурное действие, помещенное среди руин и сложных архитектурных декораций, наконец, изобилие аксессуаров и почти болезненное пристрастие к множественности (персонажей, деталей, пространственных планов) — характерные отличия их картин. За всем этим угадывается тяга к большим, обобщающим решениям, сохранившееся чувство неограниченности мироздания. Но в этом своем стремлении «маньеристы» неизменно уходили от конкретной жизни. Не имея возможности насытить свои идеалы новым содержанием, не имея сил противостоять тенденциям своего времени, они создали искусство, причудливо сочетающее реальность и фантастику, торжественность и дробность, велеречивость и анекдотизм. Но течение это симптоматично — оно свидетельствует, что бытовая конкретность привлекала далеко не всех нидерландских живописцев. Кроме того, многие мастера (особенно в Голландии) использовали «маньеристические» приемы особым образом — для оживления своих повествовательных композиций и для сообщения им большего драматизма. Таким путем шел Корнелис Энгельбрехтсен (род. в 1468 г. в Лейдене — ум. в 1535 г. там же; алтари с «Распятием» и «Оплакиванием» в Лейденском музее), Якоб Корнелис ван Оостзанен (ок. 1470—1533) и другие.

Наконец, известный контакт с принципами «маньеризма» улавливается в творчестве одного из наиболее крупных мастеров своего времени Иоахима Патинира (ок. 1474—1524), художника, которого с полным правом можно считать в числе главных родоначальников европейской пейзажной живописи нового времени.

Большинство его работ представляет обширные виды, включающие скалы, речные долины и т. п., лишенные, однако, неумеренной пространственности. Патинир помещает также в свои картины небольшие фигурки персонажей различных религиозных сцен. Правда, в отличие от «маньеристов», его эволюция строится на постоянном сближении с реальностью, а пейзажи постепенно избавляются от господства религиозной темы (см. «Крещение» в Вене и «Пейзаж с бегством в Египет» в Антверпене). Построение пейзажа, высокая точка зрения и особенно цветовое решение (от коричневого первого плана через зеленый и зелено-желтый промежуточный к голубым далям) оказали большое влияние на последующих мастеров. Из мастеров, близких по времени Патиниру, должны быть названы Херримет де Блес (ум. ок. 1550 г.), а также уже упомянутый в другой связи Ян Мостарт, сцена из завоевания Америки (Гарлем, музей Франса Гальса) которого обнаруживает также традицию Босха.

Для первой трети 16 столетия — с ее ломкой прежних принципов и нащупыванием новых путей — характерны и эклектичное сочетание различных тенденций и. напротив, почти фанатичное упорство в осознании и разрешении художественных задач.

Первая из названных черт обесценивает творчество вполне профессионально, порой виртуозно работавшего Иоса ван Клеве (он же Мастер «Успения Марии», ок. 1464—1540); наибольший интерес представляют его поэтичные изображения Марии с младенцем и Иосифом, а также поздние портреты, выявляющие характер модели. Зато вторая названная черта определяет внутренний пафос наиболее крупного мастера рассматриваемой поры - Луки Лейденского (ок. 1489—1533). Его искусство завершает и исчерпывает живопись первой трети столетия.

В ранних гравюрах (он был прославлен как мастер гравюры, и с его деятельностью связаны первые большие успехи резцовой' гравюры в Нидерландах) он не только точен в передаче реальности, но и стремится создать целостную и выразительную сцену. При этом, в отличие от своих голландских современников (например, Мастера из Алькмара), Лука добивается острой психологической экспрессии. Таковы его листы «Магомет с убитым монахом» (1508) и особенно «Давид и Саул» (около 1509 г.). Образ Саула (во втором из названных произведений) отличается исключительной для того времени сложностью: здесь и безумие — еще длящееся, но и начинающее отпускать измученную душу царя, и одиночество, и трагическая обреченность. Эмоциональность этого решения в большей мере создается формальными средствами — композицией (Саул кажется изолированным и сжатым композиционными линиями), степенью конкретности в обрисовке действующих лиц Гот заднего плана к Давиду идет нарастание бытовых черт, чтобы в образе Саула резко смениться напряженным драматизмом) и, наконец, сопоставлением противоположных в своей выразительности деталей (один глаз Саула — устремленный вдаль, агрессивный, взгляд другого безвольный, волнующий, темный, пристальный).

Характерным для этого периода творчества Луки следует считать решительное обращение к реальности и одновременно усиленное подчинение ее художественной концепции произведения. Чисто жанровые мотивы служат особой задаче— попытке выделить движения души, представить их в крайнем, до предела обостренном выражении. Последнее придает психологическим опытам Луки странную двойственность: их волнующая экспрессивность сочетается с черствой, иногда даже жесткой досказанностью. Не владеющий еще искусством создания индивидуальных характеров, он превращает своих, казалось бы, вполне реальных героев в средство для воплощения определенных эмоций. В его интересе к психологическим мотивам — стремление сделать очевидной объективную силу душевного движения как такового, его сложность и противоречивость.

Огромный шаг вперед в приближении к конкретной действительности виден в его работах жанрового порядка («Игра в шахматы», Берлин; «Жена приносит Потифару одежды Иосифа», Роттердам, Музей Боймансван Бейнинген), но и здесь бытовое начало выделяется художником скорее как некая отвлеченная, самостоятельная категория.

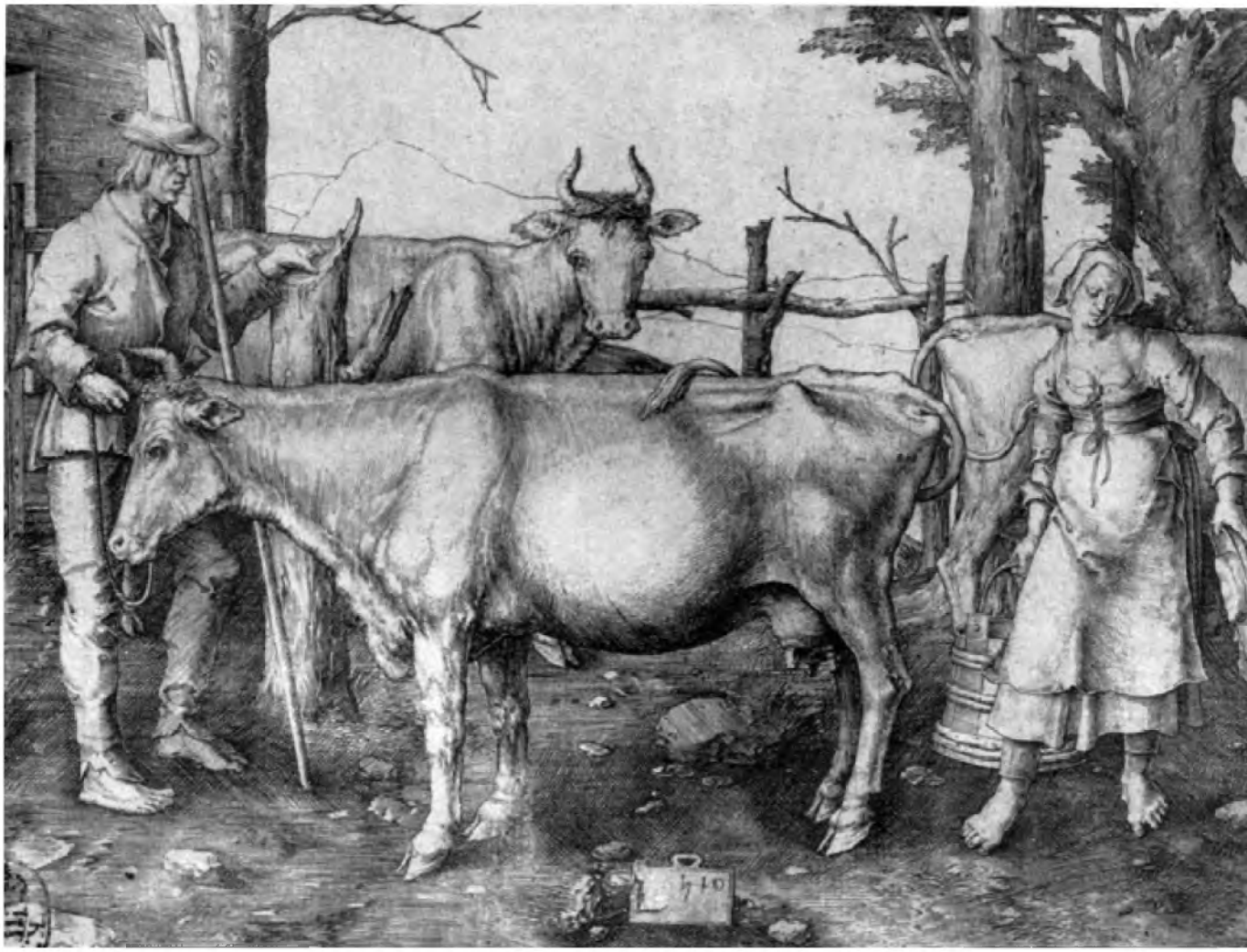
Аналогична проблематика портрета. В автопортрете Луки Лейденского (Браун-швейг, Музей) создан один из самых жизненно достоверных образов эпохи. А упомянутая выше кенцепционность, подчеркнутость реального начала сообщила этому образу и другое ценное качество — его бюргерский характер утверждается художником с программным, вызывающим пафосом.

Но с особенной силой «концепционная реалистичность» Луки проявилась в одной из его наиболее глубоких работ — гравюре «Коровница» (1510). Натурные впечатления здесь выражены с грубой правдивостью. Но геометрически четкое, ритмизированное расположение коров и сложное подчинение всех деталей системе вертикальных осей приносит в этот лист дух безупречной строгости и соразмерности. Тяжеловесно-

внушительной фигуре парня и грубоватой, но не лишенной изящества коровнице придана соответствующая ритмическая среда — в первом случае прямолинейная и четкая, во втором построенная на искривленных формах.

Их фигуры застыли, и жесты устойчивы. И все же Лука Лейденский передает взаимосвязь своих героев — при помощи плавной бегущей линии далеких гор и нескольких других композиционных приемов ему удается выразить и чувства парня и кокетливость девушки и установить контакт между этими, казалось бы, совершенно разъединенными фигурами.

Лука Лейденский, с редкой остротой передавая окружающую его действительность, избегает жанровых решений и старается монументализировать реальность. В «Коровнице» он достигает известной гармонии — обобщение реальности придает ей черты монументальности, но не уводит в условность.



илл.278 Лука Лейденский. Коровница. Гравюра на меди. 1510 г.

Следующие десять лет его творчества этой гармонии лишены.

Он органичнее вводит частные наблюдения, усиливает жанрово-повествовательный элемент, но тут же нейтрализует его настойчивым выделением какого-либо одного действующего лица — погруженного в себя и как бы выключенного из бытовой среды.

илл.279 Лука Лейденский. Игра в карты. Ок. 1514 г. Солсбери, Уилтон-хауз, собрание Пемброк.

Взволнованный и нервозный эмоциональный тон «Св. Антония» (1511; Брюссель, Музей), введение в, казалось бы, повседневную «Игру в карты» (ок. 1514 г.; Уилтон-хауз, собрание Пемброк), загадочной в своем отвлеченном, неопределенном состоянии центральной фигуры, наконец, переделка «Мадонны с младенцем и ангелами» Мемлинга, где в идеальный образ 15 в. внесены ноты безнадежности (Берлин),— все это свидетельствует о новом этапе в искусстве Луки.

Естественное единство моментов бытовых и обобщенных обретает напряженность. Художник усиливает в своих работах роль конкретной действительности. Вместе с тем нарастание нервозности трактовки образов говорит об утрате прежней ясности миревосприятия. Однако нельзя не отметить и другого — в работах этоге периода представление о реальности как о замкнутой в себе, изолированной данности уступает место чувству жизни как целостного, глубокого и сложного явления. И произведения 1510-х гг. отличает не только возбужденность, но и оттенок непосредственной человечности.

Наиболее полное выражение названных черт несет в себе «Проповедь в церкви» (Амстердам, Рейксмузей). Мастер четко выделяет три компонента: бытовую сцену проповеди, пространство церкви — пустое, эмоционально-насыщенное, тянущееся— и фигуру мужчины с шляпой в руках, привлекающую внимание зрителя сдержанным, отвлеченным от среды выражением и высоким внутренним достоинством. Образ и жанр

здесь обострены, обнажены и соединены искусственным построением всей сцены. Здесь и почти исследовательский интерес к жизни, и известная растерянность, колебания, вызванные вопросом, не осмыслявшимся современниками художника в такой отчетливой форме,— в чем же значительность человека.

илл.280 Лука Лейденский. Проповедь в церкви. Ок. 1521 г. Амстердам, Рейкс-музей.

«Проповеди в церкви» близок по времени мужской портрет (ок. 1520 г.; Лондон, Национальная галлерея), где холодной решительности взгляда придан оттенок крайней, взволнованной искренности. В этом портрете еще очевиднее, чем в «Проповеди в церкви», что Луку интересует уже не узкожанровая или статически неподвижная

реальность, но жизнь как сложный, длящийся процесс. Образу приданы интонации, немыслимые при прежнем понимании реальности (чему в немалой степени соответствует цветовая гамма: зеленый фон, холодное бескровное лицо, бесцветные губы).

Однако здесь Луку Лейденского подстерегали задачи, на том этапе в нидерландской культуре практически неразрешимые. Его ощущение жизненного процесса в конечном итоге вело к нивелированию личности; для ее героического возвеличивания сам он не видел фундамента, а для самодовлеющего ее утверждения ему не хватало представления о целостном духовном мире индивидуальности. Мастер оказался в тупике, и третий период его творчества, 1520-е годы,— это трагические по своей бесперспективности попытки найти выход.

В «Благовещении» (часть диптиха, 1522; Мюнхен, Пинакотека) и «Марии с младенцем» (Амстердам, Рейксмузей) фигуры вовлекаются в неопределенное, всепронизывающее движение, выражающее ужо не жизненную текучесть, но только иррациональное, безликое беспокойство. Наряду с ростом нервозности появляются ноты саркастические, почти издевательские (то же «Благовещение», гравюра 1525 г. «Вергилий в корзине»). Изверившись в своих прежних исканиях, мастер обращается к романизму.

В алтаре со «Страшным судом» (1521—1527; Лейден, Музей) фигуры грешников и праведников бесспорно обладают значительностью (чем дальше от них вверх — вплоть до комичного своим бытовым характером крошечного бога-отца,— тем быстрее эта значительность убывает). Но не случайно художник сдвигает Эти фигуры к боковым створкам и в центре композиции остаются только пустынные круглящиеся просторы земли. Попытки монументально-героизированного решения терпят крах. Лейденский алтарь, являясь одним из самых заметных произведений нидерландской живописи, одновременно свидетельствует об обреченности исканий его создателя.

Последние две работы Луки Лейденского говорят о душевном кризисе: «Мария с младенцем» (Осло, Музей) — это чисто формальная идеализация, «Исцеление слепого» (1531; Эрмитаж) — сочетание маньеристических преувеличений и натуралистически бытовых деталей.

Творчество Луки Лейденского замыкает искусство первой трети века. Уже в начале 1530-х гг. нидерландская живопись вступает на новые пути.

Для этого периода характерно быстрое развитие реалистических принципов, параллельная активизация романизма и нередкое их сочетание.

1530—1540-е гг. — это годы дальнейших успехов в буржуазном развитии страны. В науке— это время расширения и систематизации знаний. В гражданской истории — реформирование религии в духе рационализма и практицизма (кальвинизм) и медленное, еще подспудное назревание революционной активности народных масс, первых конфликтов между растущим национальным самосознанием и господством иноземной феодально-абсолютистской власти Габсбургов.

В искусстве наиболее заметным является широкое распространение бытового жанра. Бытовые тенденции принимают форму либо крупнофигурного жанра, либо мелкофигурной картины, либо проявляются косвенно, определяя особый характер портрета и религиозной живописи.

Крупнофигурный жанр был распространен в Антверпене. Главные его представители— Ян Сандерс ван Хемессен (ок. 1500—-1575) и Маринус ван Роймерс-вале (ок. 1493,— возможно, 1567) — опирались на традицию Квентина Массейса (различные варианты «Менял» Роймерсвале и «Веселое общество» из Карлсруэ Хемессена). Они, в сущности, совершенно уничтожили границу между бытовой и религиозной картиной. Для обоих характерна гротескность, утрированность реальных наблюдений. Но принципы Хемессена сложнее — выделяя на передний план две-три крупные статичные фигуры, в глубине он помещает маленькие жанровые сценки, играющие роль комментария. Здесь можно видеть попытку вовлечения бытового случая в общую жизненную последовательность, стремление придать конкретному факту более общий смысл. Эти картины узки по тематике (менялы, девицы из публичных домов) и отражают полное отсутствие представления о человеческой общности.

илл.283 Ян ван Амстель. Чудесное насыщение пяти тысяч. До середины 16 в. Брауншвейг, Музей.

Это последнее находит воплощение в голландской живописи и определяет ее своеобразие. Ярче всего оно проявилось в творчестве Яна ван Амстеля («Чудесное насыщение пяти тысяч» из Брауншвейгского музея (*Автор этого произведения был неизвестен и именовался Брауншвейгским монограммистом. Одно время оно было приписано Хемессену.*). У Амстеля (род. ок. 1500; работал в Антверпене до 1540 г.) жанр выступает не в виде единичной придвинутой к зрителю сцены, но как панорама с множеством участников, развитым пейзажем и т. д. Этот тип картины оказался весьма перспективным и в какой-то степени повлиял на сложение живописи Брейгеля. Амстель видит бытовой факт в его непосредственном жизненном течении.

Еще отчетливее бытовые тенденции проявились в портрете, причем портрете голландском — в Голландии буржуазия ближе стояла к народным слоям и был крепок дух корпоративной общности.

В работах амстердамских живописцев Дирка Якобса (ок. 1497—1567) и Корнелиса Тейниссена (работал с 1533 до 1561 г.) индивидуальный образ осмыслен уже в его повседневной реальности. Они избирают обычную позу, придают портретируемому естественный жест и, что особенно важно, делают значительный шаг к более определенному пониманию духовного абриса конкретной личности. В своих вполне бюргерских образах Якобе старается передать высокое самосознание модели (мужской портрет из Турина), причем здесь уже нет и следа того подчинения образа авторской концепции, которое было так свойственно первой трети века.

Поиски бытовой естественности портретного образа сомкнулись с чувством бюргерской общности, в другой связи проявившимся у Амстеля, и в результате возник вполне оригинальный жанр — голландский групповой портрет. Его лучшие образцы были созданы позже, но первые успехи связаны с творчеством тех же Д. Якобса (портрет 1532 г. в Эрмитаже) и К. Тейниссена (портрет 1533 г. в Амстердаме). Именно они наметили два главных типа группового портрета — в виде суммы изолированных полуфигур и в виде схематично представленной трапезы. Эти портреты достаточно примитивны, но в них, так же как в одиночных изображениях, отчетливо проступает тяга к конкретному образу и успехи в овладении им. В какой-то мере художник сознательно ввел даже элементы социально-бытовой характеристики изображенных персонажей.

Эти тенденции не прошли мимо романизма, резко изменившего свое лицо. Монументализация образа в романизме конца 1520-х и 1530-х гг. уже ничем не напоминает методов Госсарта.

Впрочем, и романизм этого времени неоднороден. Питер Кук ван Альст (1502—1550) привлекает наше внимание не столько своими произведениями, сколько широтой интересов и гуманистической образованностью: он посещает Турцию, исполняет множество декоративных работ, переводит трактат Серлио и т. д. Ян Скорель (1495—1562) также был личностью многогранной — священнослужитель, инженер, музыкант, ритор, хранитель коллекций папы Адриана VI и т. п., но, кроме того, и весьма крупный живописец.

Уже в ранних работах он тяготеет к внушительности образа (алтарь из Обер-веллаха, 1520) и к сильным, контрастным сопоставлениям человека и пейзажа (алтарь ван Лохорст; Утрехт, Музей). Заложенная здесь мысль раскрывается в «Распятии» (Детройт, Институт искусств).

илл.282а Ян ван Скорель. Мария Магдалина. 1529 г. Амстердам, Рейксмузей.

Композиция строится на сопоставлении Иоанна, поддерживающего Марию, и вида далекого Иерусалима. Оба эти компонента объединены крестом: у подножия его Магдалина, соотнесенная масштабно к группе Иоанна, и воин с женщиной, принадлежащие уже пространству пейзажа. Так первоплановые фигуры связаны с фоном, но скачкообразный, прерывистый характер этой связи исполнен драматизма. Грубая экспрессивность фигур (тяжелый Иоанн, «мужицкий» Христос) находит неожиданное соответствие в стремительно развертывающейся, взволнованной панораме пейзажа. В драматизме «Распятия» Скорель ищет связи с жизнью, концентрирует образ и сообщает ему дерзкую, вызывающую выразительность.

В этих условиях он сталкивается с опытом итальянцев. Сознание мощи образа приводит к мысли о возможности для человека найти гарм.оническое единство с миром.

илл.282б Ян ван Скорель. Принесение во храм. 1540 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Художник меняет пути. Где-то на грани 1520—1530-х гг. он создает несколько имперсональные, но уравновешенные, естественно сочетающие человека и пейзаж решения. И если поначалу пейзаж сводится на роль романизированно-риторического аккомпанемента (новонайденная советскими искусствоведами «Мадонна с младенцем»), а картина в целом кажется несколько условной, хотя и не лишенной пафоса («Проповедь Иоанна», Гаага, собрание Турков; «Крещение», Гарлем, музей Франса Гадьса), то его дальнейшие опыты отражают высокое представление о человеке («Принесение во храм»; Вена). В эти же годы Скорель усиленно работает над портретом, добиваясь импозантности одиночного образа: портрет Агаты ван Схоонховен (1529; Рим, галлерея Дориа-Памфили), мужской портрет, с которым вышеназванная «Мадонна» составляла некогда диптих (Берлин), «Школяр» (1531; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген). Портреты Скореля лишены тех живых черт, которые привлекают в работах Якобса и Тейниссена, он менее интересуется индивидуальными особенностями модели, но, бесспорно, умеет придать образу монументальную приподнятость. Последнее подтверждается групповыми портретами Скореля, имеющими вид фризов, составленных из вполне равнозначных, но внушительных полуфигур. Здесь особенно заметно отсутствие у Скореля чувства общности, являвшегося внутренним стержнем композиций

Якобса и Тейниссена. Каждый образ мыслится изолированным; несколько отвлеченная монументализация здесь оборачивается отрицательной стороной — она лишает портреты Скореля тех общественных, социальных черт, которые голландские современники художника уловили и как раз в эти годы ввели в поле зрения живописи. Впрочем, обретение значительности человека — не вообще, а человека своего времени — не прошло бесследно. Ученик Скореля Мартин ван Хемскерк (1498—1574), мастер весьма противоречивый, попробовал образы своего учителя перевести на иную, более общественно-конкретную основу. В семейном портрете (Кассель, Музей) и портрете Анны Кодде (Амстердам, Рейксмузей) отчетливо звучит пафос бюргерского самоутверждения. В обоих названных портретах романизм достаточно близко подходит к реалистическому крылу нидерландской живописи. Однако такое положение существовало недолго.

илл.284 Мартин ван Хемскерк. Семейный портрет. До середины 16 в. Касселъ, Музей.

Для следующих двух-трех десятилетий характерна активизация романизма и усиление в нем черт, противоположных искусству художников-реалистов. В свою очередь реалистические тенденции обретают народность, черты которой лишь угадывались в произведениях мастеров первой трети 16 в. Вместе с тем если в 1530-е годы романизм

испытывал сильнейшее влияние реалистических принципов, то теперь скорее следует говорить об обратном процессе.

Особенно важно отметить возникновение явлений, связанных с кризисом ренессансного мировосприятия. Во многом они напоминают соответствующие процессы, происходившие в Италии, и, как и там, определяют сложение маньеристических тенденций. Эти последние в Нидерландах в большинстве случаев вырастали на почве романизма.

Однако кризис ренессансной мировоззренческой системы протекал в Нидерландах в гораздо менее явной форме, чем в Италии. На его развитие оказывало прямое воздействие одновременное усиление испанского гнета и, в противовес этому, бурное нарастание национально-патриотических и народно-демократических устремлений, увенчавшихся нидерландской буржуазной революцией. Эта сложная историческая обстановка вызвала не менее сложные последствия в области культуры. Если 1540—1560-е гг. — это время важных научных открытий в области географии, математики, естествознания, время деятельности Меркатора, Ортелиуса, Корнхерта и других, то одновременно это также период нарастания реакции (например, издание в 1540 г. в Брюсселе списка запрещенных книг, запрет изданий Эразма и т. п.).

Все эти явления определили особые пути развития живописи. Прежде всего бросается в глаза, что многие мастера меняют свою художественную ориентацию (этот процесс, правда, начался раньше). Наиболее ярким примером может служить Мартин ван Хемскерк, знакомый уже нам по портретам (семейному и А. Кодде). Теперь преобладающим в его творчестве становятся алтари с множеством мечущихся, выгибающихся на крестах, жестикулирующих фигурок почти гротескной выразительности или полотна условно монументализированные, импозантные, но пустые и неприятные своей нарочитой стереоскопичностью («Св. Лука пишет Марию»; Гарлем, музей Франса Гальса). В творчестве некоторых художников-романистов (например, Ламберта Ломбарда, ок. 1506—1566) можно отметить усиленное проникновение идеальных, гармонических мотивов итальянского Высокого Ренессанса, что приводит ко все большему вытеснению реальных наблюдений, а вслед за тем и появление черт маньеризма.

Наивысшего размаха этот процесс достигает в искусстве ученика Ломбарда, антверпенца Франса Флориса (де Вриендт, 1516/20—1570). Поездка художника в Италию обусловила многие особенности его живописи — как положительные, так и отрицательные. К числу первых следует отнести более органичное (чем, например, у Ломбарда) владение обобщенными формами, известный артистизм. Ко вторым прежде всего относятся наивные попытки соперничества с Микеланджело, приверженность маньеристическим канонам.

Во многих работах Флориса маньеристические черты проступают отчетливо («Низвержение ангелов», 1554, Антверпен, Музей; «Страшный суд», 1566, Брюссель, Музей). Он стремится к композициям напряженным, насыщенным движением, исполненным всепронизывающего, почти ирреального возбуждения. По существу, Флорис один из первых в 16 столетии пытался вернуть искусству мировоззренческую содержательность. Однако отсутствие глубокой мысли и крепкой связи с жизнью обычно лишает его произведения подлинной значительности. Отказываясь от конкретного отображения действительности, он не достигает ни героической монументальности, ни образной концентрации. Характерным примером может служить его «Низвержение ангелов»: велеречивая, построенная на сложнейших ракурсах, сплетенная из фигур

идеальных и наивно-фантастических, эта композиция отличается дробностью, невыразительной сухостью цвета и неуместной проработанностью отдельных деталей (на бедре одного из ангелов-отступников сидит огромная муха).

Творчество Флориса (и его успех у современников) свидетельствует о том, что главные позиции в нидерландском искусстве переходят к позднему романизму, романизму, уже открыто перерождающемуся в маньеризм. Однако за этим явлением следует видеть не только черты кризиса предшествующего мировосприятия, но и возникновение условий для более зрелого этапа развития нидерландской живописи.

Тот же Флорис делает попытки создать облагороженный образ человека (портрет мужчины с соколом, 1558; Брауншвейг), а в некоторых работах с помощью композиционного единства фигур стремится выразить чувства душевной теплоты, сближающей людей. В этих последних он даже прибегает к особой колористической манере — более живописной, мягкой, прозрачной (см. этюд женской головы в Эрмитаже). Высшего выражения названная тенденция достигает в «Поклонении пастухов» (Антверпен, Музей). В этом большом многофигурном полотне, написанном в легких желтовато-лимонных и коричневатых тонах, тема взаимной близости людей, их человечности обретает подлинную задушевность, а обычная для Флориса возбужденность — волнующую глубину.

Все же надо признать, что место Флориса в нидерландском искусстве определяется не этими работами. Скорее он должен быть определен как мастер, ярко выразивший кризисные явления в искусстве 1540—1560-х гг.

Своеобразное отражение специфики нидерландской живописи тех лет мы находим в портрете. Его отличает смешение и половинчатость различных тенденций. С одной стороны, он определяется развитием голландского группового портрета. Однако, хотя композиционное расположение фигур стало свободнее, а образы моделей — более живыми, эти работы далеко не достигают жанровости и жизненной непосредственности, характерных для произведений такого рода, исполненных позже, в 1580-е гг. Вместе с тем они уже теряют простодушный пафос бюргерской гражданственности, свойственный 1530-м гг. (поздние портреты Д. Якобса — например, 1561 г., Эрмитаж, и ранние Дирка Барентса— 1564 и 1566 гг., Амстердам).

Показательно, что наиболее талантливый портретист того времени — Антонис Мор (ван Дасхорст, 1517/19 —1575/76) — оказывается связанным по преимуществу с аристократическими кругами. Показательно и другое — самое существо искусства Мора двойственно: он мастер острых психологических решений, но в них присутствуют элементы маньеризма (портрет Вильгельма Оранского, 1556, портрет И. Галлуса; Кассель), он крупнейший представитель парадного, придворного портрета, но дает резкую социально окрашенную характеристику своим моделям (портреты наместницы Филиппа II в Нидерландах Маргариты Пармской, ее советника кардинала Гранвеллы, 1549, Вена, и другие).

илл.287 Антонис Мор. Автопортрет. 1558 г. Флоренция, Уффици.

Автопортреты Мора свидетельствуют о резком возрастании самосознания нидерландского художника, но основа этого самосознания в большой степени определяется официальным признанием его успехов (Мор побывал в Риме, Англии, Испании, Португалии, исполнял заказы Филиппа II и герцога Альбы). Вместе с Тем следует сказать, что к концу жизни мастера, оказавшего сильнейшее влияние на парадный портрет и Нидерландов и Испании (Санчес Коэльо, Пантоха де ла Крус), в его творчестве все большее место занимают мягко написанные задумчивые, по внутреннему своему строю бюргерские портреты (портреты Грэшама — Амстердам, Рейксмузей, и Губерта Гольциуса—Брюссель, Музей).

В работах других портретистов 1550—1560-х гг. (Виллем Кей, Корнелис ван Клеве, Франс Поурбус) можно отметить жанризацию образа, иногда — повышенный интерес к духовному состоянию модели.

Активизация кризисных, позднеромантических и маньеристических, тенденций количественно сузила круг мастеров-реалистов, но одновременно обнажила социальное начало в работах тех, кто стоял на позициях объективного отражения действительности. Реалистическая жанровая живопись 1550—4560-х гг. обратилась к прямому отражению жизни народных масс и, по существу, впервые срздала образ человека из народа. Эти достижения связаны в наибольшей мере с творчеством Питера Артсена (1508/09—1575).

Становление его искусства протекало в Южных Нидерландах — в Антверпене. Там он познакомился с принципами антверпенских романистов и там же в 1535 г. получил звание мастера. Его произведения 1540-х гг. разноречивы: работы, близкие антверпенским романистам, перемежаются медкофигурными и бытовыми по своему характеру, в которых отчетливо проглядывает концепция ван Амстеля. И. быть может, лишь «Крестьянка» (1543; Лилль, Музей) несет в себе попытки монументализации народного типа.

В 1550-х гг. Артсен изредка прибегает к мелкофигурным композициям («Апостолы Петр и Иоанн исцеляют больных»; Эрмитаж), но главным образом обращается к мощным, крупнофигурным решениям. Более всего его привлекают крестьянский жанр и натюрморт^ особенно — в их сочетании. Несколько грубовато реальных фигур; переданных с известной сухостью, но правдиво и с убеждающей прямолинейностью, он объединяет со столь же правдивыми изображениями овощей, мяса и т. п. Впрочем, в начале 1550-х гг. естественного соединения жанрового и натюрмортного начал Артсен не достигает. Чаще всего одно из них получает решительное преобладание. Так, если в «Крестьянском празднике» (1550; Вена, Музей) натюрморт играет подсобную роль, то в «Мясной лавке» (1551; Упсала, Университетский музей) предметы, совершенно оттеснили человека.

Недолгий расцвет творчества Артсена наступает в середине 1550-х гг. В «Крестьянах у очага» (1556; Антверпен, музей Майер ван ден.Берг) и «Танце среди яиц» (1557; Амстердам) художник монументализирует обычные эпизоды крестьянского обихода. Однако в первом из названных полотен участники действия все же кажутся достаточно скованными и при всей реалистической достоверности — безликими. По существу, пафос утверждения направлен на событие, на сцену, а не на ее героев. Возвеличивая жанровый факт, Артсен лишает его живой повседневной непринужденности. Крестьяне же, изображенные как типичные представители своего класса, кажутся совершенно нивелированными и лишены индивидуальной значительности.

В «Танце среди яиц» Артсен нарушает равнозначность действующих лиц и демонстративную статичность сцены. Глубинную часть картины он отводит крестьянскому празднеству, в то время как на передний план помещает фигуру мужчины в позе, долженствующей засвидетельствовать его беззаботную жизнерадостность. Хотя и здесь Артсен не уходит от обычной для него статичности жестов, состояний и образов, а в композиционных принципах обнаруживает связь с антверпенскими жанристами, но выделение главного героя свидетельствует о его желании представить крестьянство и более персонально (выделенная фигура самостоятельнее, чем любой из «Крестьян у очага») и более величественно.

В эти годы творчество Артсена обнаруживает различные тенденции. Он исполняет чисто жанровые работы (самый очевидный, но и единственный пример — «Мать с ребенком»;

Антверпен, Антиквариат), работы, монументализирующие отдельный образ крестьянина («Крестьяне на рынке»; Вена, Музей) или крестьянский натюрморт («Кухня»; Копенгаген, Государственный музей искусств), и, кроме того, произведения па религиозные темы.

илл.286 Питер Артсен. Крестьяне на рынке. 1550-е гг. Вена, Художественно-исторический музей.

«Мать с ребенком» интересна предвосхищением жанровых принципов голландского искусства 17 в., но в творчестве Артсена занимает место скорее исключительное. Зато «Кухня» и «Крестьяне на рынке» являются важными звеньями его художественной эволюции.

Обе эти картины посвящены прославлению крестьянства (и в этом отношении тесно связаны с «Танцем среди яиц»). Но в «Кухне» эта цель достигается косвенно, при помощи натюрморта, а в «Крестьянах на рынке» — возвеличиванием отдельного образа.

В первой из них весь передний план отдан натюрморту и натюрморт же определяет центральную ось картины. Жанровая сцена в глубине слева подводит наш взгляд к крестьянской семье, изображенной справа, в свою очередь от нее (благодаря обращенному на нас взгляду мужчины и движению его руки, указывающей на натюрморт) мы обращаемся снова к натюрморту переднего плана. Такая последовательность созерцания картины строго предопределяется художником и позволяет ему сплавить образы людей и

предметы, характеризующие сферу их бытия. Не случайно сцена в глубине наиболее жанрова — она играет служебную роль; фигуры справа монументализированы, и в их плотной уравновешенной группе начинает звучать натюрмортное начало (статика, некоторая искусственность поз, композиция из четырех взаимосплетенных рук); наконец, на переднем плане натюрморт господствует. Такое построение дает Артсену возможность как бы постепенно насытить натюрморт чертами крестьянскими, народными.

В «Крестьянах на рынке» художник пошел иным путем. Эта картина поражает реализмом характеристик и укрупненностью форм. Артсен всячески стремился выделить полуфигуру крестьянина. Однако, как и в предшествующих его работах, ему не удается придать образу своего героя черты внутренней значительности, и он опять прибегает к сложной композиционной схеме. Резкое, демонстративное движение женщины слева от крестьянина концентрирует на нем наше внимание, на него же из глубины указывает дама со служанкой. Тому же эффекту способствует стремительное нарастание (почти стереоскопическое) объемов от фона к переднему плану (то есть, в конечном счете, к фигуре крестьянина). В этом случае можно говорить о настойчивом стремлении художника создать монументальный образ крестьянина.

Надо, однако, сказать, что Артсен, как правило, не столько раскрывает величие человека из народа, сколько скорее наделяет этим качеством его отдельных, наудачу выбранных представителей. Зритель не ощущает контакта художника со своими героями. Отсюда неубедительность его многих композиций, порой почти мучительная замкнутость, отчужденность образов.

Глубоко симптоматично, что для воплощения своих реалистических и демократических идеалов Артсен почти постоянно прибегал к приемам романизма. Уплотненность, сглаженность форм в изображении человеческого лица, сопровождение первоплановых фигур мелкими, пространственно оторванными от них фигурками фона, некоторая вытянутость фигур — все это имеет немало общего с романизмом, а иногда и с маньеризмом.

Искусство Артсена косвенно отразило и активизацию народных масс и резкое усиление общественной реакции. Все же в рассмотренных его произведениях роль образа человека из народа постоянно возрастает. Вершины эта тенденция достигает в самом конце 1550-х гг., когда мастер создает ряд отдельных героизированных крестьянских образов (две «Кухарки», 1559, Брюссель, Музей, «Торговец дичью», Эрмитаж, и «Крестьянин», 1561, Будапешт, Музей, и другие). Здесь также он использовал приемы романизма. Но поставленная цель — возвеличивание представителя народа, его героическая демонстрация и апофеоз — не только сделала уместными эти идеализирующие формальные моменты, но и внесла в них новый смысл. По существу, названные работы — единственный в нидерландском искусстве пример столь сильного взаимопроникновения реалистических и романистических принципов. В этом отношении они развивают здоровое зерно кассельского семейного портрета и портрета Анны Кодде Хемскерка.

илл.285 Питер Артсен. Кухарка. 1559 г. Брюссель, Музей изящных искусств.

Надо сказать, что именно в 1559—1560-х гг. демократические настроения в стране претерпевали резкую активизацию. Общественное мнение было возмущено испанцами (*Особенно в связи с тем, что после заключения мира в Като-Камбрези (1559) испанцы не вывели из Нидерландов своих войск, а также в связи с намерениями Испании основать в Нидерландах 14 новых епископств, долженствовавших служить оплотом католицизма.*). Не исключена возможность, что причиной создания названных работ явился внутренний протест художника и усиление его народных симпатий.

В произведениях, подобных названным, Артсен в большей мере преодолел присущую его прежним вещам противоречивость. Но и в них при всем прогрессивном значении этих работ сохранилось характерное для Артсена отчужденное отношение к своим героям. В результате он быстро отошел от круга героических народных образов (*Характерно, что этот отход соответствовал по времени перелому в общественной жизни страны — в Нидерландах испанцы перешли к террору и временно подавили всякое сопротивление.*). Его поздние работы отмечены полным господством натюрмортного начала. Существует предположение, что в последние годы жизни он бросил живопись.

Искусство Артсена явилось важной вехой в развитии реалистической струи нидерландского искусства. И все же можно утверждать, что не эти пути были самыми перспективными. Во всяком случае, творчество ученика и племянника Артсена, Иоахима Бейкелара (ок. 1530 — ок. 1574), лишившись ограниченных черт живописи Артсена, вместе с тем утратило и ее содержательность. Монументализация отдельных реальных фактов уже оказалась недостаточной. Перед искусством возникла большая задача — отразить народное, историческое начало в действительности, не ограничиваясь изображением ее проявлений, представленных как своего рода изолированные экспонаты, дать мощное обобщенное истолкование. жизни. Сложность этой задачи усугублялась характерными для позднего Возрождения чертами кризиса старых представлений. Острое чувство новых форм жизни сливалось с трагическим осознанием ее несовершенства, а драматические конфликты бурно и стихийно развивающихся исторических процессов приводили к мысли о ничтожестве отдельного человека, изменяли прежние представления о взаимоотношении личности и окружающей социальной среды, мира. Вместе с тем именно в это время искусство осознает значительность и эстетическую выразительность людской массы, толпы. Этот один из наиболее содержательных в искусстве Нидерландов периодов связан с творчеством Брейгеля.

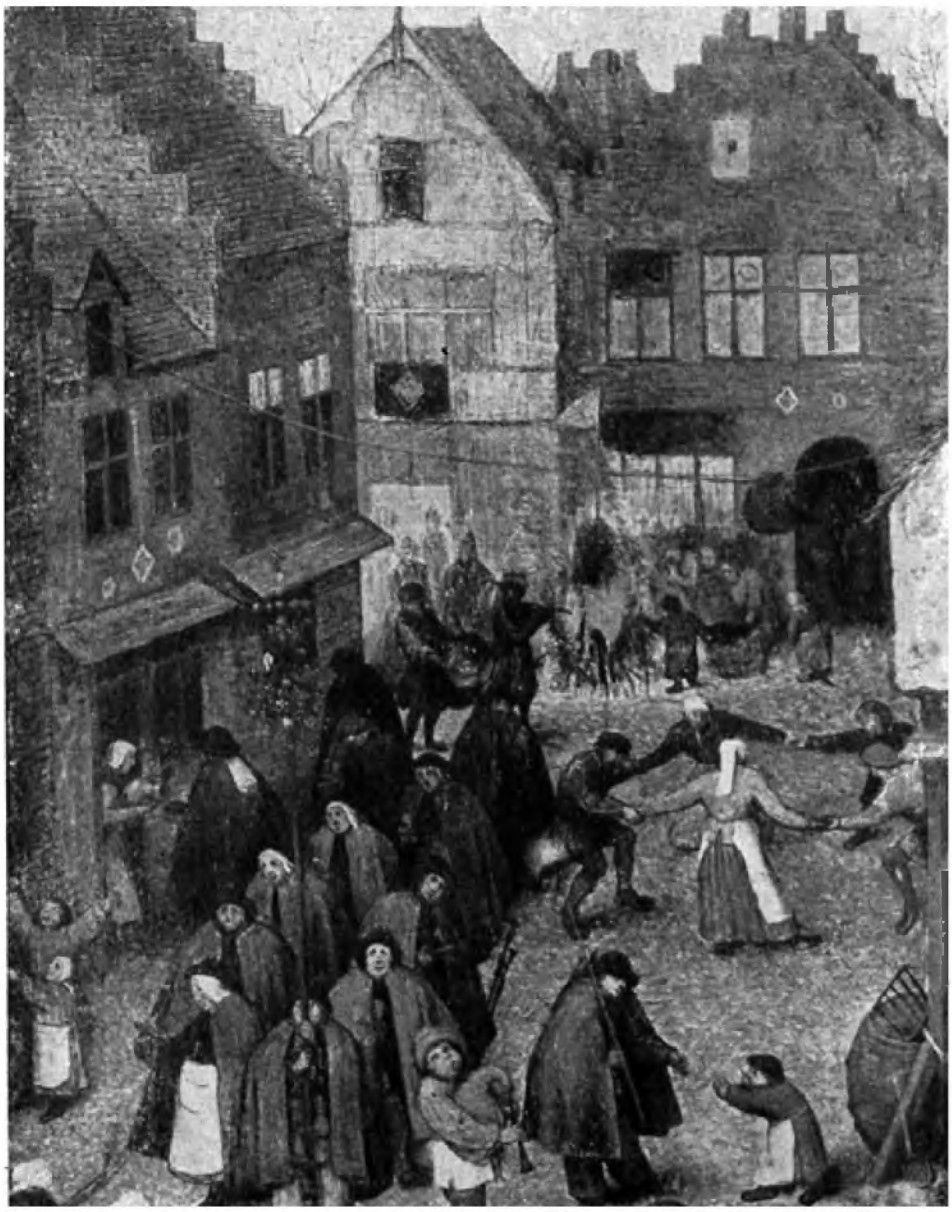
Питер Брейгель Старший, по прозвищу Мужицкий (между 1525 и 1530—1569) формировался как художник в Антверпене (учился у П.Кука ван Альста), побывал в Италии (в 1551—1552 гг.), был близок с радикально настроенными мыслителями Нидерландов.

В наиболее ранних живописных и графических произведениях мастера сочетаются альпийские и итальянские впечатления и мотивы родной природы, художественные принципы нидерландской живописи (прежде всего Босха) и некоторые маньеристические черты. Во всех этих работах очевидно стремление преобразить небольшую по размерам картину в грандиозную панораму («Неаполитанская гавань», Рим, Галлерея Дориа-Памфили, гравированные И. Коком рисунки).

Цель художника — выражение бесконечной протяженности, всеобъемлющести мира, как бы поглощающего людей. Здесь сказались и кризис былой веры в человека, и беспредельное расширение кругозора. В более зрелом «Сеятеле» (1557; Вашингтон, Национальная галлерея) природа трактована с большей естественностью, а фигурка человека уже не кажется случайным добавлением. Правда, за сеятелем изображены птицы, выклевывающие брошенные им в землю зерна, но эта иллюстрация евангельской притчи является моментом скорее сюжетным, чем собственно художественным. В «Падении Икара» (Брюссель, Музей) в основе также лежит иносказание: мир живет своей жизнью, и гибель отдельного человека не прервет его коловращения. Но и здесь сцена пахоты и прибрежная панорама Значат более, чем эта мысль. Картина впечатляет ощущением размеренной и величественной жизни мира (она определяется мирным трудом пахаря и возвышенным строем природы).

Однако было бы неверно отрицать философско-пессимистический оттенок ранних работ Брейгеля. Но он кроется не столько в литературно-иносказательной стороне его картин и даже не в морализировании его сатирических рисунков, исполненных для гравюр (циклы «Пороки» — 1557, «Добродетели» — 1559), но в особенностях общего взгляда художника на мир. Созерцающий мир сверху, извне, живописец как бы остается с ним один на один, отчужденный от изображенных на картине людей.

илл.289а Питер Брейгель. Битва Карнавала и Поста. 1559 г. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.289б Питер Брейгель. Битва Карнавала и Поста. Фрагмент. См. илл. 289а.

Новая ступень в искусстве Брейгеля начинается с 1559 г., когда он создал «Битву Карнавала и Поста» (Вена, Музей), представляющую площадь фламандского городка, всю кишащую маленькими суетящимися, подвижными фигурками ряженых, нищих, гуляк, монахов и торговок. Здесь нет ничего неподвижного: люди снуют между домами, выходят из дверей и выглядывают из окон, что-нибудь несут, держат, протягивают или попросту размахивают руками. Художник создает всеобъемлющую сцену народного веселья. Вместо безграничных, поглотивших в себе людей, равнодушных к ним и вечных пейзажей явилась бурлящая, шумная человеческая стихия. Осознав космическую необъятность мира, он почувствовал и другую космичность— людских, человеческих масс. Надо сказать, что для этого времени вообще характерно прямое уподобление людского общества природным явлениям и обратно (например, один крупный ученый считал Землю и прочие небесные тела живыми существами, а людей и зверей — насекомыми, паразитирующими на их коже). В этом отношении мировосприятие Брейгеля не составляло исключения. В представлении художника человеческое общество подобно муравейнику. II хотя он находит в нем истинную красоту (не случайно тонкое живописное решение картины), его маленькие герои столь же занятны, сколь и ничтожны, в такой же мере жизненны, как и гротескны — между человеческим лицом и маской карнавального

шута разницы порой не существует. Жизнерадостная феерия празднества наводит на мысли, не лишенные ни горечи, ни иронии.

Вместе с тем существенно, что свое представление о человечестве как о величественном множестве ничтожно малых величин он воплощает на примере стихии городской, народной жизни.

илл.288 Питер Брейгель. Фламандские пословицы. Фрагмент. 1559 г. Берлин.

Те же идеи Брейгель развивает в картинах «Фламандские пословицы» (1559; Берлин) и особенно «Игры детей» (1560; Вена, Музей). В этой последней изображена улица,

усыпанная играющими детьми, но перспектива ее не. имеет предела, чем как бы утверждается, что веселые и бессмысленные забавы детей — своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества. В работах конца 1550-х гг. Брейгель с неизвестной прежнему искусству последовательностью обращается к проблеме места человека в мире.

Рассмотренный период внезапно обрывается в 1561 г., когда Брейгель создает сцены, своей зловещей фантастичностью далеко превосходящие Босха. Скелеты убивают людей, и те напрасно пытаются найти убежище в гигантской мышеловке, отмеченной знаком креста («Триумф Смерти»; Мадрид, Прадо). Небо затягивается красным маревом, на землю выползают мириады диковинных и страшных тварей, из развалин возникают головы, раскрывающие огромные глаза и в свою очередь порождающие безобразных чудовищ, и люди уже не ищут спасения: зловещий гигант вычерпывает из себя нечистоты и люди давят друг друга, принимая их за золото («Безумная Грета», 1562; Антверпен, Музей Майер ван ден Берг).

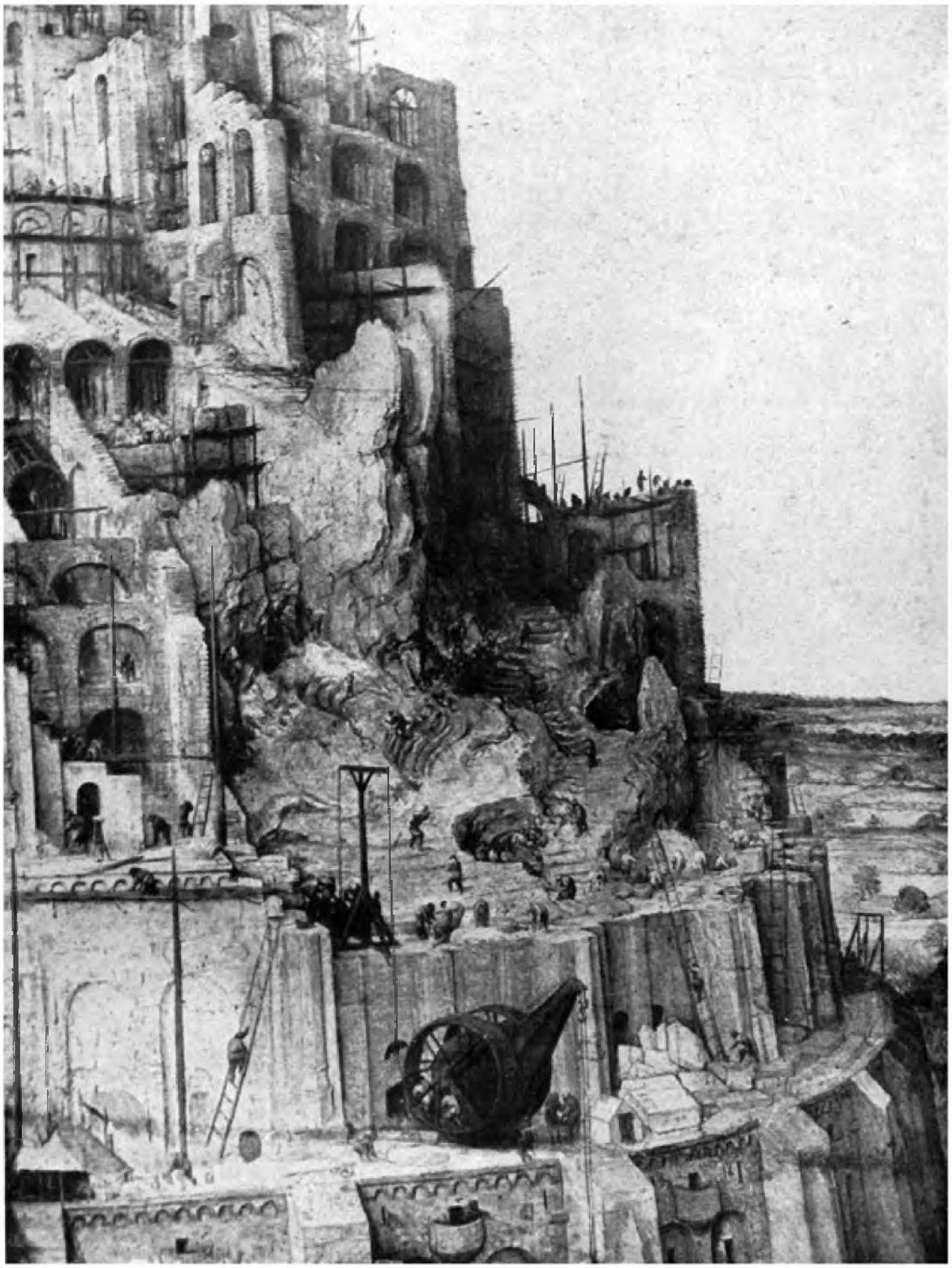
илл.290а Питер Брейгель. Триумф смерти. 1561 г. Мадрид, Прадо.

Вместе с тем в названных работах Брейгеля появляется личный оттенок — осуждение человеческого безумия, алчности и жестокости перерастает в глубокие размышления о судьбах людей, приводит мастера к картинам грандиозным и трагическим. И при всей своей фантастичности они несут в себе острое ощущение реальности. Реальность их — в необычайно непосредственном ощущении духа времени. Они настойчиво, сознательно воплощают трагизм реальной, современной художнику жизни. И кажется закономерным, что обе эти картины появились в начале 1560-х гг. — в дни, когда притеснения, чинимые испанцами в Нидерландах, достигли высшего предела, когда было совершено больше смертных казней, чем когда бы то ни было в истории страны (*Напомним, что искусство Артсена надломилось именно в эти годы. Брейгелю же, видимо в связи с испанскими репрессиями, пришлось переехать в Брюссель.*). Таким образом, в 1561—1562 гг. Брейгель

впервые в нидерландском искусстве создал композиции, в косвенной, образной форме отражающие конкретные общественные конфликты своего времени.

илл.290б Питер Брейгель. Две обезьяны. 1562 г. Берлин.

Постепенно трагическое и экспрессивное мироощущение художника сменяется горьким философским размышлением, настроением печали и резиньяции. Брейгель вновь обращается к реальным формам, снова создает картины с далекими, бескрайними пейзажами, снова уводит зрителя в бесконечную, необъятную панораму. Теперь в его творчестве преобладают ноты душевной мягкости, одиночества и, следовало бы сказать, доброй обращенности к миру. Они есть в его рыжеголовых прикованных цепью «Обезьянах» (1562; Берлин), отвернувшихся от просторной глади реки и неба, напоенного воздухом ласковым и теплым. Они есть — но в несоизмеримо более мощных масштабах — в «Вавилонской башне» (1563; Вена, Музей). Хотя в основе второй из этих двух работ по-прежнему лежит иносказание (уподобление современной жизни библейскому Вавилону), картина в своей грандиозной и вместе поэтической форме напоена ощущением жизни. Оно в бесчисленных фигурках строителей, в движении повозок, в пейзаже (особенно в изображении расстилающегося по сторонам от башни моря крыш — небольших, стоящих порознь и вместе с тем тесно друг около друга, отливающих нежными тонами). Характерно, что в картине, написанной на тот же сюжет ранее (видимо, ок. 1554—1555 гг.; Роттердам), башня совершенно подавляла человеческое начало. Здесь Брейгель не только избегает такого эффекта, но идет дальше — он, для которого природа была несравненно прекраснее человека, ищет теперь в ней человеческое начало.



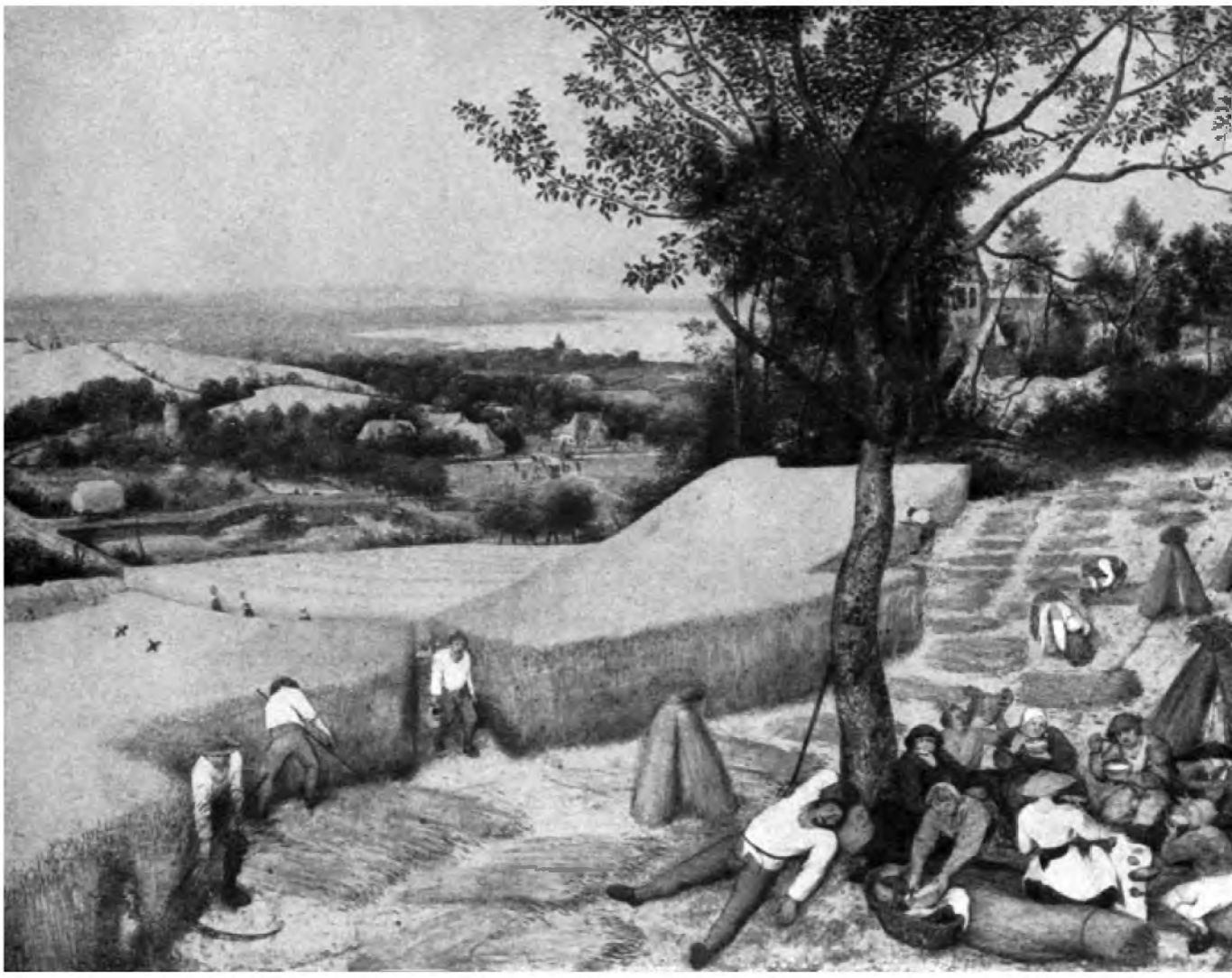
илл.291 Питер Брейгель. Вавилонская башня. Фрагмент. 1563 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Жизнь, дыхание человеческих жилищ, деятельность людей преодолевают мысли о безумии их помыслов, о тщете их трудов. Брейгель впервые открывает новую, еще не известную ни ему, ни его современникам ценность жизни, хотя она еще скрыта под напластованиями его прежних — космических и негуманистических — взглядов. К тем же выводам приводят «Самоубийство Саула» (1562; Вена, Музей) и «Пейзаж с бегством в Египет» (1563; Лондон, собрание Зейлерн). Но особенно — исполненное в 1564 г. «Несение креста» (Вена, Музей), где этот традиционный евангельский сюжет трактуется

как огромная массовая сцена с участием множества любопытных — солдат, мальчишек и крестьян.

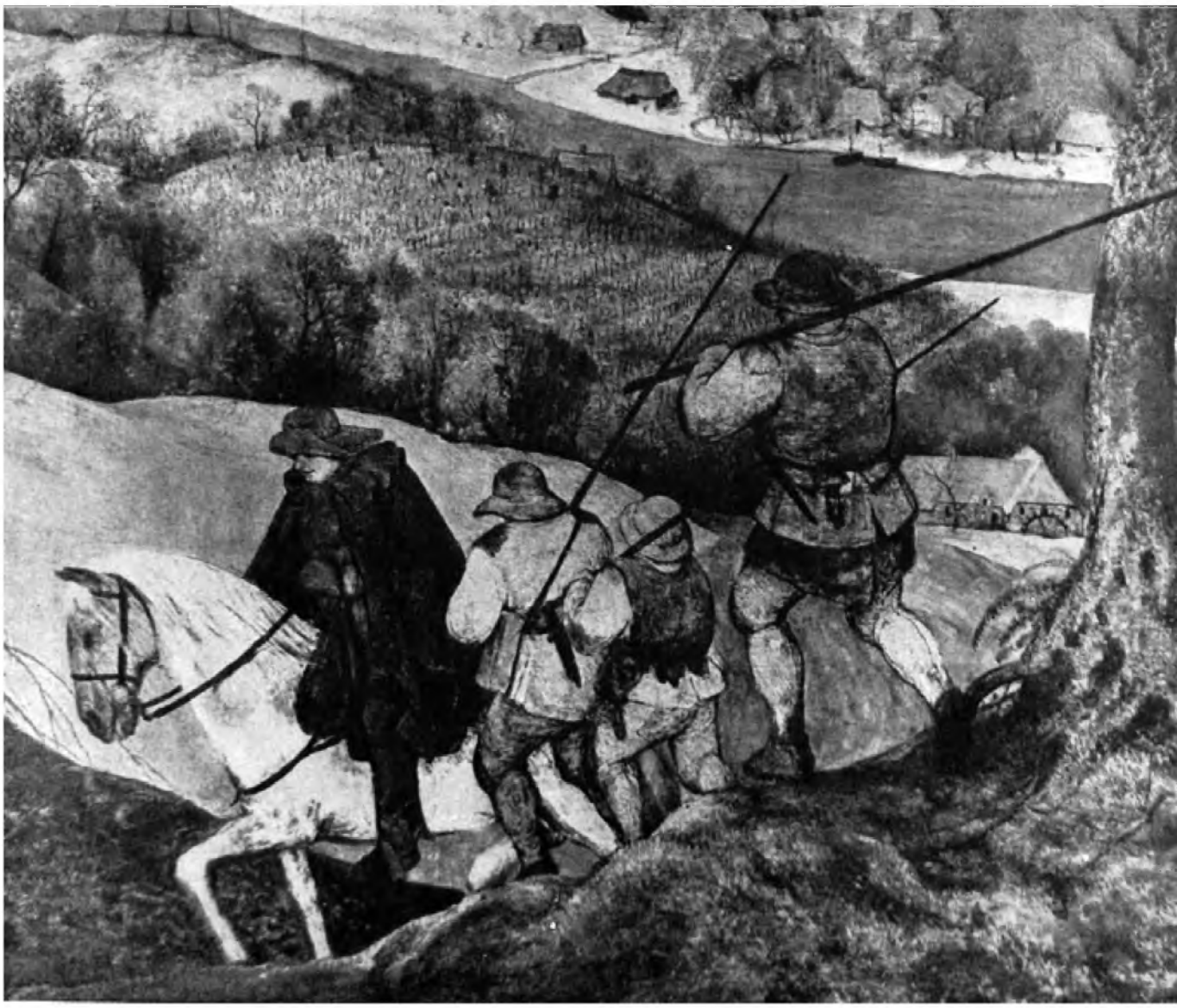
Все эти работы подготовили появление (в 1565 г.) цикла пейзажей, открывающих новый период творчества Брейгеля и принадлежащих к лучшим произведениям мировой живописи. Цикл состоит из картин, посвященных временам года (*Принято считать, что это разрозненная серия из двенадцати (или шести) картин. Автор настоящей главы исходит из предположения, что их было четыре, а «Сенокос» (Прага, Национальная галлерея) к циклу не относится.*).

илл.292 Питер Брейгель. Сумрачный день. Фрагмент. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.293 Питер Брейгель. Жатва. 1565 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл.294 Питер Брейгель. Возвращение стад. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.295 Питер Брейгель. Возвращение стад. Фрагмент. См. илл. 294.

Эти произведения занимают в истории искусства место вполне исключительное — не существует изображений природы, где всеобъемлющий, почти космический аспект претворения был бы так органично слит с чувством жизни.

«Сумрачный день» (Вена, Музей) с его рваными, набухшими тучами, медленно разгорающимися красно-коричневыми тонами земли, оживающими голыми ветвями и всепронизывающим весенним сырым ветром; словно потемневшая от зноя «Жатва» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей); «Возвращение стад» (Вена, Музей) с медленно наползающей пеленой туч, последним горением рыже-зеленых осенних красок и суровым безмолвием природы; наконец, «Охотники на снегу» (Вена, Музей) —маленький городок, оживленные фигурки конькобежцев на застывших прудах, тихая жизнь, согретая теплом человеческого уюта, — так свершается круговорот природы, меняется ее обличье, ее внутренний ритм .

Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Илл.стр.360-361

Сохраняя всеобъемлющий характер своих панорам, Брейгель в основу каждого художественного решения кладет острое и, в конечном счете, конкретное ощущение реальности. Достаточно вспомнить обращенность в пространство сцены, посвященной весне, уравновешенность спокойных ритмов «Жатвы», другую про-странственность — как бы сокращающуюся, сжимающуюся — осеннего пейзажа и объединение всех композиционных линий вокруг тихо-оживленного городка в «Охотниках», чтобы почувствовать, как уже самое существо композиционного строя этих картин призвано выразить состояние природы.

То же чувство реальности определяет цветовое построение — в первой картине красно-коричневые тона земли, вступая в столкновение с холодными, зелеными тонами заднего плана, становятся интенсивнее, разгораются; зато во второй господствует цвет коричневато-желтый — жаркий и ровный; в «Возвращении стад» он приобретает красноту и рыжеватость, которые, кажется, тут же должны уступить место мертвящей сине-серой

гамме; в «Охотниках» же общий холодно-зеленоватый цвет как бы согревается теплыми коричневыми тонами домов и человеческих фигурок.

Природа Брейгеля и грандиозна и совершенно близка человеку, достоверна. Но было бы неверно видеть в цикле «Времен года» жизнь одной природы. Воссозданный Брейгелем мир заселен людьми.

Об этих людях трудно сказать более того, что они крепки физически, деятельны, трудолюбивы. Но картины цикла не оставляют сомнения в том, что существование людей наполнено истинным смыслом, что оно подчинено закономерностям высшего, глубоко естественного порядка. Эта убежденность рождается сознанием полнейшей слитности людей и природы. Именно в этом слиянии труды и дни людей обретают строй осмысленный и высокий. Человеческие фигурки не просто разнообразят вид, они вносят особое начало, родственное природному, но и отличное от него. И не случайно фигуры крестьян являются средоточием всех цветовых и композиционных линий (основные цвета первой картины цикла очевиднее всего выражены в одеждах крестьян, а момент пробуждения природы находит себе параллель в начале крестьянских работ; в «Возвращении стад» погонщики как бы несут в себе все живое и деятельное, что есть в этом пейзаже, все композиционные линии сходятся к их группе, в свою очередь, двигающейся к виднеющимся неподалеку домам родной деревни).

Брейгель и раньше стремился передать движение жизни, стремился найти единственно верную пропорцию в масштабном соотношении мира и человека. Он достиг цели, взяв исходной точкой своих исканий жизнь в ее естественном, трудовом, народном аспекте. Мир, вселенная, не утратив своей величественной грандиозности, приобрели конкретные черты родной страны. Человек получил смысл существования в естественном труде, в разумном и гармоническом бытии людского коллектива, в слиянии этого коллектива с природой.

Собственно, это и определяет исключительность пейзажей «Времен года». Исключительными оказались они и в творчестве Брейгеля. Открывая путь к конкретному изображению жизни людей, Брейгель в дальнейшем своем развитии отходит от величественных пейзажных мотивов и теряет естественное единство природы и человека.

илл.296 Питер Брейгель. Перепись в Вифлееме. 1566 г. Брюссель, Музей изящных искусств.

Созданные следом за «Временами года», в 1566 г., картины— «Перепись в Вифлееме» (Брюссель), «Избиение младенцев» (Вена, Музей), «Проповедь Иоанна Крестителя» (Будапешт, Музой) — означали рождение искусства, главной темой которого является жизнь парода не в ее вневременном, как бы общечеловеческом аспекте, а в общественном и конкретно-социальном плане. Все они впечатляют сознанием достоверности происходящего, и евангельский сюжет, по существу, служит только.маскировкой (в «Избиении» изображено нападение испанских солдат на фламандскую деревню).

Факт создания, быть может, первых исторических и одновременно бытовых картин на современный сюжет и появление не только жизненно-конкретных и бытовых, но и общественных, социальных моментов объясняется историческими событиями тех лет: время создания названных работ — время начала нидерландской революции, начала активной борьбы нидерландцев против испанского феодализма и католицизма. Начиная с 1566 г, творчество Брейгеля развивается в самой прямой связи с этими событиями.

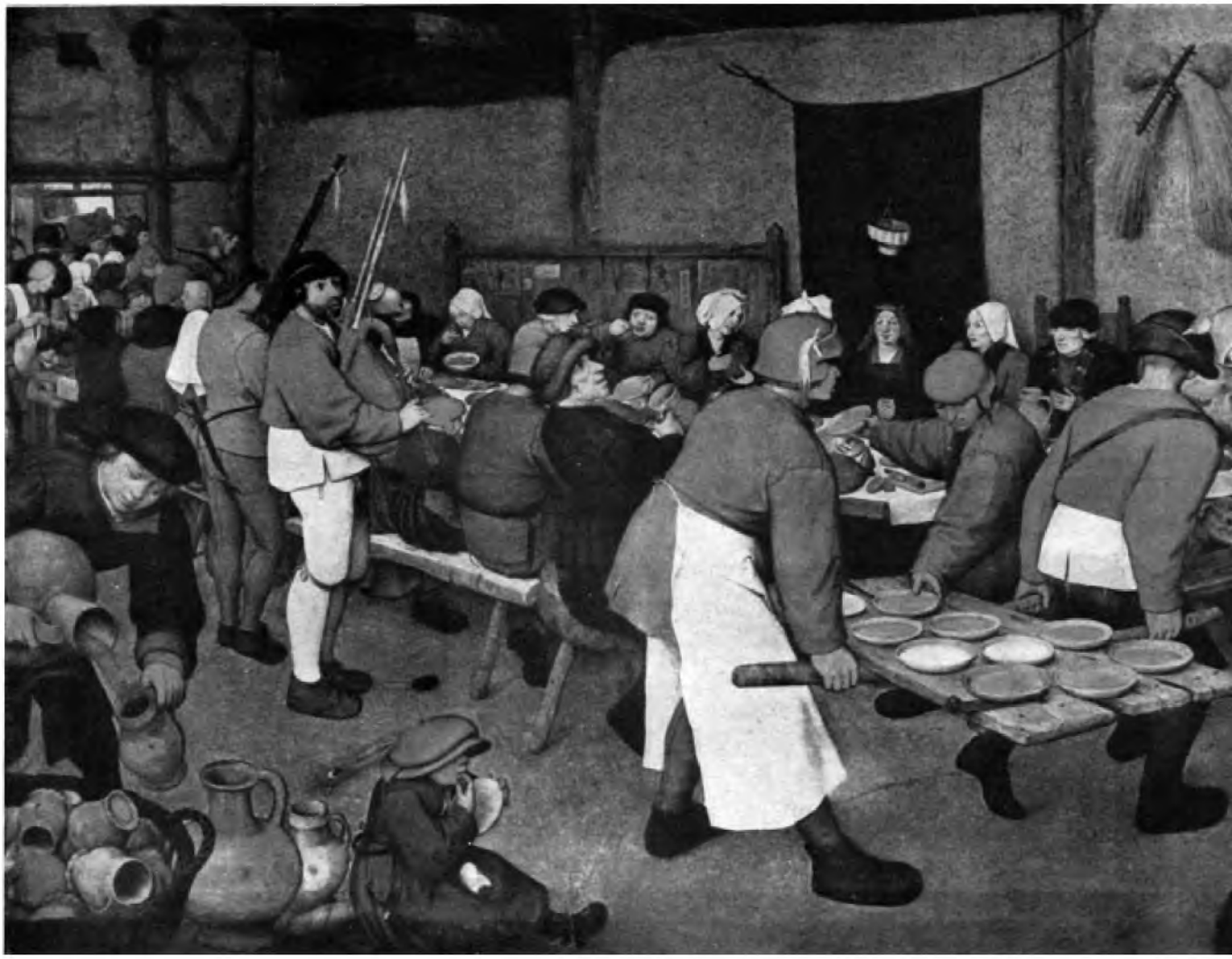
По всей видимости, в 1567 г. Брейгель исполнил одну из самых своих капитальных работ— «Крестьянский танец» (Вена, Музей). Ее сюжет не содержит иносказания, грузные сильные фигуры крестьян изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, а общий характер отличается замкнутым в себе пафосом и жесткой рациональностью.

Художника интересует не столько атмосфера крестьянского празднества или живописность отдельных групп, но сами крестьяне — их обличье, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться.

Каждая фигура размещается в железной, пронизывающей всю картину системе композиционных осей. И каждая фигура кажется остановленной — в танце, споре или поцелуе. Фигуры словно вырастают, преувеличиваются в своих масштабах и значительности. Обретая почти сверхреальную убедительность, они наполняются грубой, даже безжалостной, но непреклонно внушительной монументальностью, а сцена в целом претворяется в некий сгусток характерных черт крестьянства, его стихийной, могучей силы.

В этой картине рождается конкретный по своему методу бытовой крестьянский жанр. Но, в отличие от позднейших работ такого рода, Брейгель сообщает своим образам исключительную мощность и социальный пафос.

Когда писалась эта картина, было только что подавлено сильнейшее восстание народных масс — иконоборчество. Отношение к нему Брейгеля неизвестно. Но это движение было от начала до конца народным, оно потрясло современников очевидностью своего классового характера, и, надо полагать, стремление Брейгеля сконцентрировать в своей картине главные, отличительные черты народа стоит с этим фактом в прямой связи (показательно, что перед смертью он уничтожил какие-то рисунки, имевшие, видимо, политический характер).



илл.297 Питер Брейгель. Крестьянская свадьба. 1567 г. (?) Вена, Художественно-исторический музей.

Связано с иконоборчеством и другое произведение Брейгеля — «Крестьянская свадьба» (Вена). Здесь острота видения народного характера еще более повысилась, главные фигуры обрели еще большую, но уже несколько преувеличенную мощь, и в художественной ткани картины возродилось иносказательное начало (*Трое крестьян с ужасом или с недоумением смотрят на стену, предполагаемую спереди, за пределами картины. Возможно, это намек на библейский рассказ о пире Валтасара, когда на стене явились слова, предрекающие гибель тем, кто похитил из храма сокровища и пожелал выйти из своего ничтожного состояния. Напомним, что восставшие крестьяне, боровшиеся с католичеством, громили католические церкви.*). Оттенок некоторой идеализации и несвойственной Брейгелю мягкости имеет даже в себе привкус горького сожаления и доброй человечности — качеств, которых не было в ясном и последовательном «Крестьянском танце». Некоторый отход от принципов и идей «Крестьянского танца» можно обнаружить и в рисунке «Лето» (Гамбург), на первый взгляд близком названной картине.

Впрочем, полный отход от прежних надежд совершился несколько позже, когда мастер создал ряд мрачных и жестоких картин («Мизантроп», 1568, Неаполь; «Калеки», 1568, Лувр; «Похититель гнезд», 1568, Вена, Музей), и в том числе знаменитых «Слепых»

(1568; Неаполь, музей Каподимонте). Косвенно они связаны с первым кризисом в развитии нидерландской революции.

илл.298 Питер Брейгель. Слепые. 1568 г. Неаполь, музей Каподимонте.

илл.299 Питер Брейгель. Слепые. Фрагмент. См. илл. 298.

Лица наискось пересекающих полотно нищих-слепцов нечеловечески уродливы и при этом реальны. Взгляд зрителя, словно обгоняя их, перескакивая с одной фигуры на другую, улавливает их последовательное изменение — от тупости и животной плотоядности через алчность, хитрость и злобу к стремительно нарастающей осмысленности, а вместе с ней и отвратительному духовному уродству обезображенных лиц. И чем дальше, тем очевиднее духовная слепота берет верх над физической и духовные язвы обретают все более общий, уже всечеловеческий характер. По существу, Брейгель берет реальный факт. Но он доводит его до такой образной концентрации, что тот, обретая всеобщность, возрастает до трагедии невиданной силы.

Только один, падающий слепец обращает к нам лицо — оскал рта и злобный взгляд пустых влажных глазниц. Этот взгляд завершает путь слепцов— жизненный путь людей.

Но тем более чист — безлюден и чист — пейзаж, перед которым спотыкается один слепец и которого уже не заслоняет другой. Деревенская церковь, пологие холмы, нежная зелень

деревьев полны тишины и свежести. Лишь сухой безжизненный ствол вторит своим изгибом движению падающего. Мир спокоен и вечен.

Человечна природа, а не люди. II Брейгель создает не философский образ мира, а трагедию человечества. И хотя он старается придать своей картине строй ясный и холодный, ее цвет — стальной, но с нежным сиреневым дрожащим отливом— выдает ее трагическую и напряженную безысходность.

После «Слепых» Брейгель исполнил только одну картину— «Пляску под виселицей» (1568; Дармштадт, Музей), где сплелись и последние разочарования художника, и стремление возвратиться к былой гармонии, и сознание невозможности такого возвращения (высоко взнесенная над миром точка зрения, крестьяне, легкомысленно пляшущие подле гигантских врат виселицы, пейзаж, напоенный прозрачной солнечной пылью, далекий, непостижимый).

* * *

Окидывая умственным взором творческий путь Брейгеля, следует признать, что он сконцентрировал в своем искусстве все достижения нидерландской живописи предшествующей поры. Безуспешные попытки позднего романизма отразить жизнь в обобщенных формах, более успешные, но ограниченные опыты Артсена по возвеличиванию образа народа вступили у Брейгеля в могучий синтез- Собственно, обозначившаяся еще в начале века тяга к реалистической конкретизации творческого метода, слившись с глубокими мировоззренческими прозрениями мастера, принесла грандиозные плоды.

Следующее поколение нидерландских живописцев резко отличается от Брейгеля. Хотя главные события нидерландской революции падают на этот период, революционного пафоса в искусстве последней трети 16 в. мы не найдем. Ее влияние сказалось косвенно — в формировании мировосприятия, отражающего буржуазное развитие общества. Для художественных методов живописи характерны резкая конкретизация и приближение к натуре, чем подготавливаются принципы 17 столетия. Вместе с тем разложение ренессансной универсальности, всеобщности в истолковании и отражении жизненных явлений придает этим новым методам черты мелочности и духовной узости.

Ограниченность мировосприятия различным образом повлияла на романистические и реалистические течения в живописи. Романизм, несмотря на его весьма широкое распространение, несет в себе все признаки вырождения. Чаще всего он выступает в маньеристическом, придворно-аристократическом аспекте и представляется внутренне опустошенным. Симптоматично и другое — все большее проникновение в романистические схемы жанровых, чаще всего натуралистически понятых элементов (К. Корнелиссен, 1562—1638, К. ван Мандер, 1548—1606). Известное значение здесь имело тесное общение голландских живописцев с фламандскими, многие из которых в 1580-х гг. эмигрировали из Южных Нидерландов в связи с отделением северных провинций. Лишь в редких случаях, сочетая натурные наблюдения с острой субъективностью их трактовки, романистам удается достичь впечатляющего эффекта (А. Блумарт, 1564—1651).

Реалистические тенденции прежде всего находят выражение в более конкретном отображении действительности. Весьма в этом смысле показательным явлением надо считать узкую специализацию отдельных жанров. Существен также интерес к созданию многообразных сюжетных ситуаций (они начинают играть все большую роль в художественной ткани произведения).

Жанровая живопись в последней трети века переживает расцвет (что выражается и в упомянутом проникновении ее в романизм). Но произведения ее лишены внутренней значительности. Традиции Брейгеля лишаются глубокого существа (хотя бы у его сына П. Брейгеля Младшего, прозванного Адским, 1564— 1638). Жанровая сцена обычно или подчиняется пейзажу, как, например, у Лукаса (до 1535—1597) и Мартина (1535—1612) Валькенборхов, или выступает в обличье малозначительного бытового эпизода городской жизни, воспроизведенного точно, но с некоторым холодным высокомерием, — у Мартина ван Клеве (1527—1581; см. его «Праздник св. Мартина», 1579, Эрмитаж).

В портрете также господствует мелочное жанровое начало, что, однако, способствовало развитию в 1580-х гг. групповых композиций. Наиболее значительные среди этих последних—«Стрелковое объединение капитана Розенкранса» (1588; Амстердам, Рейксмузей) работы Корнелиса Кетеля и «Стрелковая компания» (1583; Гарлем, Музей) Корнелиса Корнелиссена. В обоих случаях художники стремятся разбить сухую арифметичность прежних групповых построений (Кетель — торжественной парадностью группы, Корнелиссен — ее бытовой непринужденностью). Наконец, в самые последние годы 16 в. возникают новые типы корпоративных групповых портретов, например «регенты» и «анатомии» Питера и Арта Питерсов.

Пейзажная живопись представляет более запутанное целое — здесь было сильнее и дробление на отдельные разновидности картин. Но и мелочные, невероятно перегруженные работы Руланда Саверея (1576/78—1679), и более мощные Гилисса ван Конинкслоо (1544—1606), и романтически-пространственные Иоса де Момпера (1564—1635), и проникнутые субъективной взволнованностью Абрахама Блумарта — все они, хотя и в разной степени и по-разному, отражают нарастание личного начала в восприятии природы.

Художественные особенности жанровых, пейзажных и портретных решений не позволяют говорить об их внутренней значительности. Они не принадлежат к числу крупных явлений изобразительного искусства. Если оценивать их соотносительно к творчеству великих нидерландских живописцев 15 и 16 вв., они представляются очевидным свидетельством полного отмирания самых принципов Эпохи Возрождения. Впрочем, живопись последней трети 16 в. имеет для нас в большой мере косвенный интерес — как переходная ступень и как тот общий корень, из которого выросли национальные школы Фландрии и Голландии 17 столетия.

Искусство Германии

Я. Чеголаева

Среди стран Западной Европы, обладавших развитой феодальной системой отношений, в Германии изживание средневековых устоев шло наиболее извилистым, усложненным путем. В экономическом и политическом отношении Германия развивалась противоречиво и затрудненно; не меньшей противоречивостью отличалась ее духовная культура, и в частности ее искусство.

На исходе средневековья в Германии происходили те же процессы, что и в других государствах Европы: усиливалась роль городов, развивалось мануфактурное производство, все более важное значение приобретало бюргерство и купечество,

распадался средневековый цеховой строй. Аналогичные сдвиги совершались в культуре и мировоззрении: пробуждалось и возрастало самосознание человека, росли его интерес к изучению реальной действительности, желание обладать научными знаниями, потребность найти свое место в мире; шло постепенное обмирщение науки и искусства, освобождение их от вековой власти церкви. В городах зарождались ростки гуманизма. Немецкому народу принадлежало одно из величайших культурных завоеваний эпохи — крупнейший вклад в развитие книгопечатания. Однако духовные сдвиги совершались в Германии медленнее и с большими отклонениями, нежели в таких странах, как Италия и Нидерланды.

На рубеже 14 и 15 вв. в немецких землях не только не наблюдалось тенденции к централизации страны, но, наоборот усиливалась ее раздробленность, содействовавшая живучести феодальных устоев. Зарождение и развитие в отдельных отраслях промышленности ростков капиталистических отношений не приводило к объединению Германии. Она представляла собой множество крупных и мелких княжеств и самостоятельных имперских городов, которые вели почти независимое существование и всеми способами старались сохранить такое положение вещей. Этим в значительной мере определялся и характер классовых взаимоотношений. В своей работе «Крестьянская война в Германии» Энгельс так характеризует общественную жизнь Германии к началу 16 в.: «...разные сословия империи — князья, дворяне, прелаты, патриции, бюргеры, плебеи и крестьяне — составляли чрезвычайно хаотическую массу с весьма разнообразными, во всех направлениях взаимно перекрещивающимися потребностями». (*К.Маркс и Ф.Энгельс, Соч., т.7, стр.357 - 358.*). Враждебные, узкоместные интересы сословий часто приводили их к противоречиям и взаимным столкновениям, что мешало главному делу — борьбе с феодализмом, преодолению средневековых традиций в экономике, политике, культуре, в укладе общественной жизни. Непрерывно нарастающее всеобщее недовольство, временами прорывавшееся в виде отдельных местных восстаний, еще не приняло в это время характера всенародного революционного движения, охватившего Германию в первые десятилетия 16 века.

Искусство 15 века

Противоречия общественного развития Германии нашли свое отражение в немецком зодчестве 15 века. Как и в Нидерландах, здесь не было того решительного поворота к новому образному содержанию и новому языку архитектурных форм, который характеризует зодчество Италии. Хотя готика как господствующий архитектурный стиль была уже на исходе, ее традиции были еще очень сильны; подавляющее большинство сооружений 15 в. в той или иной мере несет на себе отпечаток ее воздействия. Ростки нового были вынуждены пробиваться в трудной борьбе сквозь толщу консервативных наслоений.

Удельный вес памятников культового зодчества в Германии 15 в. был более велик, нежели в Нидерландах. Еще продолжалось и завершалось строительство грандиозных готических соборов, начатых в предшествующие столетия (например, собора в Ульме). Новые храмовые постройки, однако, уже не отличались подобным размахом. Это были более простые церкви, преимущественно зального типа; нефы одинаковой высоты при отсутствии трансепта (что характерно именно для данного периода) способствовали слиянию их внутреннего пространства в единое обозримое целое. Особое внимание уделялось декоративному решению сводов: преобладали своды сетчатого и других сложных рисунков. Примерами подобных сооружений могут служить церковь Богоматери

в Ингольштадте (1425 — 1536) и церковь в Аннаберге (1499—1520). Единым зальным пространством характеризуются и пристройки к старым храмам — хор церкви св. Лаврентия в Нюрнберге и хор церкви Богоматери в Эсслингене. Сами архитектурные формы приобрели большую усложненность и прихотливость в духе «пламенеющей» готики. Образцом декоративного богатства форм, уже далеких от прежнего строгого спиритуализма, может считаться клуатр Собора в Эйхштетте (вторая половина 15 в.).

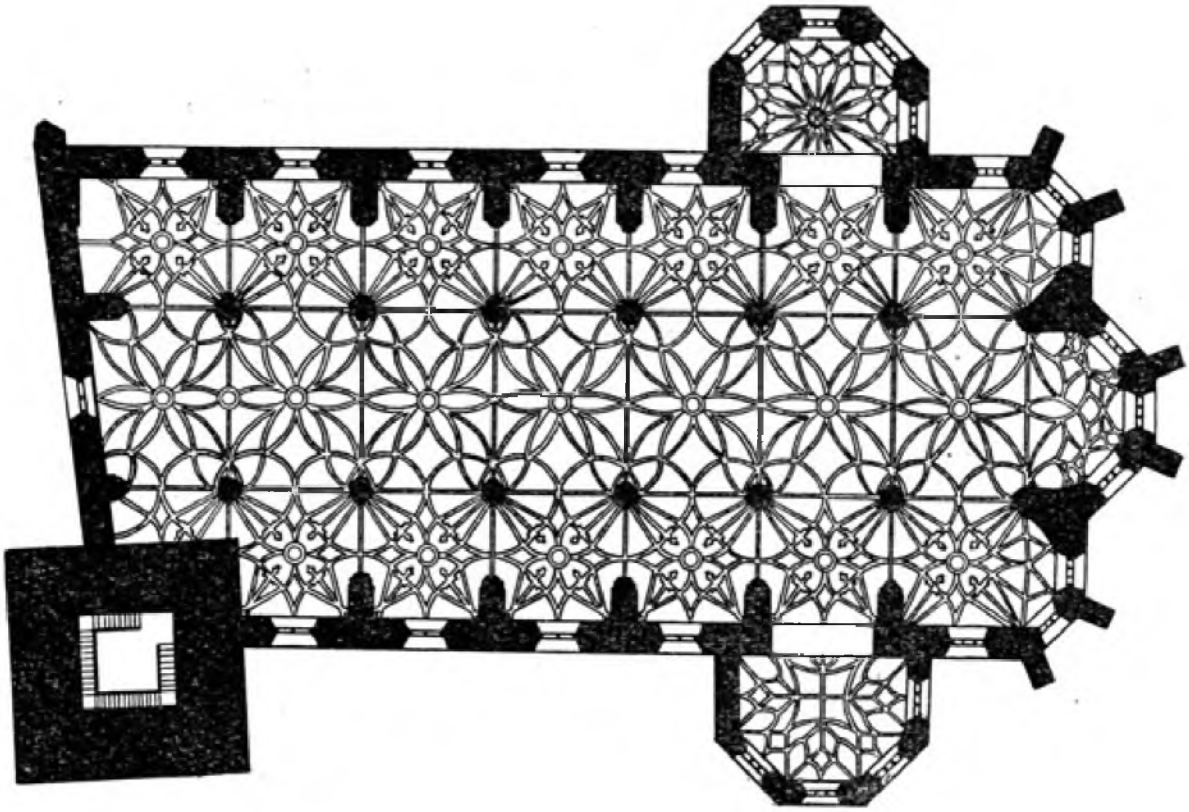


рис.стр.372 Церковь в Аннаберге. 1499-1520 гг. План.

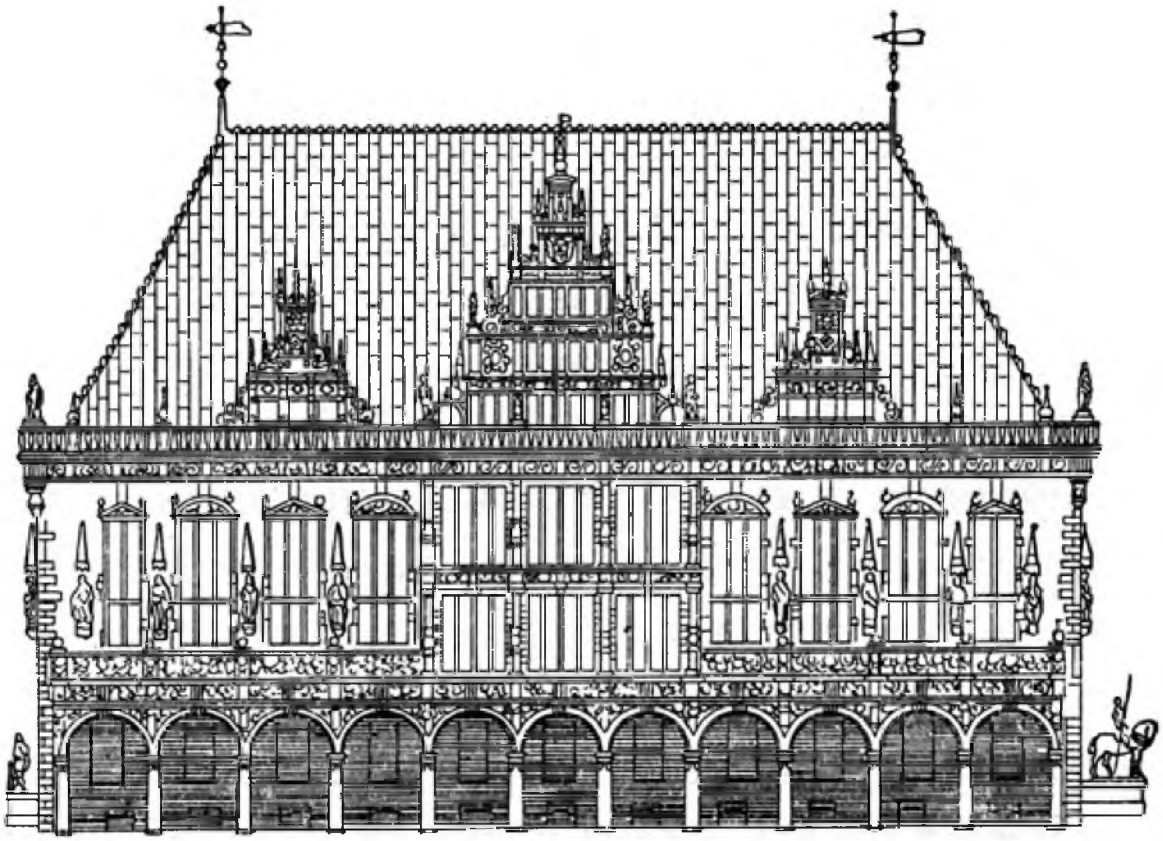


рис.стр.373 Ратуша в Бремене. 1405-1410 гг. Перестроена в 16 в. Фасад.

Важнее, однако, то, что все более значительное место в немецкой архитектуре 15 в. начинают занимать памятники светского зодчества, в которых, с одной стороны, обнаруживается продолжение ценных традиций гражданской готической архитектуры предшествующих веков, а с другой стороны, находят благоприятную почву для своего развития новые, прогрессивные тенденции. Это прежде всего городские коммунальные постройки, в которых уже заметна меньшая, нежели прежде, зависимость от форм церковного зодчества. Таковы, например, внушительные, богато украшенные здания ратуш в Бремене (1405—1410) и в Госларе — примеры монументального каменного строительства. Не менее выразительны фахверковые общественные постройки (конструкцию которых составляет деревянный каркас с кирпичным заполнением), достигшие в этот период замечательной художественной выразительности, в частности ратуши в Верни-героде и Альсфельде, крупные по размерам и смелые по своим конструкциям. Их художественный эффект основан на пластике сильно вынесенных вперед верхних этажей и на великолепной орнаментации деревянных частей, в особенности венчающих карнизов. Богатством убранства отличались также гильдейские и цеховые дома, например фахверковое здание гильдии разносчиков в Гильдесгейме. Сооружались целесообразные по своим функциональным качествам и выразительные по формам постройки хозяйственного назначения, в их числе — городская бойня в Аугсбурге, соляной склад в Любеке, геродские укрепления (башенные ворота в Любеке, 1466—1478) и многие другие.

Карта. Германия.

Карта стр.370

В архитектуре жилых домов представителей городского патрициата в Германии, как и в Нидерландах, еще не произошло того переворота, который ознаменовал собой появление в городах Италии монументальных палаццо, принадлежащих богатейшим фамилиям, но в сравнении со средневековьем заметны нововведения — более сложная и свободная планировка, применение на фасадах богато украшенных фронтонов и фонарей-эркеров, а во дворах — крытых галлерей.

Свое косвенное влияние городские постройки оказали на строительство феодальных замков. Здесь наряду с традиционными сооружениями крепостного типа появляются постройки, в которых фортификационные элементы соединяются с чертами монументальной представительности. Таков, например, прославленный Альбрехтсбург в Мейсене (1471—1481), резиденция курфюрстов Саксонских, который высится наподобие неприступного замка над крутым берегом Эльбы, а с другой своей стороны, видимой с равнины, он раскрывается как фасад княжеского дворца нового типа. В создании многочисленных интерьеров Альбрехтс-бурга, перекрытых прихотливыми сталактитовыми и сетчатыми сводами, и сложных винтовых лестниц участвовал известный зодчий Арнольд Вестфальский, работавший в Саксонии между 1470 и 1479 гг.

* * *

Немецкое изобразительное искусство в 15 столетии было еще теснейшим образом связано с церковью. Ослабление его зависимости от церкви выразилось лишь в том, что произведения живописи и скульптуры до известной степени освободились от архитектонической соподчиненности церковному зданию. Изображения отделились от

стен и сосредоточились в одном месте внутри собора, в монументальном алтарном сооружении. Тем самым живопись и скульптура получили возможность относительно самостоятельного существования.

Одним из достижений немецкого искусства 15 в. был подъем живописи, слабо развитой в Германии в предшествующее время. Но станковых картин создавалось в этот период еще мало. Ведущее место занимал алтарный образ. История немецкой живописи 15 в. является в первую очередь историей отдельных крупных алтарей, обычно включавших в себя ряд композиций, связанных общностью тематического замысла.

Художественная жизнь Германии отличалась большой дробностью. Разобщенность отдельных областей страны приводила к возникновению множества местных очагов искусства. Однако немецкое искусство в целом все же обладало известной общностью. Наиболее важным было то, что религиозное изображение потеряло свой отвлеченный спиритуалистический характер и со всей определенностью приблизилось к жизни. Главный акцент перенесен был на повествовательное начало и на выражение в религиозном сюжете живых человеческих чувств. Традиционные фигуры святых стали приобретать облик людей того времени, причем очень часто людей из народа, религиозные сцены — насыщаться жанровыми подробностями. Все чаще вводились в искусство наблюденные художниками жизненные детали, чрезвычайно оживлявшие изображения и делавшие их более доступными для зрителя.

Но все эти новшества не объединялись еще единством эстетических воззрений. Даже в пределах одного произведения часто не ощущалось целостности. Сами художники не имели определенного критерия в оценке и восприятии мира. Уходя от старого, они путались в неразберихе противоречивых взглядов. Их художественное мировоззрение было хаотичным и непоследовательным, хотя и явно содержавшим здоровое стремление к жизненной трактовке явлений. Одни и те же картины могли одновременно включать фигуры, полные жизни, как бы выхваченные из действительности, и — отвлеченно-бестелесные; фоны, содержащие живые пейзажи с домами и улицами немецких городов, и — золотые, узорные или усеянные звездами; предметы весомые, трехмерные и — плоские, уподобленные в своих очертаниях орнаменту. Наиболее условно трактовалось пространство — связь между предметами и соотношение фигур с окружением. Отдельные части изображений нередко громоздились друг на друга или распластывались на плоскости; в непосредственной близости размещались предметы, взятые в разных масштабах. И тут же рядом встречались глубинные построения, изобличавшие попытку передать единство пространственной протяженности.

Во всем этом было много косного, консервативного, но и много неосознанно живого и неожиданно свежего. Народная психология и вкусы отражались в повествовательной наглядности в развертывании сюжетов, в нотках народно-фольклорной лирики или юмора, в наивной склонности к скрупулезной тщательности в передаче жизненных деталей и осязательной материальности предметов, в ярко выраженной любви к родной природе.

В первой половине 15 в. очаги искусства существовали в округе Боденского озера, по Рейну, в Гамбурге, Ульме. В округе Боденского озера работали живописцы Конрад Виц и Лукас Мозер; в Ульме подвизался Ганс Мульчер; крупнейшим мастером Кельна был Стефан Лохнер; в Гамбурге работал мастер Франке; на Верхнем Рейне — так называемый Верхнерейнский мастер, и повсюду еще множество анонимных мастеров.

Весьма немногие дошедшие до нас достоверные произведения этих художников все же дают возможность составить представление о творческой индивидуальности каждого из них. Это свидетельствует, между прочим, о новом положении художника, о том, что средневековая система творчества, стиравшая художественные индивидуальности отдельных мастеров, теперь ушла в прошлое. Художник занял более почетное место в обществе, являясь отныне уже не рядовым цеховым ремесленником, а руководителем мастерской и уважаемым бюргером.

Два мастера — Стефан Лохнер (ум. в 1451 г.) и Верхнерейнский мастер, сохраняя в наибольшей степени черты архаичности, в то же время дают в своих произведениях новую, лирически интимную интерпретацию религиозных сюжетов. Их произведения полны наивной идилличности, заставляющей вспомнить стихи средневековых лириков. Таковы произведения Лохнера «Алтарь трех царей» (в соборе Кельна), «Мадонна в розовой беседке» (1440-е гг.; Кельн), «Принесение во храм» (1447; Дармштадт); этими же свойствами отличаются работы Верхнерейнского мастера «Младенец Христос в райском саду» (ок. 1410 г.; Франкфурт), «Мадонна на земляничной грядке» (Золотурн). Со старым их связывает оттенок отрешенности и созерцательности в облике тонких фигур, у Лохнера — склонность к орнаментальным фонам. Но лирический характер сцен, помещенных в поэтические пейзажи или окруженных цветами, мягкость плавных линий и нежность светлых радостных тонов (у Лохнера), а также жизненность в трактовке отдельных голов и деталей обстановки (особенно листьев и травы), вносят в изображения элементы свежести и непосредственности.

илл.310 Стефан Лохнер. Мадонна в розовой беседке. 1440-е гг. Кельн, музей Вальраф-Рихартц

Гораздо определеннее новые искания обнаруживаются в творчестве Лукаса Мореза (известен в 20—30-х гг. 15 в.) и Ганса Мульчера (ок. 1400 — до 1467) в таких произведениях, как алтарь св. Магдалины Мозера в Тифенбронне (1431) и Вурцахский алтарь Мульчера в Берлинском музее (1437).

Тифенброннский алтарь Мозера, содержащий цикл изображений из жизни Марии Магдалины, является одним из самых типичных памятников эпохи. Жизнь активно врывается в него; сцены религиозной легенды носят повествовательный жанровый характер. Одна створка алтаря представляет собой пейзаж с лодкой, плывущей по волнам, в другие введена тщательно выписанная архитектура, явно во многом отвечающая типу немецкой архитектуры 15 в., и ряд бытовых предметов. Фигуры приобрели телесность, использованы живые, хорошо подмеченные художником жесты. Но при этом в ряде

случаев наблюдается хаотичное нагромождение частей, в пространственном отношении совершенно не слаженных между собой. Пейзаж лишен элементов глубинности. То же самое относится и к трактовке архитектуры. Характерно то, что рядом с подобными изображениями в верхней части алтаря находится почти правильно построенная и целостная жанровая сцена с фигурами, свободно расположенными вокруг стола.

Ганс Мульчер, известный также как скульптор (он руководил в Ульме художественной мастерской, создававшей алтарные картины и скульптуры из дерева и камня), может быть, в еще большей степени затронутый отмеченными противоречиями, интересен явно выраженной демократической направленностью своего искусства. В полных грубоватой жизненности сценах Вурцахского алтаря со всей определенностью выступает народное начало. Фигуры святых, сильные и коренастые, их выразительные бородатые лица восходят к крестьянским типам. Обстановка составлена из простых, крепко сколоченных предметов, четко, с наивной тщательностью охарактеризованы все детали. Особая любовь к передаче материала— дерева, камня — выдает в Мульчере профессионального скульптора. Созданные им живописные изображения, обладающие острой пластической выразительностью, сближаются подчас по стилю с раскрашенными резными рельефами.

Для первой половины 15 в. центральной фигурой немецкой живописи и настоящим новатором был работавший в Костанце и Базеле Конрад Виц (1400/10— 1445/47), у которого впервые реалистические искания принимают осознанный и до известной степени последовательный характер. Виц первым из немецких живописцев старается решить проблему взаимоотношения человеческих фигур с окружением — пейзажем или интерьером, начиная трактовать картину как глубинное, трехмерное построение. Не обладая знанием законов перспективы, он достигает этого чисто эмпирическим путем. В картинах Вица широко используется светотень, с помощью которой фигурам, предметам и самому пространству придается объемный, пластический характер. Особенно удаются Вицу интерьеры. Интерьеры «Благовещения» (створка несохранившегося алтаря, Нюрнберг) и известной картины, изображающей святых Екатерину и Магдалину (очевидно, того же алтаря, Страсбург, ок. 1444 г.), привлекают внимание своей правдивостью. В последней картине художник дает живую, с жанровым оттенком трактовку сюжета. Святые с нимбами вокруг головы, одетые в традиционно условные одеяния с нагромождением ломаных складок, запросто сидят на каменном полу монастырского коридора, перспективно уходящего в глубину. Наивной свежести исполнена видная в открытый пролет в конце коридора уличная сцена провинциального средневекового немецкого городка с фигурками людей, беседующих между собой. В «Хождении по водам» (Женева) и «Св. Христофоре» (Базель, Музей) Виц изображает широкие панорамные ландшафты, явно восходящие к реальным видам Боденского озера.

илл.311 Конрад Виц. Св. Христофор. Ок. 1435 г. Базель, Музей.

Для того времени эти пейзажи были большим новшеством. Новым было то, что природа выдвигается здесь на первое место, а фигуры включаются в пейзаж. Художник пытается дать намек на пространственную протяженность от первого плана вглубь. В то же время рисунок сохраняет мелочный, дробный характер; тщательно и подробно обрисованы все детали деревьев, домов; расходящиеся круги на воде уподоблены орнаменту. Одним из связующих элементов в картинах Вица становится цвет. Несмотря на обычное для 15 в. господство локальных оттенков, художник часто вводит какой-либо доминирующий тон, например серый цвет стен в интерьерах, связывающий между собой все другие цвета. Знает он и применение полутонов, выступающих обычно в тенях. Все это не мешает, однако, Вицу по обычаю того времени в некоторых случаях вводить в фоны участки золота или окружать головы святых золотыми нимбами.

Ту же стилистическую линию продолжает во второй половине 15 в. южнотирольский мастер Михаэль Пахер из Брунека (ок. 1435—1498) — живописец и скульптор, резчик по дереву. Широко известны два алтаря его работы — алтарь св. Вольфганга (закончен в 1481 г., в церкви местечка Сент Вольфганг) и алтарь отцов церкви (закончен ок. 1483 г., Мюнхен). Искания, обозначившиеся в произведениях Вица, в творчестве Пахера находят себе продолжение, поднимаясь на более высокую ступень и принимая более четкие формы. Пахер обладает чрезвычайно яркой, оригинальной творческой индивидуальностью. Он изображает характерные, угловатые, точно вычеканенные из металла фигуры (что позволяет многим исследователям сближать его с Мантеньей), помещая их в окружение архитектуры, которая занимает в картинах Пахера чуть ли не первенствующее место. В ряде повествовательных композиций на темы легенды о жизни св. Вольфганга художник воспроизводит перспективно уходящую вглубь узкую уличку средневекового города, тесно сдавленную домами, сводчатые стены готической церкви. С почти иллюзорной предметностью и графической четкостью передает он лица людей с асимметричными острыми чертами, одежду, камни мостовой, деревянные балюстрады, резные детали готических зданий. Своеобразие искусства Пахера заключается в том, что обостренное чувство реальности вещей соединяется у него со склонностью к фантастике и вымыслу, причем фантастические образы трактуются им столь же трезво и скрупулезно мелочно, как и реальные. Рядом с настоящей архитектурой Пахер помещает в своих картинах фантастические сооружения (например, в сценах «Воскрешение Лазаря» и «Смерть Марии» из алтаря св. Вольфганга), рядом с фигурами людей изображает комически-страшного черта, у которого вырисованы все волоски на хвосте и каждый позвонок. Это вносит в произведения Пахера элемент позднеготической условности, которая еще усугубляется тем, что пропорции несколько искажены, пространственные соотношения сдвинуты, перспектива не точна. В то же время картинам Пахера нельзя отказать в оригинальности и впечатляющей силе. Ему удается дать ряд безусловно ярких человеческих характеристик; для этого он использует обостренно-выразительную жестикуляцию, неожиданные композиционные сопоставления, смелые ракурсы и контрастную светотень. Очень живо обрисован в нескольких сценах образ самого св. Вольфганга.

илл.312 Михаэль Пахер. Воскрешение Лазаря. Боковая створка алтаря св. Вольфганга. Закончен в 1481 г. Сент Вольфганг, церковь.

Для развития реалистических тенденций немецкой живописи во второй половине 15 в. определенное значение имеет обнаруживающаяся в это время связь отдельных мастеров с более целенаправленным в своих передовых завоеваниях нидерландским искусством. В творчестве этих художников появляется склонность к образной целостности, композиционной упорядоченности подчиненности отдельных деталей целому.

Крупнейшим из мастеров этого рода был верхнерейнский живописец и график Мартин Шонгауэр (ок. 1435—1491), известный в истории искусства в первую очередь как

выдающийся гравер. Лучшее произведение Шонгауэра-живописца—«Мадонна в розовой беседке» (1473, Кольмар, церковь св. Мартина). Эта картина — одно из наиболее значительных произведений раннего немецкого Возрождения. Художник изображает здесь излюбленный позднеготическими мастерами символический мотив (розовая беседка была символом рая), но в его интерпретации этот мотив не содержит ничего наивно-идиллического, как, например, у Лохнера. От готики здесь сохраняются известная острота, угловатость утонченных нервных форм, орнаментальность в трактовке цветов и листьев. По типу сурового, строгого лица мадонна Шонгауэра близко напоминает мадонны Рогира ван дер Вейдена. Новым для немецкого искусства моментом, придающим этому произведению особую значительность, являются определенно выраженные в нем поиски продуманной и закономерной упорядоченности. Композиция картины восходит к симметричным построениям итальянского Ренессанса. Доминирует человеческая фигура, силуэт которой образует классический треугольник. Эта собранность композиционного построения своеобразно сочетается с беспокойным ритмом ломающихся линий, дробностью четко обрисованных, словно металлических листьев и прядей волос, с напряженным выражением некрасивого лица. Образ лишен гармоничности итальянских мадонн; он кажется беспокойным и угловатым. Подобная противоречивость, заключенная в пределах одного произведения, типична для всего немецкого Возрождения, составляя одну из основных его особенностей.

илл.313а Мартин Шонгауэр. Мадонна в розовой беседке. 1473 г. Кольмар, церковь св. Мартина.

илл.313б Мартин Шонгауэр. Крестьяне, отправляющиеся на рынок. Гравюра на меди. 2-я половина 15 в.

Шонгауэр занимает важное место в истории немецкой гравюры эпохи Возрождения. Расцвет резцовой гравюры на меди начался уже с середины 15 в. Еще раньше получила распространение гравюра на дереве. Гравюра была в Германии наиболее демократическим видом искусства, выполнявшим самые разнообразные функции как религиозного, так и чисто светского порядка. Она имела широчайшее распространение и пользовалась большой популярностью в народе. В гравюре воплощались разнообразные религиозные сюжеты, на отдельных листках распространялись изображения святых, страстей Христа, а также шуточные и аллегорические сценки. В технике гравюры выполнялись календари и азбуки, игральные карты, наконец, гравюра заменяла в книге дорогостоящую миниатюру.

Гравюра на дереве в 15 в. носила еще довольно ремесленный характер. Во второй половине столетия значительной художественной высоты достигла гравюра на меди. Наиболее ранним выдающимся мастером в этой области искусства был анонимный Мастер игральных карт (40-е гг. 15 в.). В ряде рукописей сохранилось несколько копий с его карт; кроме того, известно еще несколько выполненных им гравюр на религиозные темы, не лишенных известного изящества и грации.

В 60-х гг. 15 в. (по-видимому, в Эльзасе) работал Мастер E. S. (он же Мастер 1466 г.). В творчестве этого гравера можно отметить связь с нидерландским искусством, в первую очередь с Рогиром ван дер Вейденом, которая ощущается в тонких стройных фигурах и некрасивых выразительных лицах. Этому художнику приписывается большое число листов на религиозные темы и ряд жанровых сцен (часто любовных), алфавиты, гербы и т.

д. Техническая сторона у него более разработана, но сами изображения носят преимущественно плоскостной, орнаментальный характер.

В качестве первого по-настоящему крупного мастера, сыгравшего решающую роль в дальнейшем развитии немецкой гравюры, выступает Шонгауэр. До нашего времени дошло более ста его гравюр на меди. Как и в описанной выше картине, в гравюрах на религиозные темы Шонгауэру удалось создать ряд значительных образов, заключающих в себе черты суровости и достоинства. В них сильно возрастают реалистические элементы, используется множество живых впечатлений. Мы видим у Шонгауэра новое, гораздо более разнообразное применение линейного штриха, с помощью которого он достигает глубины и прозрачности теней, используя тонкие, нежные серебристые оттенки. Им создан ряд превосходных гравюр на темы жизни Христа и Марии («Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Несение креста» и др.).

По-видимому, к позднему периоду творчества художника относится исполненная поэзии «Мадонна во дворе», серия «Мудрых и безумных дев», ряд изображений святых и живые, свежие жанровые сцены («Драка подмастерьев», «Мельник с ослицей и осленком»). Гравюры Шонгауэра пользовались в 15—16 вв. широкой популярностью. Они распространялись и копировались в Германии, Нидерландах и других европейских странах.

К концу 15 в. относится деятельность так называемого Мастера амстердамского кабинета (он же Мастер домашней книги) (*Meister des Hausbuches. Домашними книгами назывались книги, предназначавшиеся для определенной семьи. Наименование «Мастер амстердамского кабинета» связано с местонахождением ряда гравюр художника.*), гравюры которого как на религиозные, так и на жанровые темы, например изображения влюбленных пар, отличаются большой тонкостью и эмоциональностью. Одним из живописцев, тяготевших к нидерландскому искусству, наряду с Шонгауэром был кельнский Мастер жизни Марии (назван так по серии картин в Мюнхене, работал между 1465 и 1490 гг.), в утонченных, исполненных лиризма изображениях которого отчасти продолжается традиция Лохнера.

Во второй половине 15 в. развивается художественная школа Нюрнберга. Приблизительно с 1457 г. там работает Ганс Плейденвурф (ум. в 1472 г.), мастерскую которого наследовал учитель Дюрера Михаэль Вольгемут. В творчестве нюрнбергских мастеров гораздо слабее проявляются реалистические тенденции Эпохи. Чужды им и нидерландские влияния. Лучшее произведение Плейден-вурфа—«Распятие» (Мюнхен) — обладает рядом ясно выраженных готических пережитков: перегруженностью композиции, тесной сдавленностью фигур в толпе, окружающей крест, совершенно лишенной элементов пространственности. В то же время упорядоченное, симметричное построение картины, а также живые детали городского пейзажа говорят о новых исканиях художника. Интерес представляет другая работа Плейденвурфа — портрет субдьякона графа фон Ловенштейна (Нюрнберг). Эта картина является одним из редких немецких портретов 15 в. и при этом своим неожиданным реализмом и яркостью психологической характеристики старческого лица в какой-то мере подготовляет портретное искусство Дюрера.

Учитель Дюрера Михаэль Вольгемут (1434—1519) стоял во главе мастерской, выпускавшей огромное число заказных алтарей. Как творческая индивидуальность он мало интересен. Лучшие произведения Вольгемута относятся к раннему периоду (Хоферовский алтарь, 1465; Мюнхен).

Свое завершение и одновременно переход к новому этапу немецкая живопись 15 в. находит в творчестве родоначальника художественной школы Аугсбурга — Ганса Гольбейна Старшего (ок. 1465—1524), художника, который с таким же правом может быть включен в историю немецкого искусства 16 столетия. Ранние работы Гольбейна Старшего по стилю целиком примыкают к немецкой живописи 15 в. (алтарь Аугсбургского собора, 1493; алтарь св. Павла, 1508, Аугсбург). В качестве новых черт можно отметить элементы известной успокоенности и ясности, которые чрезвычайно усиливаются в поздних вещах художника, созданных уже явно в орбите новых веяний. В ранних вещах Гольбейна Старшего господствуют теплые и глубокие тона; позднее колорит становится более светлым и холодным. Наиболее известная его работа — алтарь св. Себастьяна (1516 г., Мюнхен), созданный в период расцвета творчества Дюрера, — по своему духу целиком принадлежит искусству 16 в. Правильно построенные фигуры, спокойное, ясное выражение лиц, пространственная упорядоченность, мягкие пластичные формы, классические мотивы в архитектурном окружении и орнаментике переносят это произведение в новый мир искусства Высокого Возрождения.

* * *

Значительное место в немецком искусстве 15 в. занимает скульптура. Ее общий характер, так же как и пройденный ею в 15 в. путь развития, близки к немецкой живописи этого времени. Но в скульптуре еще сильнее ощущаются готические традиции; развитие реалистических элементов наталкивается здесь на еще более упорное сопротивление старых, средневековых представлений. Здесь по-прежнему господствует отвлеченная символика религиозных образов, сохраняется система условных жестов и атрибутов, условная, резко подчеркнутая экспрессия лиц. Эти готические черты продолжают существовать в течение всего 15 в., нередко целиком подчиняя себе творчество отдельных художников, особенно в более отсталых областях Германии.

Однако, несмотря на живучесть готических традиций, и в немецкой скульптуре 15 в. начинают сказываться те большие и глубокие перемены в человеческом сознании, какие принесла с собой эпоха Возрождения. Эти перемены прежде всего отражаются в двух важнейших ее особенностях.

Первая из них заключается в том, что старые готические формы становятся нарочитыми и преувеличенными, словно рожденными желанием во что бы то ни стало сохранить прежнюю набожность и наивную экзальтированную веру. Однако в связи с тем, что средневековые воззрения к этому времени уже в большой мере подорваны, некогда органические формы средневековой готики приобретают теперь механический, искусственный оттенок, нередко превращаясь в чисто внешние, изощренные и бессодержательные декоративные приемы. Вторая и наиболее важная особенность скульптуры Германии 15 столетия заключается в том, что в ней проступают (главным образом к концу века) отдельные проявления непосредственного человеческого чувства, внимания художника к окружающей действительности и к живому образу человека. Как и в живописи, эти новые черты здесь в течение 15 в. так и не сложились в последовательную систему реалистических принципов. Ни один скульптор этого периода не создал целостного обобщающего реалистического метода, который мог бы отразить действительную полноту и закономерность реальной жизни. Но художественное значение немецкой скульптуры 15 в. заключено все же именно в этом начавшемся разрушении старой, средневековой художественной системы, во вторжении в омертвевшую рутину церковного искусства первых робких проблесков искреннего жизнеутверждения, первых признаков выражения человеческих чувств и желаний, сводящих искусство с неба на землю.

Что касается скульптуры первой половины 15 в., то она еще почти полностью остается готической. Большинство создающихся в это время статуй на порталах церквей (например, собора в Ульме), каменных, терракотовых или деревянных изображений мадонны или «Оплакивания Христа» (так называемых «Vesper-bilder»), а также надгробных памятников (например, архиепископа Конрада фон Дауна в Майнцском соборе) ничем не отличается от готической скульптуры предшествующего столетия и повторяет одни и те же традиционные схемы. Лишь в немногих произведениях, принадлежащих этому времени, чувствуются некоторые новые тенденции.

На Среднем Рейне появляются высеченные из известняка и ярко раскрашенные статуи мадонны, которые своим нежным, радостным обликом и эффектно ниспадающими широкими одеяниями напоминают скорее светских красавиц того времени, чем благочестивые религиозные образы, например мадонна из капеллы Марии в Вюрцбурге (ок. 1430 г.), каменная раскрашенная группа «Благовещение» в церкви св. Куниберта в Кельне (1439). В некоторых среднерейнских скульптурах уже с начала века проскальзывают черты простодушной и наивной правдивости чувства — например, в сложной многофигурной терракотовой группе «Оплакивание» из Дернбаха (ок. 1405 — 1410 гг.), в пророках с гробницы архиепископа Фридриха фон Саарвердена в Кельнском соборе (1415 — 1420). Характерным произведением подобного рода является выразительная деревянная группа плачущих женщин из Миттельбибераха в Швабии (ок. 1420 г.), где особенно живо и непосредственно переданы правдивые черты простых крестьянок, голосящих по умершему.

Такое же выражение человеческих чувств в некоторой мере можно найти и в распространенных в ту эпоху изображениях «Страдающего Христа» (Schmer-zensmann»); одно из них, находящееся на западном портале Ульмского собора, выполнено в 1429 г. тогда еще молодым Гансом Мульчером, о живописных работах которого говорилось выше.

В поздний период своего творчества Мульчер становится первым немецким скульптором, в творчестве которого реалистические черты приобретают уже наглядно выраженный характер. Созданная им в 1456—1458 гг. статуя мадонны с младенцем из раскрашенного дерева для алтаря церкви в Штерцинге, несмотря на традиционные готические детали (например, изломанные складки одежды), несет в своем величавом и спокойном облике явно ощутимое чувство человеческого достоинства. Содержащиеся в ней черты новизны становятся особенно наглядными при ее сопоставлении с обычными для середины и второй половины века анонимными статуями мадонны, в большинстве из которых (как, например, в выполненной ок. 1450 г. «Мадонне» из церкви св. Северина в Пассау в Баварии) изысканная и утонченная готическая нарядность приобретает черты манерности и затейливой вычурности. В «Мадонне» Мульчера, как и в его живописных работах, содержится оттенок простой и даже грубоватой жизненной правды. К сожалению, о скульптурном творчестве Мульчера мы не можем судить с достаточной полнотой и определенностью, так как он был главой и руководителем большой мастерской в Ульме, изготовлявшей множество резных и живописных алтарей, в которых трудно отделить работу его учеников и подмастерьев от его собственных исканий и открытий.

Подобной же мастерской руководил и другой ульмский мастер второй половины 15 в. — Йорг Сирлин (1425 —1491). Главная работа этой мастерской — место для хора в Ульмском соборе (1469—1474) — является одним из самых знаменитых и примечательных памятников немецкой скульптуры раннего Возрождения. Наиболее интересную часть этого виртуозно вырезанного из дерева сооружения составляют многочисленные полуфигуры ветхозаветных пророков, сивилл, ученых мужей древности

и отцов церкви, в три ряда украшающие кафедру. Деревянные скульптурные полуфигуры представлены в самых разнообразных и оживленных позах, и, несмотря на ломающиеся угловатые складки одежд и обостренно резкую экспрессию лиц, они отмечены поисками многообразия индивидуальных человеческих обликов и характеров. Ряд изображений имеет ярко выраженный светский характер. Особенно выделяются в этом смысле фигуры Пифагора, Птолемея и других философов и ученых античного мира. В этом памятнике мы имеем дело с одним из первых проявлений в немецком искусстве интереса к античной культуре; хотя, надо сказать, самый выбор изображаемых мудрецов древности продиктован старой средневековой схоластической традицией.

илл.304 Иорг Сирлин. Птолемей. Скульптура скамей для хора собора в Ульме. Дерево. 1469-1474 гг.

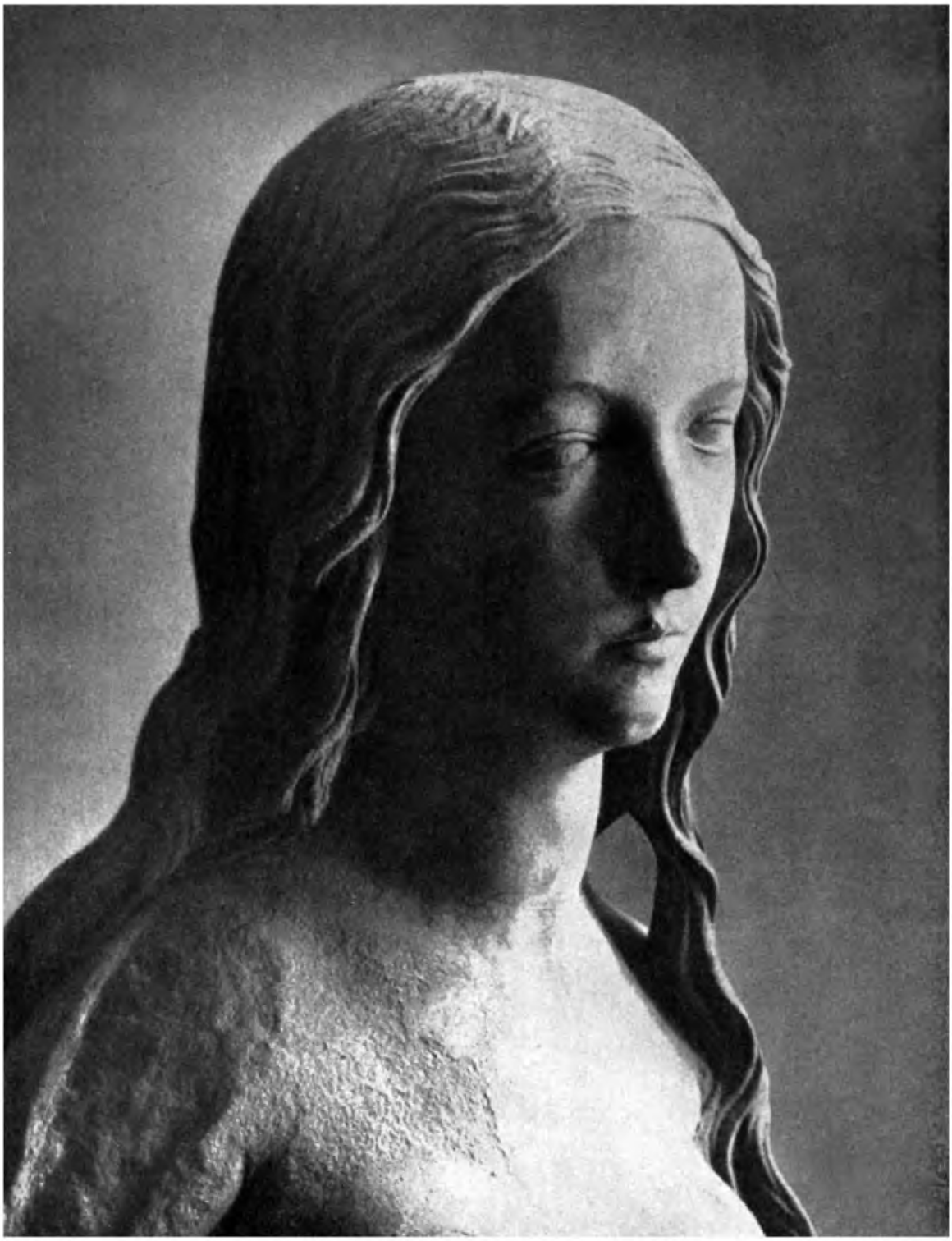
Области вокруг верхнего течения Дуная — Швабия, Франкония, берега Боденского озера—были во второй половине и в особенности в конце 15 в. главными и наиболее передовыми очагами распространения немецкой скульптуры. В пестрой картине многочисленных местных школ, работавших большей частью изолированно друг от друга, можно все же отметить общую тенденцию к развитию новых, ренессансных художественных элементов, выражающуюся в разнообразных, хотя и бессистемных поисках реалистической правдивости. Эти черты сказываются, например, в неожиданно правильных пропорциях и спокойной строгости простого и чисто человеческого облика

распятого Христа, выполненного для алтаря св. Георгия в Нидерлингене Симоном Лайнбергером в 1478—1480 гг. Они проявляются также в уютной домовитости и простодушии «Дангельсхеймской мадонны», созданной тем же мастером (1470—1475). Это общее тяготение к светской трактовке человеческих образов принимает утрированно гротескную форму в курьезных деревянных раскрашенных фигурах танцующих шутов, исполненных в 1480 г. Эрасмусом Грассером (ок. 1450—1518) для старой ратуши в Мюнхене. Хотя отмеченные светские, реалистически правдивые элементы выступают разрозненно и не могут еще преодолеть в скульптурных памятниках готическую узорность силуэтов, прихотливость острых, резко сталкивающихся складок, все же некоторые из произведений немецкой скульптуры конца 15 в. несут в себе явные черты предвестия освобождения от средневековой скованности и отвлеченности. Выступающий в этих произведениях интерес к передаче строения человеческого тела, к установлению верных пропорций и к воплощению живых чувств подготовляет почву для разрушения изнутри старого средневекового искусства, на смену которому приходит новый художественный стиль, порожденный иными эстетическими запросами.

Крупнейшим скульптором южной Германии конца 15 в. был один из самых ярких деятелей немецкого Возрождения — Тильман Рименшнейдер (1460—1531). В творчестве этого выдающегося художника с особенной остротой и наглядностью выражается вся противоречивость немецкой культуры накануне крестьянских войн, смешение готических и ренессансных черт, соединение повышенной и обостренной экспрессии и грубоватой тяжеловесной простоты, глубокой внутренней значительности человеческих образов и хрупкой изысканности готической орнаментики.

Рименшнейдер родился в Гарце; в 1483 г. он появился в Вюрцбурге во Франконии и прожил там всю свою жизнь, став в 1485 г. мастером, затем уважаемым бюргером, бургомистром города. Во время Крестьянской войны 1525 г. Рименшнейдер примкнул к крестьянам и горожанам, восставшим против вюрцбургского епископа, был заключен в тюрьму и в течение последнего периода своей жизни уже не смог продолжать творческую работу. Его жизненный путь, как и его искусство, может служить одним из самых ярких выражений народных демократических тенденций в немецкой ренессансной культуре. Внутренняя сила и напряженный драматизм образов Рименшнейдера особенно наглядно воплощены в его лучших созданиях: в надгробии епископа Рудольфа фон Шеренберга в Вюрцбургском соборе и в знаменитых статуях Адама и Евы на портале вюрцбургской Капеллы Марии. Надгробие Шеренберга (1496—1499), выполненное из мрамора и песчаника (лицо раскрашено), в своем условном геральдическом обрамлении сохраняет, как и в трактовке одеяния епископа, еще немало готических пережитков. Но в покрытом глубокими морщинами старческом лице заключено так много живой выразительности, что эту работу Рименшнейдера можно сопоставить с лучшими портретами Дюрера. Художнику удалось воплотить в этом произведении ряд характерных жизненных черт, благодаря чему оказался воссозданным типический образ престарелого прелата, одновременно обладающий неповторимыми особенностями определенной человеческой личности. Статуи Адама и Евы (1491 — 1493; ныне перенесены с портала капеллы в Вюрцбургский музей) содержат в себе еще много готической угловатости и наивной экспрессии. И все же в додюреровский период развития немецкого искусства трудно найти более живое, более правдивое изображение обнаженного человеческого тела, так же как и по-своему яркое и убедительное обобщение человеческих качеств, разрывающее рамки средневековой набожности.

илл.306 Тильман Рименшнейдер. Надгробие епископа Рудольфа фон Шеренберга. Фрагмент. Камень. 1496-1499 гг. Вюрцбург, собор.



илл.307 Тильман Рименшнейдер. Ева. Статуя с портала Капеллы Марии собора в Вюрцбурге. Фрагмент. Камень. 1491-1493 гг. Вюрцбург, Музей.

Рименшнейдер не сумел преодолеть в своем искусстве позднеготическую традицию — она особенно сказывается в его алтарях, в частности в рельефах, лишенных пространства и объема, перегруженных утрированно подчеркнутыми деталями. Но в некоторых его поздних работах, созданных уже в 16 в., он отбрасывает готическую орнаментацию, ищет спокойных ренессансных орнаментальных мотивов, пытается придать лицам ясное спокойствие (например, в надгробии епископа фон Бибра в Вюрцбурге) и явно выраженные портретные черты. Наряду с Гольбейном Старшим Рименшнейдер является

мастером переходного стиля; его позднее творчество тесно связано также и с историей немецкого искусства начала 16 века.

Яркие произведения были созданы в конце 15 в. скульпторами, работавшими на периферии немецких земель. Алтарь св. Вольфганга в Сент Вольфганге работы тирольского живописца Михаэля Пахера был своего рода последним грандиозным созданием поздней готики, пронизанным в то же время новыми реалистическими исканиями. О живописных частях этого алтаря уже шла речь выше; центральной частью алтаря является огромное резное деревянное изображение небесного коронования Марии с фигурами св. Вольфганга и св. Бенедикта по сторонам. Трудно найти более виртуозное по своему мастерству произведение, созданное искусством резчика и столяра; бесконечное сплетение уходящих ввысь готических архитектурных конструкций, буйно и прихотливо нагроможденных ломающихся складок драпировок, с ювелирной тщательностью выточенных драгоценных украшений, корон, ангельских крыльев, епископских жезлов в руках святых и других узорных, изощренно прихотливых деталей привлекает внимание к этому внушительному созданию позднеготического искусства, имеющему себе мало равных не только в Германии. Но всего выразительнее необычайно живые лица святых, Христа, ангелов и особенно Марии — ее образ своей глубокой человечностью и взволнованной душевной чистотой уже целиком принадлежит искусству Возрождения.

Еще более противоречивым и причудливым созданием, порожденным этой переломной эпохой немецкой культуры, является громадная статуя св. Георгия, поражающего дракона, выточенная из дерева по заказу шведского государственного деятеля Стена Стуре северонемецким скульптором Бернтом Нотке в 1489 г. Фигура рыцаря на вздыбленном коне, повергающего чудовищного дракона, полна дикой, почти нелепой экспрессии и в то же время простодушной сказочной наглядности, восходящей к старинным народным мотивам; последнему впечатлению особенно содействует неожиданное применение в качестве скульптурного материала рогов лося, покрывающих тело беспомощно барахтающегося на спине дракона, а также множество всевозможных причудливых украшений на голове рыцаря и его коня, на латах, на сбруе и т. д. В этой статуе словно в последний раз оживает в своих наиболее искренних и жизненно-народных чертах сказочный мир средневековья.

Искусство 16 века

Первая треть 16 века была для Германии периодом расцвета ренессансной культуры, протекавшего в обстановке напряженной революционной борьбы.

В ответ на возросшее во второй половине 15 столетия давление князей и дворян на крестьянство сельское население Германии поднялось на защиту своих интересов. Крестьянские волнения, к которым присоединились городские низы, к концу первой четверти 16 в. переросли в мощное революционное движение, захватившее обширные пространства юго-западных германских земель. В ряде восстаний нашли исход оппозиционные настроения рыцарства и бюргерского населения городов. Наступили дни, когда немецкий народ объединился в порыве борьбы против общих врагов — княжеской власти и римского католицизма.

В этих условиях знаменитые тезисы Лютера против феодальной церкви, увидевшие свет в 1517 г., «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 392.*)

Революционный подъем выдвинул ряд замечательных личностей. С именами героического вождя крестьянской революции Томаса Мюнцера, руководителей рыцарских восстаний Франца фон Зиккингена и Ульриха фон Гуттена, главы немецкой реформации Мартина Лютера связана одна из самых ярких страниц истории Германии.

Однако тот широкий размах, который с ходом событий приняла крестьянская война, равно как и радикальность выставленных крестьянами требований, сделали невозможным сохранение взаимного единства сословий. Очень быстро между ними обнаружились глубокие разногласия. Волнения рыцарей и бюргерства проходили под значительно более умеренными и компромиссными лозунгами и были направлены на защиту совсем иных интересов. Сам Лютер после 1521 г. выступил против требований народных масс и отказался от поддержки рыцарских восстаний. И лишь судьба восставших сословий оказалась общей. Как крестьянские, так и рыцарские восстания потерпели поражение. С особенной жестокостью расправилась княжеская власть с движением крестьян, которое было окончательно подавлено в течение 1525 г. Феодальная реакция усилила свое наступление на деревню. Начавшийся еще в 15 в. процесс закрепощения крестьянского населения пришел к своему окончательному завершению; ослабело политическое значение бюргерства; победа досталась князьям.

Пережитая Германией в первой четверти 16 в. революционная борьба имела огромное значение для всестороннего развития немецкой культуры. В течение Этого периода страна переживала высокий духовный подъем. Революционные идеи, порожденные ростом народного самосознания, двигали вперед науку, философию, искусство. Начало 16 столетия в Германии было отмечено расцветом гуманизма и светской науки, направленных против пережитков феодальной культуры. Возрастал интерес к античности, древним языкам. Все эти явления принимали в Германии своеобразные формы. Здесь не было той последовательности философских воззрений, которая у итальянских мыслителей приводила к безоговорочной вере в человеческий разум. Гораздо сильнее ощущалось присутствие теологического начала; гораздо больше было путаницы, противоречивости, сбивчивости понятий.

Таким же выступает перед нами и немецкое искусство 16 в. И все-таки перелом ощущается в нем со всей силой. Отдельные крупные творческие индивидуальности смело ставят и разрешают новые художественные задачи. Искусство в своих лучших образцах становится независимой, самостоятельной областью культуры, одним из средств познания мира, проявлением свободной деятельности человеческого разума.

* * *

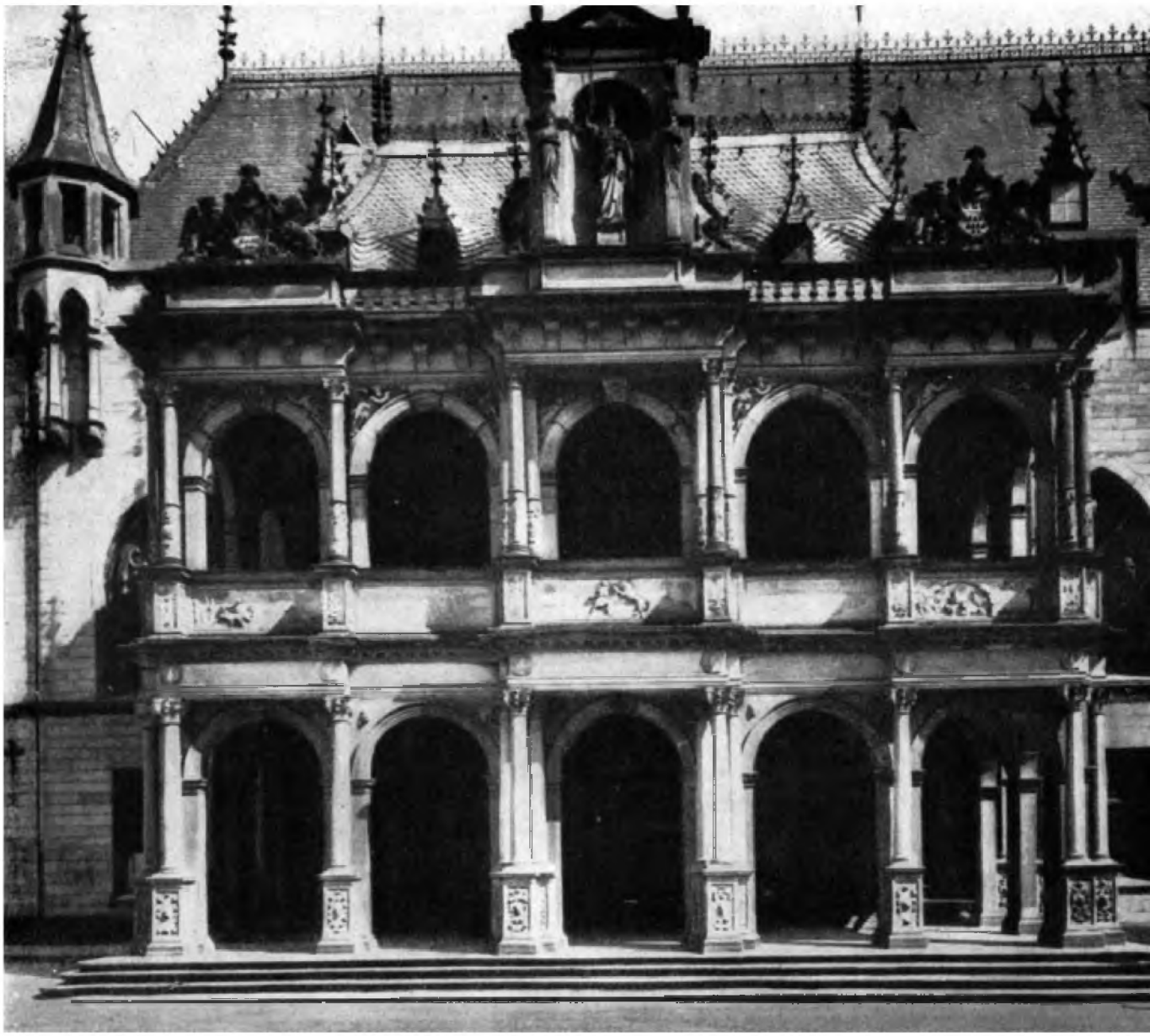
Как и в других западноевропейских странах, в Германии с начала 16 в. ведущую роль начинает играть светское зодчество. Жилой городской особняк, ратуша или торговый дом — таковы доминирующие в эту эпоху типы строений. В крупных немецких торговых городах, переживавших свой расцвет в начале 16 в., велось большое строительство.

Несмотря на многообразие форм немецкой архитектуры эпохи Возрождения, связанное с раздробленностью страны и наличием множества более или менее обособленных областей, в немецком зодчестве явственно выражены некоторые общие принципы. Традиции средневековой готической архитектуры не умирают в немецком зодчестве на

протяжении всего столетия, накладывая свой отпечаток на образный строй ренессансных сооружений Германии.

В основу немецкой ренессансной постройки положены два принципа: утилитарной целесообразности в организации внутренних пространств и возможно большей выразительности и живописности внешних форм. План как организующее начало, в котором находит свое воплощение целеустремленная воля архитектора, отсутствует; он образуется как бы стихийно в зависимости от потребностей владельца и назначения дома. Выступы стены, различные по форме и размеру башни, фронтоны, зубцы, арки, лестницы, карнизы, слуховые окна, богато орнаментированные порталы, рельефно выступающие, резко очерченные о.брамления окон, полихромные стены создают совершенно своеобразное и чрезвычайно живописное впечатление. Особенное внимание уделяется оформлению интерьеров, которое по своему духу соответствует внешнему виду здания. Нарядные орнаментированные камины, богато разработанные стуковые потолки, облицованные деревом и нередко расписанные стены придают внутренним помещениям немецких домов ту живописность, которая уже в эту эпоху предвещает получивший широкое развитие на почве Германии в более позднее время барочный интерьер.

В немецкой архитектуре 16 в. в основном можно проследить два течения. Архитектура северо-западной Германии, Шлезвиг-Гольштейна, Мекленбурга, многих областей Пруссии в целом исходит из средневековых традиций и продолжает варьировать позднеготические формы, лишь приспособляя их к новым запросам. Лучшие постройки этого направления сосредоточиваются в Вестфалии и по Нижнему Рейну. Именно здесь складывается облик частного городского особняка и ратуши — Двух типов построек, нашедших в Германии особенно широкое применение. Здание ратуши обычно представляет собой прямоугольный каменный блок с чрезвычайно высокой крутой кровлей. Выходящий на улицу фасад по большей части непосредственно переходит в огромный ступенчатый фронтон, нередко занимающий более трети высоты здания. Этажи отделяются один от другого карнизами; фронтон завершается остроконечными шпилями или какими-либо иными украшениями. Плоскость стоны разбивается многочисленными соединенными по два и по три окнами, узкие простенки между которыми покрыты рельефным или живописным орнаментом. Иногда фронтоны отсутствуют и заменяются крутой высокой крышей с многочисленными слуховыми окнами. Часто применяются разнообразные башни и выступы стены, которые придают всему зданию характер большой живописности и подвижности. Каждая из этих построек чрезвычайно индивидуальна, хотя и следует некоему общему идеалу.



илл.302 Вильгельм Фернуккен. Входная часть ратуши в Кельне. 1569-1573 гг.

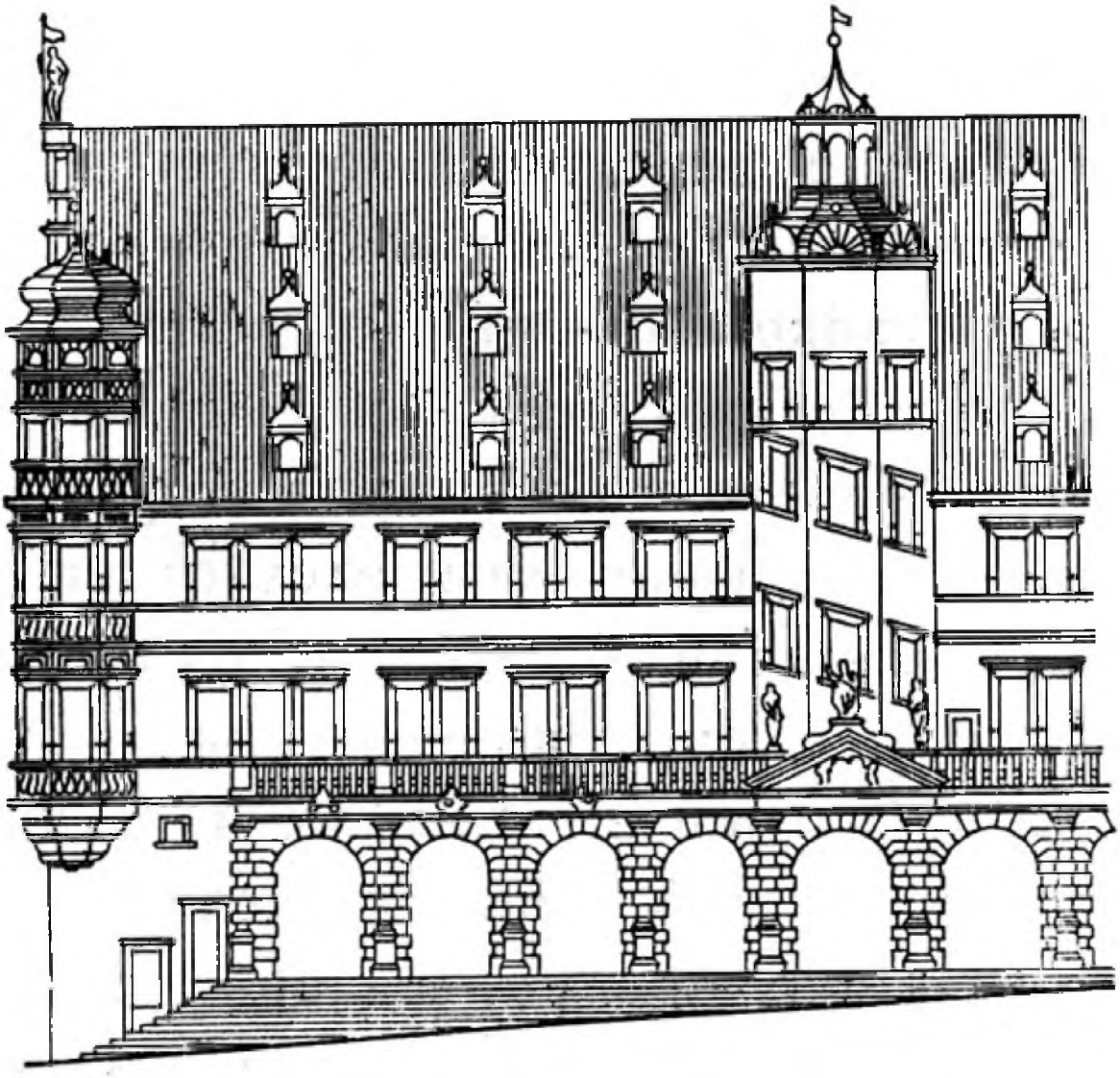
В первую половину 16 в. своими общественными постройками, в особенности ратушей, выделяется город Кельн. Впоследствии к фасаду ратуши была сделана пристройка в форме двухъярусной арочной галлереи (1569—1573), где элементы классической ордерной архитектуры получили своеобразное истолкование. Образцом вестфальской архитектуры является цеховой дом в Мюнстере с трехэтажным нарядным фронтоном и многочисленными соединенными по четыре вместе окнами.

Во многих из северонемецких зданий начала и середины 16 в. можно наблюдать результаты воздействия нидерландской архитектуры. В это время в Германию приезжало множество нидерландских архитекторов, которые возводили целый ряд первоклассных построек. Наиболее ярким их образцом является ратуша в Эмдене, построенная в 1574—1576 гг. антверпенским архитектором Лауренсом ван Стеен-винкелем. Здание это, близко напоминая своими формами ратушу в Антверпене, в то же время отвечает господствующему в Германии стилистическому направлению. Здесь с особой силой сказывается идущее от готики стремление замаскировать плоскость стены и превратить ее в живописно разработанную поверхность. Ряд домов, в которых можно отметить черты

нидерландского воздействия, сохранились также в Висмаре, где работало несколько нидерландских архитекторов, и в Вестфалии (группа вестфальских замков).

Второе течение в немецкой архитектуре 16 в. охватывает главным образом области южной Германии и ее главнейшие центры Ульм, Нюрнберг, Аугсбург. В постройках южной Германии выступают такие ренессансные черты, как гармоничность пропорций, упорядоченность плана и распределение архитектурных масс по горизонтали. Тяготение к живописности архитектурного построения, типичное для немецкого искусства 16 в., не пропадает и в этих зданиях, а сосуществует в них рядом с упомянутыми чертами. Так, несмотря на четкость членения стены, последняя и здесь не выявлена как конструктивная несущая часть здания, а продолжает трактоваться как поле для живописной разработки. Башенки, выступы стены, фронтоны применяются и здесь, подчиняясь законам новой упорядоченности.

Так, общая композиция дворца Ландсгут в Баварии (1537—1543) строится по принципу расположения замкнутых пространств и галлереи вокруг удлиненного двора, окруженного колоннадой с полукруглыми арками. Создается впечатление большой четкости и ритмичности, которое в значительной мере распространяется также и на оформление внутренних помещений. Аналогичное явление встречаем мы в герцогском дворце в Мюнхене, где работали итальянские архитекторы.



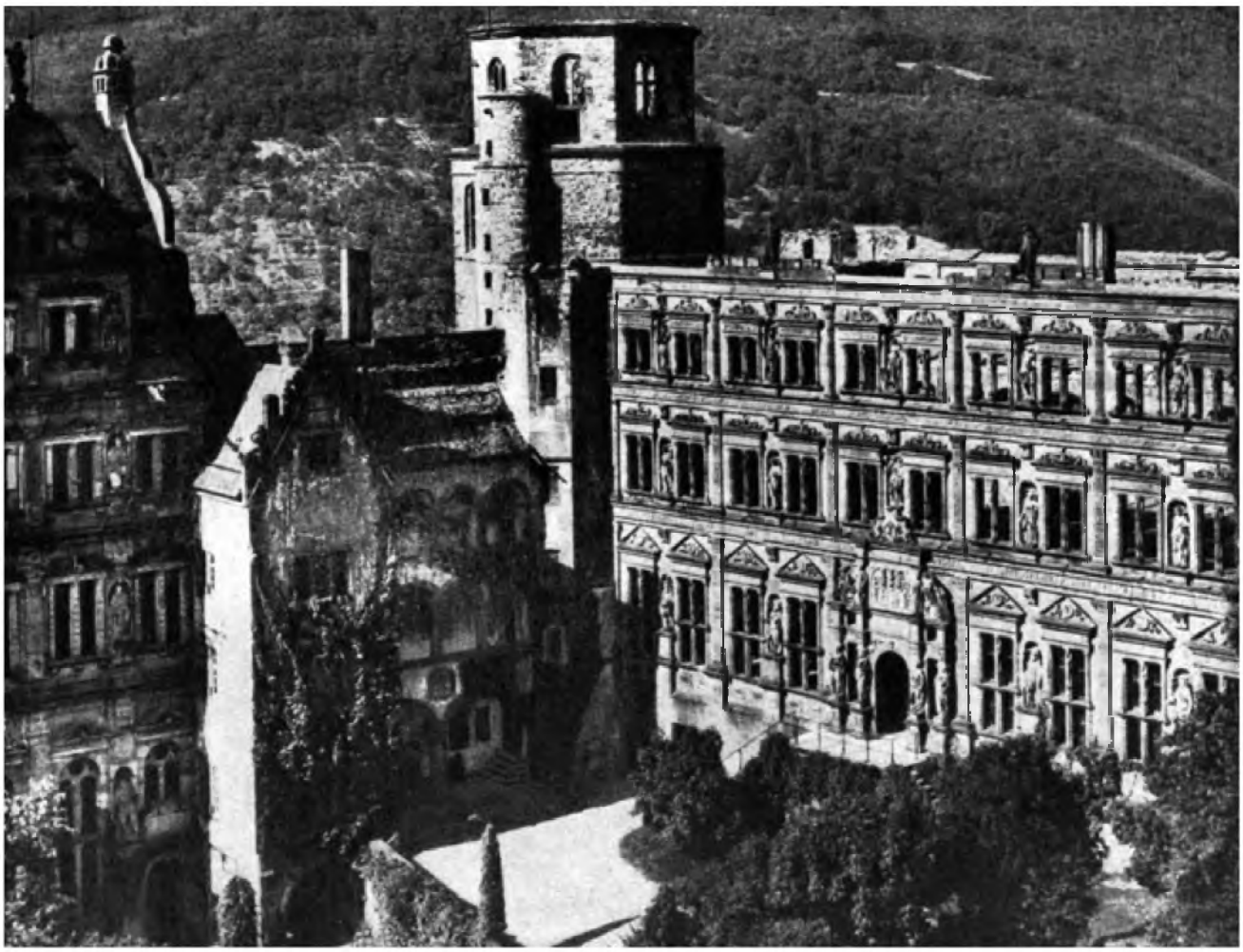
386. Ратуша в Ротенбурге. Начата в 1572 г. Фасад.

илл.301 Ратуша в Ротенбурге. Начата в 1572 г. Общий вид.

илл.300 Площадь в Мильтенберге. Дома 15 в. Фонтан 1583 г.

Правда, в южной Германии воздвигались здания более свободные по композиции, сохранявшие близость к старым традициям немецкого зодчества даже при применении новых архитектурных форм, например ратуша в Ротенбурге. Продолжалось использование фахверковых построек, в особенности в небольших городах, где они образуют привлекательные уголки в городской, застройке. Примером этого может служить украшенная старинным фонтаном маленькая площадь в Мильтенберге. Постепенно на протяжении всего 16 в. из названных направлений вырабатывается своеобразный стиль, который подготовляет создание барочных форм. Целый ряд таких чисто ренессансных моментов, как четкое деление фасада, упорядоченность и

ритмичность в декорации (не говоря уже об антикизирующем орнаменте, колоннах, пилястрах и т. д.), укореняются ко второй половине века в созданиях многих зодчих. Параллельно нарастает тяготение к повышенной декоративности и нарядности, которое имеет много точек соприкосновения со средневековой архитектурой. Огромные богато декорированные ступенчатые фронтоны, нарядные украшенные скульптурой порталы, разнообразные по форме и размерам выступы стены, башни, лестницы, подчиняясь единству замысла, приобретают иной смысл. Большое значение получают окруженные галлереями и ренессансными колоннадами внутренние дворы. Примерами могут служить памятники юго-западной Германии— так называемый Фрауэнхаус в Страсбурге (1579 — 1585) и замок в Штутгарте с замечательными трехэтажными галлереями, окружающими внутренний двор. В знаменитом Гейдельбергском замке (1556—1559) дается особенно яркое воплощение этого стиля. Фасад сплошь заполнен предельно живописной декорацией, не оставляющей ни единого участка стены свободным. Однако часто посаженные окна, обрамленные богатым ренессансным орнаментом, статуи в нишах, пилястры, рустика, нарядный декорированный скульптурой портал в целом подчинены строго ритмическому членению и правильным, четким пропорциям (отделка здания, по-видимому, принадлежит Петеру Флеттнеру, ок. 1485—1546). В 1533—1535 гг. виттенбергскими курфюрстами была предпринята постройка замка в Торгау (строитель — архитектор Конрад Кребс), в которой проявляется редкое для немецких зданий единство архитектурного массива, центр которого выделяется огромной лестничной башней. В плане здесь обнаруживается большая четкость в распределении внутренних помещений, которые не нанизываются случайно одно за другим, а следуют определенному замыслу. В этом же стиле создается целый ряд замков и особняков по всей Германии, в том числе в крупных городах — Нюрнберге, Бремене, Любеке и других.



илл.303а Замок курфюрста Отто Генриха в Гейдельберге. Начат в 1556-1559 гг. Общий вид.

илл.303б Замок курфюрста Отто Генриха в Гейдельберге. Фрагмент фасада. См. илл. 303 а.

Непрерывно растущая склонность к пышному и богатому оформлению интерьера с особенной силой дает о себе знать в церковном строительстве. Антикизирующий орнамент, массивные колонны, заменившие пучки колонн средневековых соборов, в некоторых церквах сочетаются с готическими арками, свободные пространства стены заполняются сплошь живописной декорацией (Мюнхен, церковь св. Михаила).

Во второй половине 16 в. в Германии выдвигается несколько крупных архитекторов. Во главе страсбургской школы архитекторов, распространившей свое влияние по всей Германии, стоял архитектор и теоретик Вендель Диттерлейн (1550—1599), участвовавший в постройке Фрауэнхауса в Страсбурге и явившийся одним из проводников классического стиля на почве Германии (им написана книга «Architektura», посвященная разбору античных ордеров, законов перспективы и т. д.). Диттерлейн имел много учеников и пользовался большой известностью. Рядом с ним в Страсбурге выступает Ганс Штох, принимавший участие в постройке Гейдельбергского замка. Близкой к страсбургской школе была возникшая в середине 16 в. школа архитекторов в Штутгарте (главным образом Георг Берг и его ученики).

* * *

В критический период немецкой истории, в конце 15 в., начинает свою деятельность величайший художник Германии Альбрехт Дюрер.

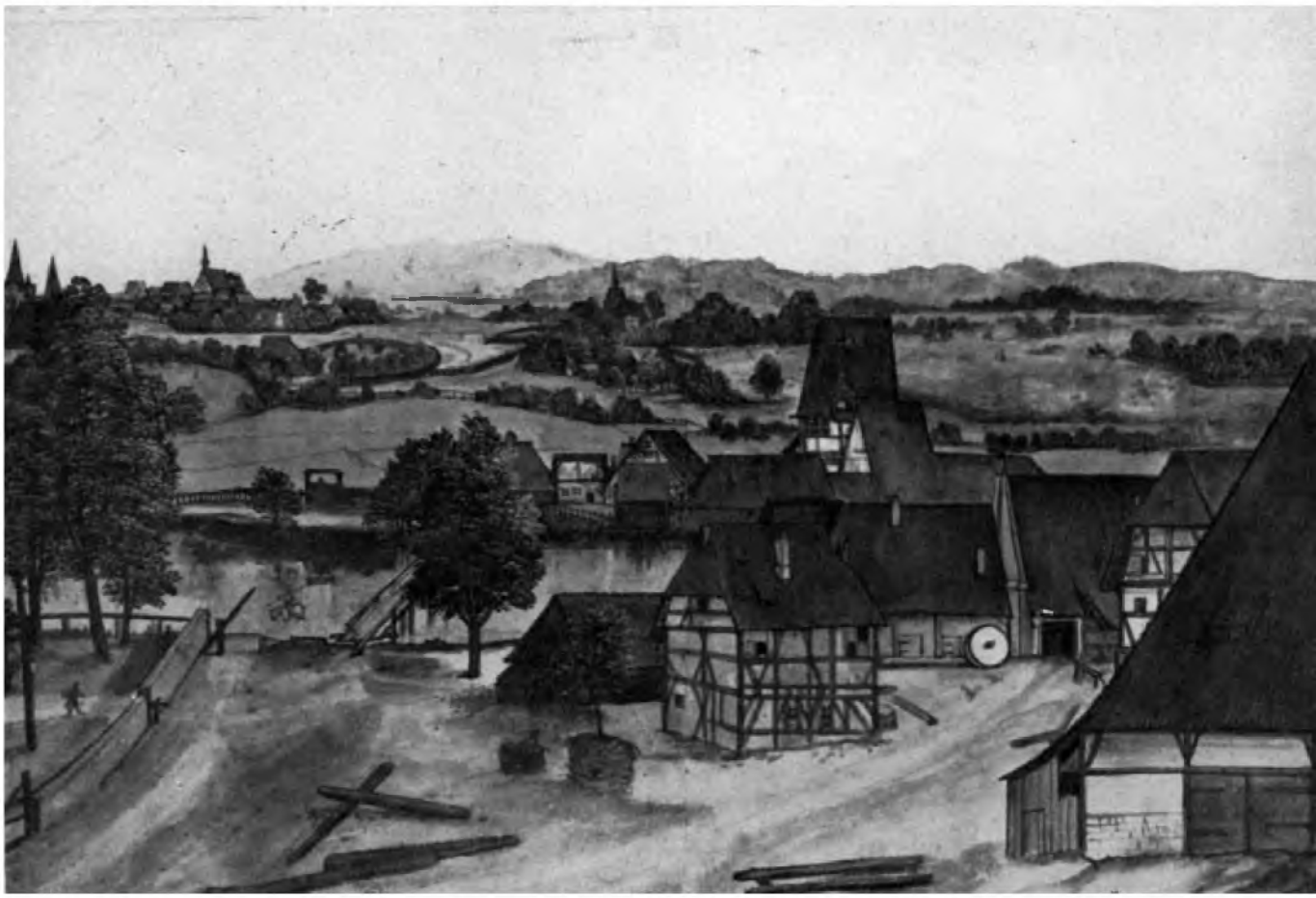
Дюрер принадлежал к числу тех гениальных людей-творцов, которые приходят в годы великого брожения идей, знаменующего собой переход к новому историческому этапу, и своим творчеством формируют до того хаотическ разбросанные и стихийно возникавшие отдельные прогрессивные явления в целостную систему взглядов и художественных форм, со всей полнотой выражающих содержание эпохи и открывающих новую ступень национальной культуры. Дюрер был одним из тех универсальных людей Возрождения, о которых Энгельс сказал, что они живут всеми интересами своего времени. Не примыкая ни к одной политической группировке в революционной борьбе, Дюрер всей направленностью своего искусства стал во главе того мощного культурного движения, которое боролось за свободу человеческой личности. Все его творчество было гимном человеку, его телу и духу, силе и глубине его интеллекта. В этом смысле Дюрера можно рассматривать как одного из крупнейших гуманистов Возрождения. Однако созданный им образ человека глубоко отличен от итальянского идеала, идеала Леонардо да Винчи и Рафаэля. Дюрер был немецким художником, и творчество его глубоко национально. Он любил людей своей родины, и созданный им обобщенный идеал воспроизводил облик того человека, которого он видел около себя, — сурового, мятежного, исполненного внутренней силы и сомнений, волевой Энергии и мрачного раздумья, чуждого спокойствию и ясной гармонии. Оттого. Дюрер, несмотря на величайшие старания и упорную работу, никогда не достиг в своих образах гармонического идеала красоты леонардовских героев. Как и другие мыслители его родины, он нередко облекал свои мысли в аллегорическую форму; часто порождения его творческой фантАзии бывали угловатыми, напряженными, противоречивыми и идеи его находили для себя воплощение в усложненном художественном языке.

Главным учителем Дюрера в его исканиях была природа. Многое почерпнул он также, изучая классические образы античности и итальянского Возрождения. О любви и внимании художника к природе говорят его упорные зарисовки с натуры— человеческого лица и тела, животных, растений, пейзажей, а также его теоретические занятия по изучению человеческой фигуры, которым он посвятил целый ряд лет. Вряд ли чему-нибудь существенному, кроме техники живописи, мог он выучиться у своего учителя Вольгемута, лишенного всякой возвышенности и глубины.

Альбрехт Дюрер родился в 1471 г. в Нюрнберге в семье ремесленника — золотых дел мастера. Отец Дюрера был родом из Венгрии. Первоначальное художественное обучение Дюрер получил у своего отца; в 1486 г. он поступил в мастерскую Вольгемута. К 1490—1494 гг. относится его путешествие по южной Германии и Швейцарии, в 1494—1495 гг. он посетил Венецию. Первыми работами, дошедшими до нас, являются рисунки, гравюры и несколько живописных портретов. Самая ранняя из них — это выполненный серебряным карандашом рисунок — «Автопортрет» (1484; Вена). Это полудетское произведение определяет многое типичное для Дюрера. Рисунок еще лишен уверенности, но острота характеристики уже налицо. Несмотря на присутствие некоторых деталей, типичных для позднеготического искусства, в частности нарочито наглядного, как бы «рассказывающего» жеста, уже в какой-то мере выявлена индивидуальность человека. В тонком, нервном лице тринадцатилетнего мальчика с умным серьезным взглядом, в его изящной худенькой руке узнаются черты благородного облика будущего Художника.

Глубоким чувством природы пронизаны акварельные пейзажи Дюрера, очевидно, относящиеся к началу 1490-х гг., выполненные им во время прогулок вокруг Нюрнберга, во время поездки в южную Германию и Швейцарию и по дороге в Венецию. Эти рисунки

молодого художника, только что вышедшего из почти средневековой по своему характеру мастерской полуремесленного учителя, говорят о новой эпохе немецкого и даже всего европейского искусства. Сохраняя Элементы несколько наивной топографичности панорамного порядка, они обладают явно выраженным ощущением целостности образа природы, совершенно незнакомого художникам 15 в. Дюрер в них в значительной мере свободен от общепринятых эстетических условностей эпохи, далеко опережая в этом смысле свое время. В этих свежих живых зарисовках не ощущается никакого посредника между человеком и природой; они воплощают свободное чувство красоты мира, его смелое принятие мыслящей личностью. Чрезвычайно новы они и своей свободной манерой акварельного письма, основанной на продуманной целостности цвета, и разнообразием композиционных построений. Таковы «Вид Иннсбрука» (1494—1495; Вена), «Заход солнца» (ок. 1495 г.; Лондон), «Вид Триента» (Бремен), «Пейзаж во Франконии» (Берлин).



илл.316а Дюрер. Пейзаж с изображением мастерской по изготовлению проволоки. Гуашь, акварель. Ок. 1494 г. Берлин. Гравюрный кабинет.

илл.316б Дюрер. Три крестьянина. Гравюра на меди. Ок. 1497 г.

По возвращении из Венеции Дюрер выполнил ряд гравюр на меди и на дереве (на меди — «Продажная любовь», 1495—1496, «Св. семейство с кузнечиком», ок. 1494—1496 гг., «Три крестьянина», ок. 1497 г., «Блудный сын», ок. 1498 г.; гравюры на дереве — «Геркулес», «Мужская баня»), в которых со всей ясностью определились искания молодого мастера. Гравюры эти, даже в тех случаях, когда они содержат религиозные, мифологические или аллегорические сюжеты, в первую очередь представляют собой жанровые сцены с ярко выраженным локальным характером. Во всех них присутствует современный Дюреру живой человек, нередко крестьянского типа, с характерным, выразительным лицом, одетый в костюм того времени и окруженный точно переданной обстановкой или ландшафтом определенной местности. Большое место уделено бытовым деталям. Но, так же как в пейзажных акварелях, мелочи нигде не заслоняют главного. Всюду на первом месте человек, а все остальное играет роль его окружения. Здесь впервые обнаруживается интерес Дюрера к обнаженному телу, которое он передает с большим знанием, точно и правдиво, выбирая в первую очередь некрасивое и характерное.

Этими гравюрами открывается блестящая плеяда графических работ Дюрера, одного из величайших мастеров гравюры в мировом искусстве. Художник теперь свободно владеет резцом, применяя острый, угловатый и нервный штрих, с помощью которого создаются извилистые, напряженные контуры, пластически лепится форма, передаются свет и тени, строится пространство. Фактура этих гравюр с их тончайшими переходами серебристых тонов отличается удивительной красотой и разнообразием.

илл.314 Дюрер. Четыре всадника. Иллюстрация к «Апокалипсису». Гравюра на дереве. 1498 г.

Первой крупной работой Дюрера была серия гравюр на дереве большого формата из пятнадцати листов на тему Апокалипсиса (напечатано в двух изданиях с немецким и латинским текстом в 1498 г.)(*По обыкновению того времени доски для гравюр на дереве резал не сам художник, а специалисты-резчики. Но высокое мастерство гравюр Дюрера дает основание предполагать, что он собственноручно наносил рисунок на доску и пристально следил за работой резчика.*). Это произведение несет в себе сложное сплетение средневековых воззрений с переживаниями, вызванными бурными общественными событиями тех дней. От средневековья в них сохраняются аллегоричность, символизм образов, запутанность сложных богословских понятий,

мистическая фантастика; от современности — общее чувство напряженности и борьбы, столкновения духовных и материальных сил. В аллегорические сцены введены образы представителей разных сословий немецкого общества, живые реальные люди, исполненные страстных и тревожных переживаний и активного действия. Особенно выделяется знаменитый лист с изображением четырех апокалиптических всадников с луком, мечом, весами и вилами, которые повергли ниц бежавших от них людей — крестьянина, горожанина и императора. Это изображение явно связано с современной Дюреру жизнью: несомненно, что четыре всадника символизируют в представлении художника разрушительные силы — войну, болезни, божественное правосудие и смерть, не щадящие ни простых людей, ни императора. Эти листы, покрытые причудливым извилистым орнаментом линий, пронизанные горячим темпераментом, захватывают яркой образностью и силой фантАзии. Чрезвычайно значительны они и своим мастерством. Гравюра поднята здесь на уровень большого, монументального искусства.

В 1490-е гг. Дюрер выполнил ряд значительных живописных работ, из которых особенный интерес представляют портреты: два портрета отца (1490; Уффици и 1497; Лондон); «Автопортреты» (1493; Лувр и 1498; Прадо), «Портрет Освальта Крелля» (1499; Мюнхен). В этих портретах утверждается совершенно новое, до тех пор незнакомое немецкому искусству отношение к человеку. Человек интересует художника сам по себе, вне всяких побочных идей религиозного порядка, причем в первую очередь — как конкретная личность. Портреты Дюрера неизменно остро индивидуальны. Дюрер фиксирует в них то неповторимое, частное, характерное, что заключено в каждой человеческой личности. Моменты обобщающей оценки сквозят только в их особой напряженности, нервности, известном внутреннем беспокойстве — то есть качествах, отражающих состояние мыслящего человека в Германии в то сложное, полное трагизма и неустоявшихся исканий время. Привычка к пристальному изучению частностей натуры, свойственная позднеготическим мастерам, претворяется Дюрером в особую остроту характеристики модели, получившую подлинно реалистическую направленность. Это прекрасно видно в портрете отца 1497 г., где мастерски переданы старческие складки и морщины лица и дряблой шеи, жидкие пряди седеющих волос, тяжелые складки простой суконной одежды. Все это нужно художнику для того, чтобы охарактеризовать данного конкретного человека—ремесленника, прожившего нелегкую жизнь, наложившую печать усталости на его лицо, но сохранившего живость, которая ощущается в его взгляде.

Чрезвычайно интересны автопортреты художника. В более раннем из них — луврском автопортрете 1493 г.— налицо еще известные архаизмы. Это прежде всего типичный для позднеготических портретов нарочитый жест руки, которая держит веточку чертополоха, символизирующую мужскую верность, угловатость пальцев с отставленным мизинцем, дробность складок. Но правдивость, с которой художник передает собственное лицо, позволяет узнать черты того же тонкого, нервного человека, которые проступали в детском автопортрете в 1484 г., а теперь вырисовываются в облике двадцатидвухлетнего юноши. В автопортрете 1498 г. (Прадо) обнаруживаются уже основы творчества сложившегося мастера. Художник создает здесь портрет-картину, разрабатывая ее композицию подобно итальянским живописцам. С этой целью он помещает позади фигуры вертикальные линии окна и ниши, вводит в фон кусочек типично ренессансного пейзажа, добиваясь общего впечатления упорядоченности; он красиво располагает монументальные складки одежды и как бы строит саму фигуру. Привычному образу на этот раз придан несколько иной оттенок. Перед нами уже не скромный мальчик-ремесленник, а зрелый, исполненный чувства собственного достоинства человек, нарядно одетый и эффектно причесанный, с рассыпающимися по плечам прядями круто завитых волос.

Портрет Освальта Крелля открывает собой оставленную Дюрером блестящую галлерею портретов современников. Чрезвычайно типично для его портретных образов асимметричное, некрасивое, полное сосредоточенной мысли лицо Крелля с вертикальной складкой между бровей, энергичным волевым подбородком, несколько мрачным и тяжелым выражением глаз.

Около 1496 г. создано первое значительное живописное произведение Дюрера на религиозный сюжет — так называемый Дрезденский алтарь, среднюю часть которого занимает сцена поклонения Марии младенцу Христу, а на боковых створках расположены фигуры святых Антония и Себастьяна. Здесь можно отметить все те же черты; некоторые пережитки стиля 15 в., выражающиеся в неправильностях перспективы, в резких, заостренных контурах, нарочитой уродливости младенца, и одновременно — повышенное внимание к образу живого мыслящего человека с характерным индивидуальным лицом.

Эти первые картины Дюрера отличаются известной жесткостью живописной манеры. В них господствуют графический, дробный рисунок, ясные, холодные локальные тона, четко отделенные один от другого, несколько сухая манера тщательного, сглаженного письма.

1500 г. оказывается переломным в творчестве Дюрера. Страстно ищущий правды с первых творческих шагов в искусстве, он приходит теперь к сознанию необходимости отыскания тех законов, по которым впечатления от натуры должны претворяться в художественные образы. Внешним поводом для начатых им исследований послужила состоявшаяся около этого времени и произведшая на него неотразимое впечатление встреча с итальянским художником Якопо де Барбари, который показал ему научно построенное изображение человеческого тела. Дюрер жадно ухватывается за сообщенные ему сведения. Тайна классического идеала человеческой фигуры с этой минуты не дает ему покоя. Работе над овладением ею он посвятил многие годы, впоследствии подведя итоги в известных трех «Книгах о пропорциях», над составлением которых он трудился начиная с 1515 г. более десяти лет.

Первым образным воплощением этих исканий служит прославленный автопортрет 1500 г. (Мюнхен, Пинакотека), одно из самых значительных произведений художника, знаменующее его полную творческую зрелость.

илл.315 Дюрер. Автопортрет. 1500 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Из этого портрета исчезают все элементы наивной повествовательности; он не содержит никаких атрибутов, деталей обстановки, ничего побочного, отвлекающего внимание зрителя от образа человека. В нейтральном фоне четко вырисовывается подчиненная форме треугольника повернутая прямо в фас человеческая полуфигура. В основу изображения положено стремление к обобщенности образа, упорядоченности, внешней и внутренней уравновешенности; индивидуальный облик подчинен заранее обдуманному идеальному представлению. Однако величайшая творческая честность Дюрера и никогда не изменяющая ему искренность заставляют его внести и в этот образ оттенок беспокойства и тревоги. Легкая складка между бровей, сосредоточенность и подчеркнутая

серьезность выражения придают лицу налет едва уловимой грусти. Беспокойны полные динамики дробно вьющиеся пряди волос, обрамляющие лицо; тонкие выразительные пальцы рук как будто нервно движутся, перебирая мех воротника.

Искания Дюрера выливаются в форму экспериментальных занятий. В период между 1500 и 1504 гг. он выполнил ряд рисунков обнаженной человеческой фигуры, прообразом для которых служили античные памятники. Цель этих рисунков — нахождение идеальных пропорций мужского и женского тела. Художественным воплощением результатов изысканий Дюрера является гравюра на меди 1504 г. «Адам и Ева», в которую прямо перенесены фигуры из штудийных рисунков. Они лишь помещены в сказочный лес и окружены животными.

Чрезвычайно характерно для Дюрера то, что в свои законченные художественные произведения, наиболее полно воплощающие его мировоззрение, он только в редчайших единичных случаях включает идеальную фигуру человека, найденную им в теоретических рисунках. Как правило, здесь господствует далекий от классических норм индивидуальный человек, воспроизведенный со всей остротой художником-наблюдателем. Об этом прежде всего свидетельствуют две гравюры на меди, созданные около 1500 г., — «Морское чудо» (ок. 1500 г.) и «Немезида» (ок. 1501/02 г.), замечательные по глубине образной содержательности и по виртуозному художественному мастерству. В обоих листах главенствует некрасивая, но полная жизни фигура обнаженной женщины. «Морское чудо» по теме восходит к народной сказке, образ «Немезиды», по-видимому, заимствован художником из поэмы Полициано «Манто». В обе гравюры Дюрер вносит местный колорит, используя в качестве фона изображение средневекового немецкого городка в гористом пейзаже, близкого к тем, которые он зарисовывал во время своих поездок по югу Германии. «Немезида» воплощает определенный философский замысел, несомненно связанный с событиями тех дней; фигура женщины весьма далекая от классического идеала, с сильно развитой мощной мускулатурой и большим животом много рожавшей матери, претворена в монументальный образ крылатой богини— Судьбы, парящей над Германией. Величавость этой стоящей на сфере фигуры с огромными крыльями, распростертыми за ее плечами, вырисовывающейся на светлом фоне безоблачного неба, контрастирует с мелочной дробностью пейзажа, словно усыпанного домиками, деревьями и скалами. В одной руке женщина держит драгоценный золотой фиал, в другой — конную сбрую: предметы, намекающие на различие в судьбе людей разных сословий.

К этому времени Дюрер приобретает широкую известность. Он сближается с кругом немецких ученых-гуманистов— В. Пиркгеймером и другими. В полную силу разворачиваются его научные занятия. Подобно Леонардо да Винчи, Дюрер интересовался самыми разнообразными научными вопросами. С юных лет и в течение всей своей жизни он обращался к изучению растений и животных (сохранился целый ряд его чудесных рисунков с изображениями различных трав, цветов и зверей), занимался он также изучением строительного дела и фортификации.

Около 1500 г. Дюрер выполнил несколько монументальных заказных работ. Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа» (оба в Мюнхенской Пинакотеке), «Поклонение волхвов» 1504 г.; Флоренция, Уффици) являются первыми в немецком искусстве религиозными композициями чисто ренессансного характера. Как и во всех произведениях Дюрера, в этих картинах со всей силой сказывается интерес художника к живому человеку, к его душевному состоянию. Полны жизни и пейзажные фоны. И если центральная сцена Паумгартнеровского алтаря («Рождество»), так же как и «Оплакивание Христа», еще несколько перегружены и не свободны от известных условностей (вроде

традиционных мелких фигурок заказчиков), то созданное на несколько лет позже флорентийское «Поклонение волхвов» производит впечатление упорядоченности. Небольшое число фигур скомпоновано в живую группу, и все изображение представляет собой исполненную лирического чувства жанровую сцену. Совершенно по-новому трактованы образы святых Георгия и Евстафия на створках Паумгартнеровского алтаря — портреты двух братьев из семьи Паумгартнер. В образах святых воинов представлены люди той эпохи, мужественные и сильные, без малейшего намека на благочестивость. Лишь наличие определенных атрибутов дает представление о том, что это изображения святых.

илл.317 Дюрер. Св. Евстафий (возможно, портретное изображение одного из братьев

Паумгартнер). Фрагмент створки Паумгартнеровского алтаря. Ок. 1500 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В эти же годы Дюрер начинает работу над тремя большими сериями гравюр на дереве (так называемые «Малые» и «Большие» страсти Христа и серия сцен из жизни Марии), которые были закончены им значительно позже. Все три серии в 1511 г. вышли в свет в виде книг с печатным текстом в издании самого Дюрера.

илл.319 Дюрер. Праздник четок. 1506 г. Прага, Национальная галлерея.

илл.320а Дюрер. Тайная вечеря. Из цикла «Большие страсти Христа». Гравюра на дереве. 1511 г.

илл.320б Дюрер. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Из цикла «Жизнь Марии». Гравюра на дереве. 1504 г.

К 1506—1507 гг. относится вторая поездка Дюрера в Венецию. Прошедший Значительный путь творческих исканий, зрелый художник теперь мог более сознательно воспринять впечатления от искусства итальянского Ренессанса. Произведения, созданные Дюрером непосредственно после этой поездки,— единственные работы мастера, близкие по своим изобразительным приемам к классическим итальянским образцам. Таковы исполненные покоя и гармонии две картины на религиозную тематику—«Праздник четок» (1506; Прага) и «Мадонна с чижиком» (1508; Берлин), «Портрет венецианки», (1506; Берлин) и «Адам и Ева» (1507; Прадо). Из более поздних вещей те же черты сохраняет «Мадонна с младенцем» (1512; Вена). Всем этим картинам присущи, по существу, чуждые Дюреру образная успокоенность, равновесие композиционных построений, плавность округлых контуров, сглаженность пластической обработки форм. Особенно характерны в этом смысле мадридские «Адам и Ева». Из этих образов исчезла всякая угловатость и нервность обычных дюреровских фигур. Нет в них и ничего индивидуального, неповторимого. Это идеальные изображения прекрасных человеческих созданий, построенные по принципам классического канона, говорящие о высшей человеческой красоте, основанной на гармонии телесного и духовного начала. Жесты их отличаются сдержанностью и изяществом, выражение лиц — мечтательностью. Все лишнее удалено из этих картин, в них нет даже намека на былую дробность и перегруженность деталями. Те же качества отличают и берлинский «Портрет венецианки». Изменяются и живописные приемы художника; сглаживаются переходы между границами красочных оттенков, тени мягко скользят по округлым формам, линейные контуры стушевываются, отступая на второй план.

илл.318а,б Дюрер. Адам и Ева. 1507 г. Мадрид, Прадо.

Этот стиль не становится господствующим в последующем творчестве Дюрера. Художник скоро возвращается к обостренным, ярко индивидуализированным образам, пронизанным драматизмом и внутренней напряженностью. Однако теперь Эти свойства получают новое качество. После всех проведенных Дюрером теоретических изысканий, после глубоко пережитых и переработанных в собственном творчестве впечатлений от памятников итальянского Возрождения его реализм поднимается на новую, более высокую ступень. Зрелые и поздние картины и гравюры Дюрера приобретают черты большой обобщенности и монументальности. В них значительно ослабевает связь с позднеготическим искусством и усиливается подлинно гуманистическое начало, получившее глубоко философскую

интерпретацию. В 1513—1514 гг. Дюрер создал ряд произведений, знаменующих вершину его творчества. Это в первую очередь три гравюры на меди, знаменитые «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514) и «Меланхолия» (1514). Маленький лист станковой гравюры трактуется в этих работах как большое монументальное произведение искусства. Сюжетно эти три гравюры не связаны между собой, но они составляют единую образную цепь, так как тема их одна; все они воплощают образ человеческого разума, каждая — несколько в ином плане.

илл.321 Дюрер. Всадник, смерть и дьявол. Гравюра на меди. 1513 г.

илл.322 Дюрер. Св. Иероним в келье. Гравюра на меди. 1514 г.

илл.323 Дюрер. Меланхолия. Гравюра на меди. 1514 г.

Первый лист— «Всадник, смерть и дьявол» — подчеркивает волевое начало в человеке. Одетый в кольчугу и шлем, вооруженный мечом и копьем, сильный и спокойный всадник едет на мощном коне, не обращая внимания на уродливого дьявола, который силится удержать его коня, на страшную смерть, показывающую ему символ времени — песочные часы, на то, что под ногами лошади на земле лежит человеческий череп. Поступь коня неудержима и уверенна, лицо человека исполнено воли и внутренней сосредоточенности.

«Св. Иероним» воплощает образ ясной человеческой мысли. В комнате, тщательно воспроизводящей обстановку немецкого дома 16 в., за рабочим столом сидит старец с окруженной светлым ореолом головой. Из окна льются солнечные лучи, наполняющие комнату серебристым светом. Царит невозмутимая тишина. На поду дремлют укрощенный лев и собака.

Наиболее впечатляющий образ создан в третьей гравюре — прославленной «Меланхолии». В этом листе сильнее всего выступает символическое начало, давшее повод для самых разнообразных толкований со стороны ученых многих поколений. В настоящее время трудно сказать точно, какой смысл вкладывал Дюрер во все представленные здесь предметы, атрибуты средневековой науки и алхимии, что обозначают многогранник и сфера, весы и колокол, рубанок и зазубренный меч, песочные часы, спящая собака, цифры на доске, пишущий грифелем амур; как толковал художник традиционное для аллегории Меланхолии изображение планеты Сатурн. Но образ мощной женщины — крылатого гения, погруженной в глубокое сосредоточенное раздумье, настолько значителен, настолько пронизан ощущением безграничной силы человеческого духа, что все эти детали отодвигаются на второй план, а на первое место выступает гуманистическое начало. Характерно, что внешнее спокойствие этого образа не скрывает за собой внутреннего покоя. Сосредоточенный взгляд Меланхолии, выражающий состояние тяжелого раздумья, беспокойный ритм складок ее одежды, мир фантастических атрибутов, который обступает ее со всех сторон,— все это чрезвычайно типично для эстетики немецкого Возрождения. Только в гравюре «Св. Иероним», где художник создает представление о мире научного мышления, царствует гармония. Человек действия — всадник — показан окруженным опасностями, а размышления крылатого гения исполнены тревоги и скорби. Наиболее сильной стороной этих листов является то, что философское обобщение и символика облечены в них в подлинно реалистические формы. Каждая из гравюр — это не только плод могучего художественного воображения, но и результат пристального изучения натуры. Например, фигура коня в листе «Всадник, смерть и дьявол» возникла на основании натурных зарисовок лошадей и работы над идеальными пропорциями лошади. В том же листе мы находим тщательно выполненные изображения травы, кустов и почвы. Комната св. Иеронима является великолепной штудией с натуры, показывая Дюрера как блестящего художника интерьера и натюрморта, раскрывая его мастерство в передаче света и воздуха. В «Меланхолии» со всей силой воплощается проникновенность его как психолога.

Эти обобщающие философские образы явились итогом многолетних размышлений художника, свидетельствуя о его глубочайшем знании человека и жизни.

Деятельность Дюрера в эти зрелые годы продолжает быть весьма разнообразной. Он выполняет множество портретов в живописи, гравюре и рисунке, постоянно зарисовывает народные типы. От него осталась целая серия изображений крестьян, большая часть из которых относится именно к этим годам (гравюры на меди—«Танцующие крестьяне», 1514; «Волынщик», 1514; «На рынке», 1519). В это же время он занимается декоративным искусством и книжной графикой, изображая в гравюре по заказу императора Максимилиана грандиозную триумфальную арку (1515) и украшая рисунками на полях его молитвенник (1513).

В 1520—1521 гг. Дюрер совершил путешествие по Нидерландам. Судя по сохранившемуся от этой поездки содержательному дневнику художника, он встречался с нидерландскими живописцами и с большим интересом присматривался к нидерландскому искусству. Однако творчество Дюрера последующих лет не отражает воздействия нидерландского искусства. В это время его собственный стиль достиг вершины своего развития, и как художник он продолжал идти своим самобытным путем.

В ряде замечательных портретов, выполненных на протяжении 1510—1520 гг., Дюрер как бы подводит итоги многолетнему изучению человеческой личности. После всех поисков классической красоты и попыток создания идеальных норм его продолжает привлекать человек таким, каким он был в то время в Германии, в первую очередь представитель

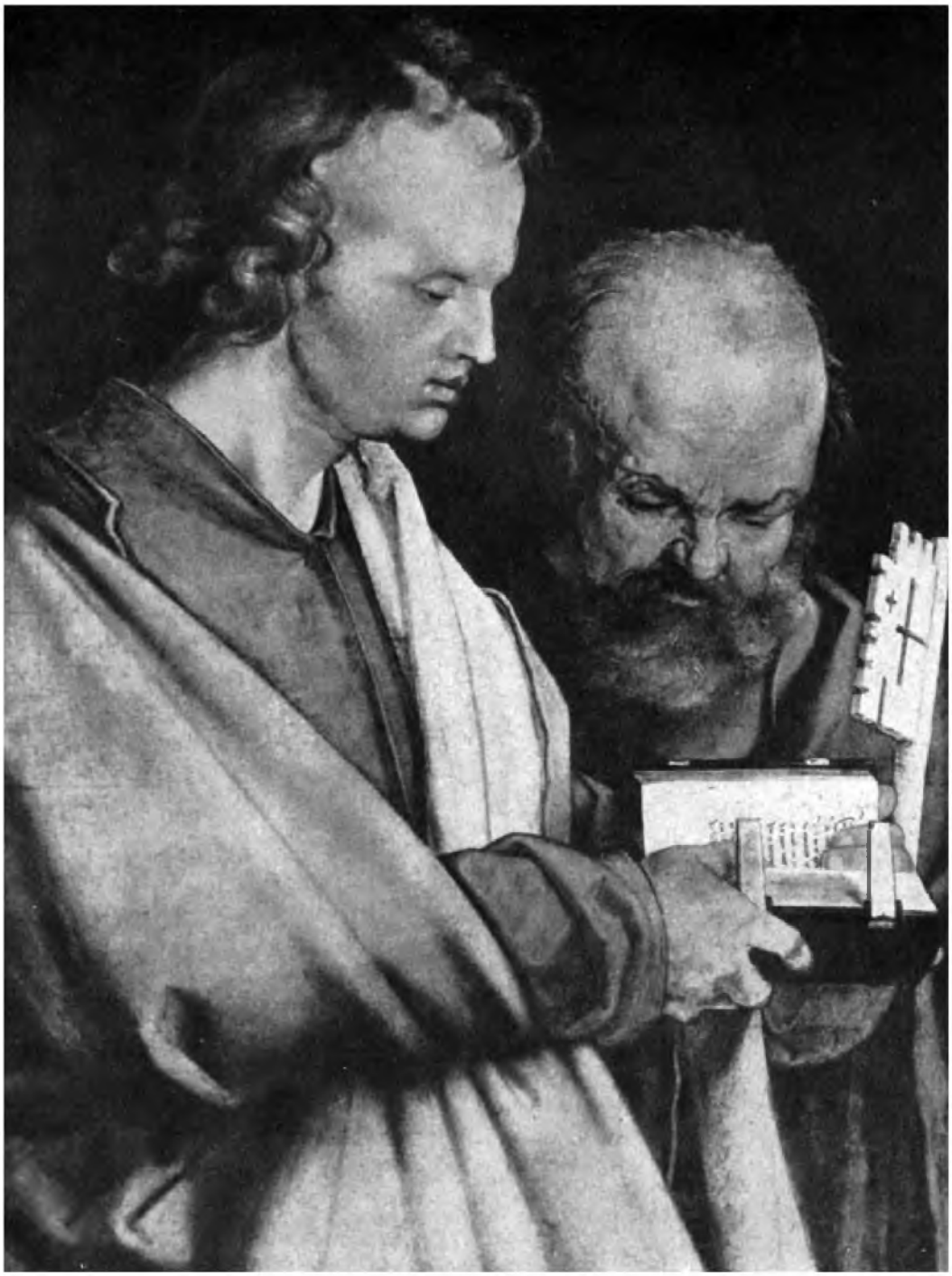
немецкой интеллигенции — мятущийся, тревожный, внутренне противоречивый, исполненный волевой энергии и духовной силы. Этих черт ищет Дюрер прежде всего в лицах своих современников. Все его портреты сохраняют свою неизменную характерность. При этом в них окончательно исчезают последние пережитки прошлого — внешняя дробность и угловатость, красочная и линейная жесткость. Они цельны и свободны в своих композиционных построениях; фигуры естественно располагаются в отведенном для них пространстве, формы обладают обобщенностью и пластичностью. Дюрер создает в этот период целую галлерею ярких запоминающихся образов своих современников. Он пишет своего учителя Вольгемута — слабого старика с крючковатым носом и обтянутым пергаментной кожей лицом (1516; Нюрнберг), властного и гордого императора Максимилиана (1519; Вена), молодого интеллигента того времени Бернгарда фон Рестена (1521; Дрезден); мастерски обрисовывает характер Гольцшуэра (1526; Берлин). Из-под его резца выходят проникновенные гравированные на меди портреты ученых-гуманистов Виллибальда Пиркгеймера (1524), Филиппа Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Замечательны потретные рисунки Этих лет: трогательный портрет девочки (1515; Берлин), пронизанные глубоким чувством изображения родных художника — брата Андрея (1514; Вена) и матери (1514; Берлин).

илл.324 Дюрер. Портрет молодого человека (возможно, Бернгарда фон Реетена). 1521 г. Дрезден, Картинная галлерея.

Ясно обозначенное индивидуальное сходство во всех этих портретах неизменно сочетается с высоким представлением о человеке, выраженным в особой моральной значительности и печати глубокой мысли, лежащей на каждом лице. В них нет ни малейшего оттенка благочестивости, свойственной портретным изображениям 15 в. Это чисто светские ренессансные портреты, в которых первое место занимает неповторимая индивидуальность человека, а в качестве объединяющего общечеловеческого начала выступает разум. Во всех техниках, в которых выполнены названные портреты, Дюрер работает теперь с равным совершенством. В живописи он достигает большой мягкости и

гармоничности красочных сочетаний, в гравюре — удивительной тонкости и нежности фактуры, в рисунке — лаконизма и неукоснительной точности линии.

Все многолетние искания Дюрера находят себе завершение в замечательных «Четырех апостолах» (1526; Мюнхен, Пинакотека). Художником найден здесь синтез между обобщающим философским началом в оценке человечества и частными свойствами индивидуальной личности. Создавая «Апостолов», Дюрер вдохновлялся образами лучших людей своей эпохи, которые представляли тип человека-борца в те революционные годы. Эти четыре монументальные фигуры, облаченные в торжественные одеяния и напоминающие античные статуи, сочетают в себе спокойствие высшей мудрости с самобытностью определенных человеческих характеров. Достаточно взглянуть на усталое сосредоточенное лицо старика со лбом Сократа — апостола Петра или на горящий мятежным внутренним огнем взор апостола Павла, для того чтобы ощутить в этих величавых мудрецах яркие индивидуальности живых людей. И в то же время все четыре образа проникнуты одним высоким этическим началом, важнейшим для Дюрера,— силой человеческого разума, свободного и независимого.



илл.325 Дюрер. Четыре апостола. Фрагмент. 1526 г. Мюнхен, Старая пинакотека. См. илл. между стр. 392 и 393.

Дюрер. Четыре апостола. 1526 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Илл.стр.392 - 393

Надо сказать, что в Германии 16 в. не существовало условий для творческого развития таких личностей. Борьба за свободу немецкого народа, за торжество высоких идей гуманизма, которой Дюрер отдал всю силу своего гения, была к этому времени сломлена. После окончания Крестьянской войны в выигрыше осталась одна лишь княжеская власть, подавившая все свободолюбивые стремления демократических сил. Сам Дюрер после «Четырех апостолов» тоже не создал ничего значительного. Он скончался через два года после завершения этой работы — в 1528 году.

Творчество Дюрера не имело непосредственных продолжателей, но его влияние на искусство Германии было огромным, решающим. Художники одного с ним поколения, так же как и его младшие современники, уже совсем иными глазами смотрели на мир, нежели мастера 15 в. Острый интерес к природе, столь типичный для Дюрера, стал теперь характерной особенностью и других живописцев. Расцвело портретное искусство, причем портрет начал приобретать последовательно светский характер. Развитие получила станковая картина, а в случаях, когда живописное произведение продолжало включаться в алтарный образ, оно, за редким исключением, обретало независимость, не объединяясь в одно целое со скульптурой. Значительно ослабела роль религиозной тематики. Религиозные сюжеты насыщались жизненным содержанием. Постоянно привлекались мифологические сюжеты, изображалось обнаженное человеческое тело, начало развиваться искусство пейзажа, и главное, произошел коренной сдвиг в эстетических взглядах: реалистические основы утвердились в немецком искусстве.

У Дюрера не было большой мастерской с множеством учеников. Достоверные его ученики неизвестны. Предположительно связывают с ним прежде всего трех нюрнбергских художников — братьев Ганса Зебальда (1500—1550) и Бартеля (1502—1540) Бехам и Георга Пенца (ок. 1500—1550), известных главным образом в качестве мастеров гравюры малого формата (так называемые клейнмейстеры; они работали также и как живописцы). Интересно упомянуть о том, что в 1525 г. все три молодых мастера были преданы суду и высланы из Нюрнберга за атеистические взгляды и высказывание революционных идей. Их высокие по мастерству гравюры на меди носят совершенно светский характер и свидетельствуют о сильном влиянии итальянской гравюры. Бартель Бехам воплощает античные сюжеты, особенно интересуясь обнаженным телом, создает превосходные портреты, изображает фигуры ландскнехтов. Его листы отличаются свободой, ясностью и воздушностью, обнаруживая прекрасное владение техникой гравюры. Примером может служить тонкая, пронизанная светом и воздухом «Мадонна у окна», представляющая собой прелестную жанровую сцену. В творчестве трех названных граверов преодолевается мелочность, дробность и напряженность поздиготического искусства; в их изображениях господствуют четкие пластические формы, ясные спокойные контуры. В этом смысле они продолжают традиции зрелых и поздних работ Дюрера. Искусство Ганса Зебальда Бехама с особенной силой отражает демократические взгляды. Его гравюры носят исключительно жанровый характер; библейские или религиозные сюжеты в отдельных случаях дают им только название («История блудного сына», «Подвиги Геркулеса» и т. д.). Художник часто обращается к сценам из жизни крестьян и ландскнехтов («Пирушка крестьян» и др.), создавая изображения, по своему характеру явно рассчитанные на широкие круги зрителей из народа. В произведениях Георга Пенца, который, по-видимому, побывал в Италии, особенно сильно заметны итальянские влияния. От него остались главным образом гравюры на мифологические и аллегорические сюжеты, а также ряд крестьянских сцен.

Из немецких живописцев 16 в. ближе всего к Дюреру стоят Ганс фон Кульмбах и Ганс Бальдунг Грин.

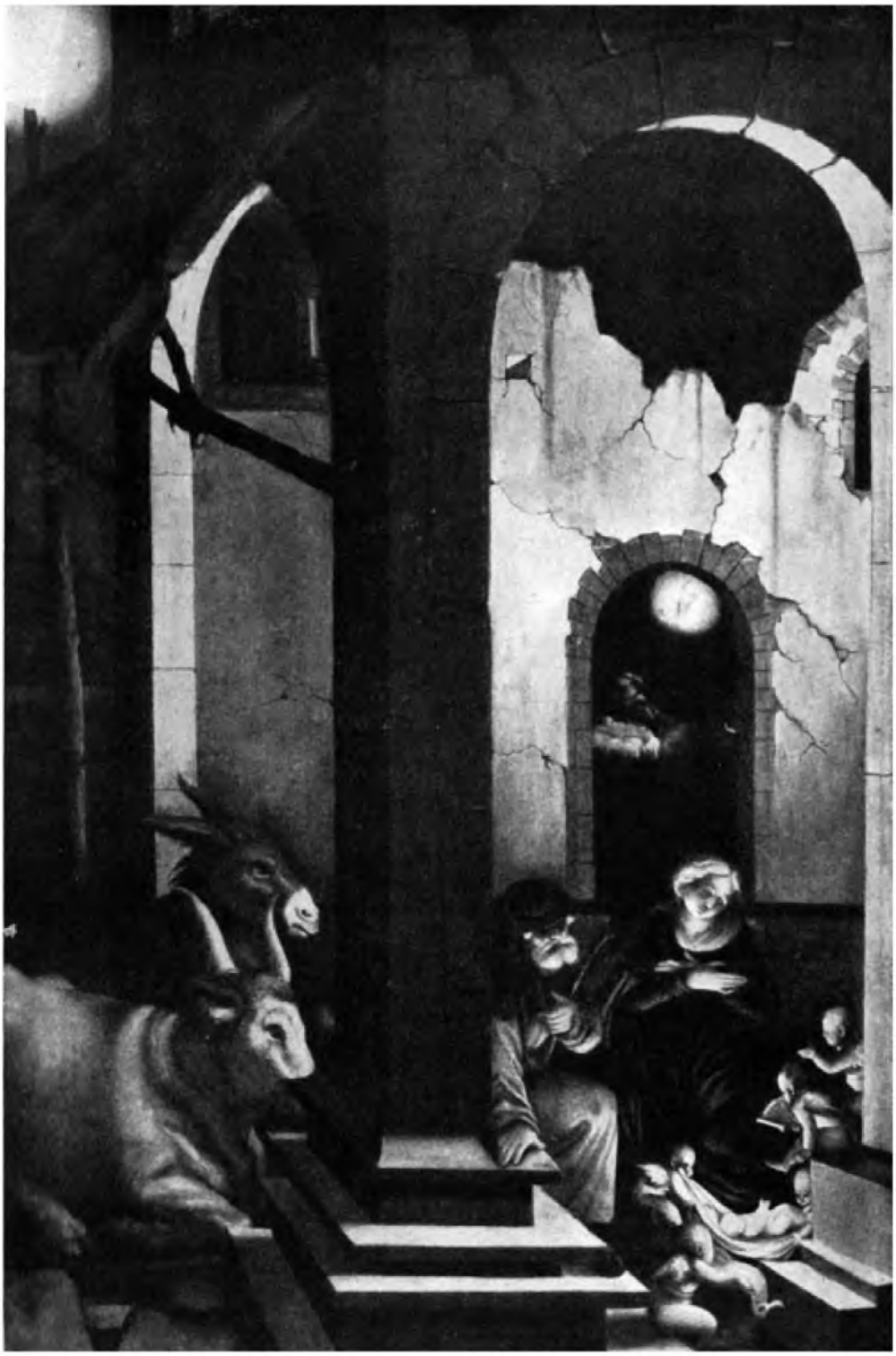
Ганс фон Кульмбах (ок. 1481—1522, настоящее имя Ганс Зюсс) был учеником упомянутого выше художника из Венеции Якопо де Барбари и, возможно, Дюрера. В многофигурной картине 1511 г. «Поклонение волхвов» (Берлин) он явно подражает Дюреру. Здесь можно отметить новую, светскую трактовку религиозного сюжета, свободное расположение фигур. Но сами фигуры отличаются вялостью, а композиция лишена необходимой цельности. Наиболее сильная сторона живописи Кульмбаха — приятный золотистый колорит, обнаруживающий влияние венецианской живописи.

Кульмбах известен также как портретист («Портрет молодого человека», 1520, Берлин; «Мужской портрет», Нюрнберг).

Ганс Бальдунг Грин (1476—1545) — чрезвычайно своеобразный мастер, в творчестве которого причудливо переплетаются ренессансные черты со средневековой символикой, фантастикой и элементами нарождающегося маньеризма — художественного направления, получившего в Германии развитие в годы реакции, которая наступила после подавления крестьянских войн. К Дюреру, с которым он был в тесной личной дружбе, Бальдунг Грин приближается в своей графике — в гравюрах и прежде всего в рисунках — самой интересной части его творчества. Они интересны особенно тем, что показывают в нем пытливого наблюдателя природы. В Карлсруэ хранится альбом его зарисовок (1508/09—1517), сделанных серебряным карандашом, которые по большей части как по своему характеру, так и по мастерству чрезвычайно близки к Дюреру. Среди них можно встретить тонкие зарисовки с натуры человеческого тела и отдельно — голов, рук, ног, прекрасные портреты, очаровательные изображения детей, выполненные с большой наблюдательностью рисунки животных — лошадей, львов, козла, попугаев, точно фиксирующие местность городские ландшафты, тщательно сделанные рисунки растений. Бальдунгу не чужд интерес к работе над пропорциями человеческого тела, о чем свидетельствует ряд его рисунков («Ева около райского дерева», 1510, Гамбург; «Мария Египетская в облаках», Базель), и над идеальными лицами («Голова Христа», Париж; «Мужская голова», Берлин; «Голова девушки», Базель). Все это произведения чисто ренессансного характера. Очень хороши орнаментальные работы Бальдунга — иллюстрации к молитвеннику императора Максимилиана и рисунки для цветных оконных стекол.

Свое знание природы и мастерство рисовальщика Бальдунг Грин применяет также для создания сюжетных рисунков на религиозные, мифологические и сказочные темы, в которых выражена присущая ему страсть к вымыслу и фантастике. Сильной стороной этих рисунков является их динамичность, умелая передача движений и смелых ракурсов, мастерство в компоновке фигурных групп. Но в то же время на них лежит неприятный налет преувеличенной экспрессивности, порой принимающей грубо физиологический или эротический характер (особенно в серии рисунков, посвященных изображению ведьм,— в Вене, Париже, Карлсруэ). Художник часто возвращается к мотивам смерти, похищающей женщину (рисунки во Флоренции, Берлине), или борьбы, которые служат ему для передачи повышенно экспрессивной 'жестикуляции, весьма часто переходящей в гротеск и манерность («Геркулес и Антей», Кассель, и другие). Рядом с прекрасными реалистическими портретами Бальдунг помещает такие рисунки, где экспериментирует над человеческим лицом, подчас придавая ему искаженное, безумное выражение («Голова Сатурна», Вена).

В живописи Бальдунга берет верх эта последняя сторона его творчества. Главное его живописное произведение — большой многостворчатый алтарь собора во Фрейбурге (1516), еще сравнительно спокойный, с симметрично построенной средней частью («Коронование Марии») совершенно лишен пространственности и перегружен фигурами. Сильная сторона живописи Бальдунга — искрящиеся, горящие краски, которые сливаются в яркие, насыщенные цветовые аккорды. Свойственные большинству его картин причудливость композиции, повышенная экспрессия фигур, подчеркнутая выразительность жестикуляции (например, «Казнь св. Доротеи», 1516; Прага) в произведениях последних двадцати лет его жизни, таких, как «Избиение св. Стефана», 1522, Страсбург; «Две ведьмы», 1523, Франкфурт; «Аллегория бренности», 1529, перерастают в неприкрытую манерность.



илл.340 Бальдунг Грин. Рождество. 1520 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

илл.341 Бальдунг Грин. Аллегория бренности. 1529 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Сложность эпохи, порождавшей контрасты и крайности в области культуры и искусства, быть может, сильнее всего сказывается в творчестве современника Дюрера — Маттиаса Грюневальда (ум. в 1528 г.), замечательного мастера, одного из крупнейших живописцев Германии.

На первый взгляд может показаться, что искусство Грюневальда по своему идейному содержанию, равно как и по художественным качествам, лежит вне основного пути развития европейского Возрождения.

Однако в действительности это не так.

Подобное впечатление вызвано тем, что творческий метод Грюневальда резко отличен от стиля современного ему итальянского искусства и от классических тенденций, ощущаемых в ряде работ Дюрера. Но в то же время произведения, созданные Грюневальдом, следует оценить как характернейшее и, быть может, наиболее национально самобытное явление немецкого Возрождения.

С не меньшей силой, чем Дюрер, Грюневальд стремится к решению главных проблем своего времени, и прежде всего — к возвеличиванию средствами искусства мощи человека и природы. Но он идет при этом иным путем. Определяющим свойством его искусства служит неразрывная, кровная связь с духовным прошлым немецкого народа и с психологией современного ему человека из низов. Именно поэтому Грюневальд ищет ответа на злободневные вопросы исключительно в сфере искони привычных и понятных народу религиозных образов, которые он трактует не в плане ортодоксальной церковности (старой католической или новой протестантской), а в духе мистических ересей, вышедших из недр народной оппозиции.

Картины Грюневальда на сюжеты евангельской легенды несут в себе идеи и чувства, глубоко созвучные тем, которыми жили в те бурные дни простые люди Германии. Ни один немецкий художник не сумел с такой потрясающей силой выразить противоречивое состояние беспокойства, напряженности, ужаса, ликования и радости, как это сделал в своих произведениях Грюневальд. Его работы пронизаны духом бунтарства, боли и протеста. Традиция и современность переплетаются в них в одно неразрывное целое, рождая новое качество. Это всецело относится и к художественным приемам Грюневальда.

Не только повышенная эмоциональность образов, склонность к воплощению уродливого и страшного, элементы натурализма в трактовке деталей, но и напряженность композиционных построений и линейного рисунка, сияние красок, напоминающее мерцание цветных стекол готических витражей, указывает на непосредственную связь его искусства с готикой. И в то же время Грюневальд является одним из тех западноевропейских художников, которым принадлежит заслуга открытия ряда совершенно новых возможностей живописи. Одним из первых решает он проблему соотношения цвета и света, ищет средств передачи впечатления прорыва в бесконечную глубину пространства, изображения солнечного сияния и непроницаемой темноты ночи.

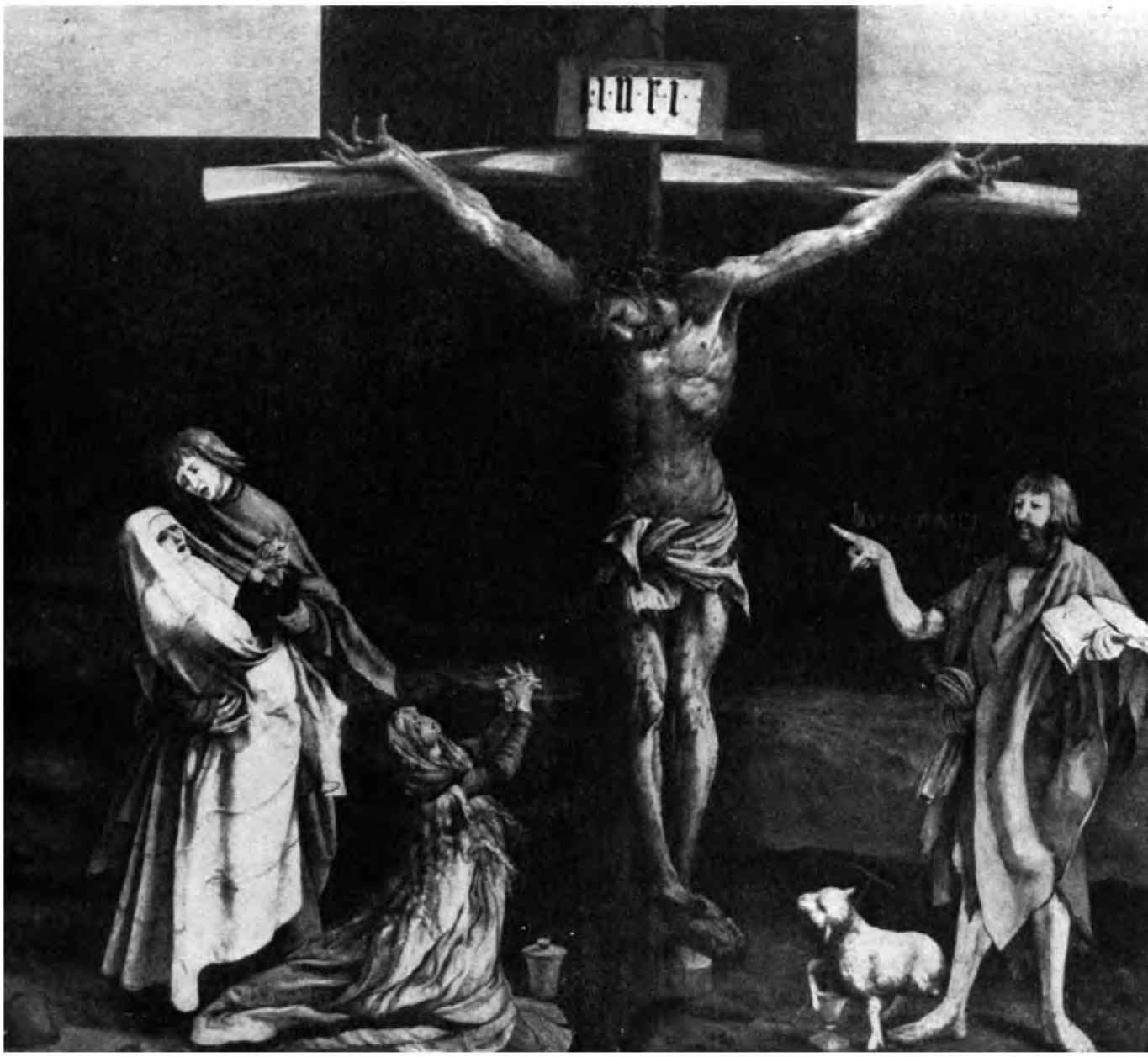
О Грюневальде искусствоведческой науке долго ничего не было известно. Самое имя его до сих пор остается условным. В последнее время учеными найден ряд документов, в которых упоминается некий Мастер Маттиас, по-видимому носивший двойную фамилию Готхардт-Нейтхардт (возможно, что имя Готхардт было псевдонимом художника, а Нейтхардт — его настоящей фамилией). Если согласиться с тем, что все эти скупые архивные упоминания относятся к одному художнику, то придется признать в нем мастера, работавшего в Ашаффенбурге, Зелигенштадте (на Майне), Франкфурте-на-Майне и умершего в Галле, бывшего придворным художником архиепископа Майнцского Альбрехта. Наиболее интересное указание относится к тому, что Грюневальд имел какую-то связь с крестьянскими восстаниями и за свои симпатии к революционному движению в 1526 году был уволен со службы.

Гораздо определеннее обрисовывается круг произведений художника. Его творческая индивидуальность настолько неповторимо своеобразна и живописная манера так ярка, что работы, принадлежащие его кисти, определяются сравнительно легко.

Грюневальд. Мария Магдалина. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря. Ок. 1516 г. Кальмар, Музей. См. илл. 327.

Илл.стр.400-401

илл.326 Грюневальд. Распятие. Фрагмент. См. илл. 327.



илл.327 Грюневальд. Распятие. Центральная часть Изенгеймского алтаря (в закрытом виде). Ок. 1516 г. Кольмар, Музей.

илл.328 Грюневальд. Музицирующий ангел. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря (в открытом виде).

илл.329 Грюневальд. Мария с младенцем. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря (в открытом виде).

илл.330 Грюневальд. Св. Себастьян. Правая створка Изенгеймского алтаря (в закрытом виде). Фрагмент.

илл.331 Грюневальд. Св. Себастьян. Фрагмент. См. илл. 330.

Главным произведением Грюневальда является знаменитый Изенгеймский алтарь (окончен ок. 1516 г.), в настоящее время находящийся в Кольмаре. Это огромное сооружение, состоящее из девяти живописных композиций и цветной деревянной скульптуры (выполненной в 1505 г. страсбургским скульптором Николаусом Хагенауэром).

Центральную часть Изенгеймского алтаря составляет сцена Голгофы. В это изображение художник вложил всю силу своего темперамента, стремясь с предельной активностью воздействовать на зрителя, потрясти его воображение. Лицо распятого Христа искажено предсмертной мукой. Пальцы рук и ног сведены судорогой, все тело покрыто кровоточащими ранами. Фигуры богоматери, апостола Иоанна и Марии Магдалины выражают исступленное душевное страдание, проявляющееся в их болезненно

экзальтированных движениях. Жест Иоанна Крестителя, держащего открытую книгу с пророчеством и пальцем указывающего на Христа, носит гротескный характер. Многие детали обработаны с преувеличенным, почти физиологическим натурализмом.

Главным средством воплощения тематического замысла для художника служит присущая ему мощная живописная сила. Позади сцены распятия открывается мрачный ночной, пустынный ландшафт. На его фоне выпукло вырисовываются фигуры, как бы выпирающие из картины. По телу Христа сверху вниз проходит поток крови, своеобразным отзвуком которого служат многочисленные оттенки красного цвета в одеждах стоящих фигур. От тела распятого по всему изображению распространяется нереальный таинственный свет.

Замысел Изенгеймского алтаря отличается исключительной глубиной. Самый образ человеческого страдания возведен на уровень обобщенных философских представлений. Он звучит как выражение скорби всего человечества, как символ всенародного страдания. Впечатляющая сила этого произведения Грюневальда увеличивается тем. что наряду с мощью человеческих чувств в нем воплощена стихийная сила природы, которая врывается в каждую из представленных художником сцен.

С не меньшей силой выражено в сценах Изенгеймского алтаря представление о победе света над тьмой, ощущение радостного ликования.

Особенно ясно это видно в той композиции, где представлен апофеоз богоматери. С неба на фигуру Марии с младенцем низвергается каскад золотых лучей. Радостной песней славословят их поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы. На причудливых узорных колоннах и резьбе изящного здания часовни, перед которой сидит богоматерь, переливаются радужные краски. Справа открывается светлый сказочный ландшафт.

В живописном отношении поразительна сцена «Воскресение Христа». В ней также торжествует светлое начало. Здесь Грюневальд достигает особого живописного эффекта. Тело Христа словно дематериализуется, растворяясь в лучах света, исходящих из него самого; окружающий фигуру цветистый ореол, составленный из желтых, красных и зеленоватых тонов, пронзительно разрывает темную синеву ночи, как бы торжествуя над ней победу.

Привлекает к себе внимание изображение св. Себастьяна, пометенное на узкой створке алтаря, справа от центральной сцены Голгофы. Обнаженная мускулистая фигура Себастьяна, на которую наброшена красная ткань, напоминающая своим очертанием и цветом язык пламени, исполнена сдержанной силы и внутреннего напряжения; лицо Себастьяна, очевидно, списано художником с натуры; в нем запечатлены спокойные, суровые черты человека из народа.

Явно портретный характер носят также головы двух стариков в сцене «Посещение св. Павла святым Антонием» В образе св. Антония исследователи видят портрет заказчика алтаря итальянца Гвидо Гуэрси, в образе Павла — автопортрет художника. Великолепно охарактеризован причудливый пейзаж; с редким мастерством и знанием природных форм изображена очаровательная лань у ног отшельников.

Наиболее спокойное и уравновешенное произведение Грюневальда, относящееся к позднему периоду его творчества,— «Встреча св. Эразма и Маврикия» (1521 — 1523; Мюнхен). Допуская некоторые традиционные условности, вроде золотых нимбов вокруг

голов святых или атрибута мученичества в руках Эразма, Грюневальд в то же время изображает в этой картине жизненную сцену встречи двух роскошно одетых людей, обладающих индивидуальными, выразительными лицами. В образе величавого, облаченного в сверкающее золотом парчовое одеяние епископа он воплощает облик своего патрона — архиепископа Альбрехта; с натуры списано и лицо негра Маврикия.

Из числа остальных произведений Грюневальда выделяются датированное 1503 г. «Бичевание Христа» (Мюнхен), «Распятие» (Базель), «Св. Кириак и св. Лаврентий» (Франкфурт-на-Майне), «Мадонна» (1517/19; церковь в Штуппахе). Сохранился целый ряд первоклассных по мастерству его рисунков, представляющих собой преимущественно подготовительный материал для картин, а также зарисовки отдельных голов и фигур.

Особое течение немецкого Возрождения, отличающееся ярко выраженным национальным своеобразием, образует творчество мастеров так называемой дунайской школы во главе с Альтдорфером. В искусстве этих художников также заметен отпечаток неустойчивости немецкой художественной культуры 10 в., во многом живущей пережитками прошлого, объединяющей в себе новые, реалистически разумные взгляды на мир с путаными иррациональными представлениями. При Этом мастерам дунайской школы равно чужды научные интересы Дюрера и религиозная экзальтация Грюневальда. Освободившись в своем творчестве от спиритуалистической направленности средневекового искусства, они не пришли к прославлению человеческого разума и поискам гармонического идеала. В их произведениях создан сказочный мир, в котором фантастика и вымысел переплетаются с точно зафиксированными впечатлениями от реальной действительности, мифологическая или библейская легенда сливается с жанровым повествованием. Поздне-готические элементы уживаются с реалистическими открытиями, причудливость соединяется с простотой. В качестве наиболее сильной стороны творчества этих художников можно отметить присущее им обостренное чувство природы. Они становятся родоначальниками немецкого пейзажа как самостоятельного жанра живописи, изображая людей в окружении природы или природу в чистом виде.

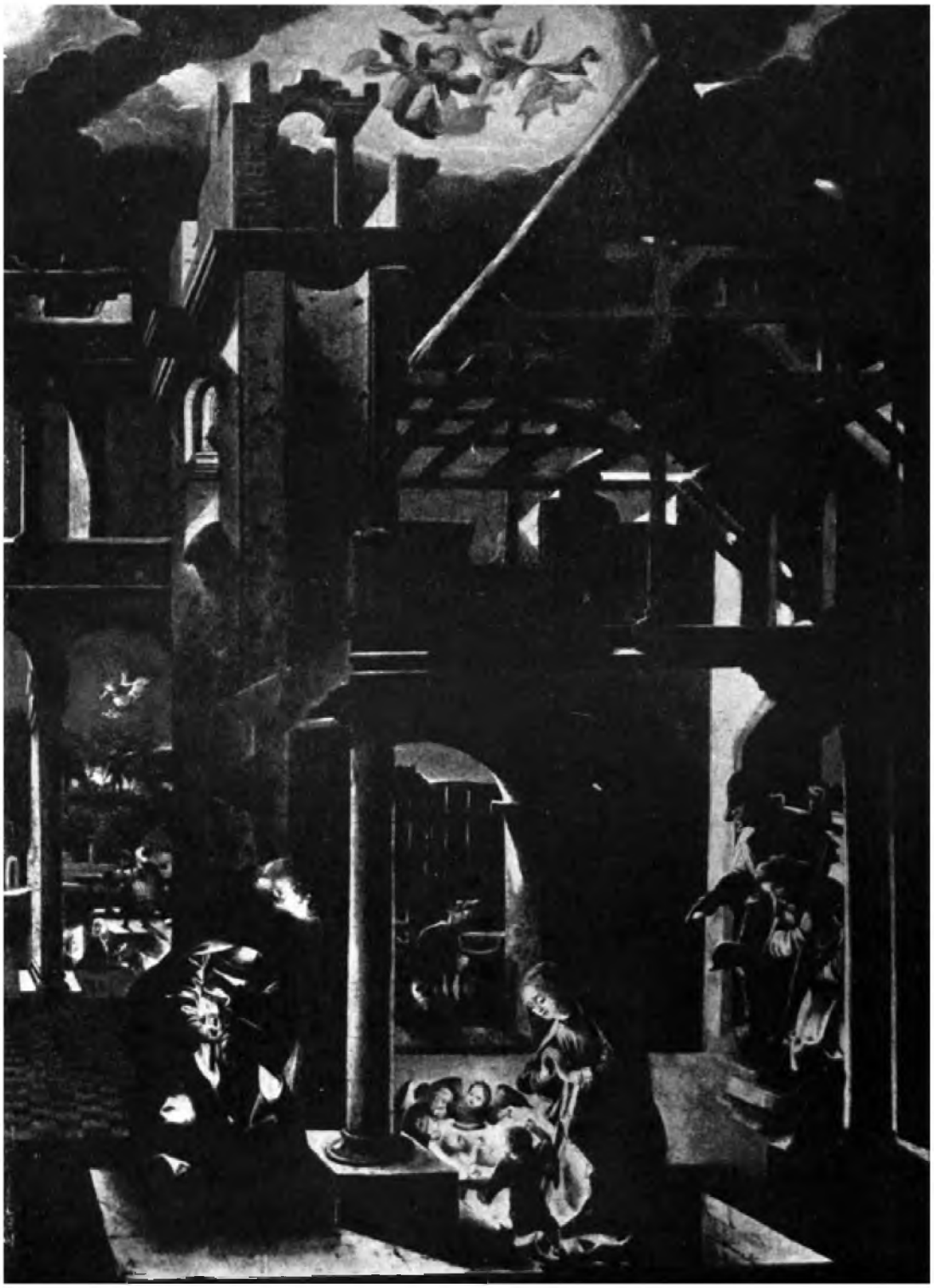
Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480—1538) работал в Регенсбурге. От самых ранних лет его художественной жизни произведений не сохранилось. В зрелый период он выступил как мастер, обладающий ярким и оригинальным творческим почерком. Наивная простота неприкрашенных человеческих чувств и отношений, носящих оттенок бюргерской трезвости, сосуществует в его произведениях с налетом своеобразной романтики и поэтичностью народной сказки. Лучшими изображениями Альтдорфера являются те, где наибольшее место отведено пейзажу.

В ряде картин художник разворачивает на фоне сказочной природы сцены мифологического или библейского содержания, уподобляющиеся маленьким новеллам, наполняя их сотнями бытовых или фантастических подробностей. Он строит сложные пространственные композиции, в которых мастерски применяет эффекты освещения. Произведения Альтдорфера легко узнаются по присущему им особому живописному почерку. Мастер работает тонкой кистью, накладывая нервные острые мазочки; фактура его живописи, несколько сухая и пестрая, искрится зеленоватыми, красными, желтыми и синими точками.

Основные черты творчества Альтдорфера полностью раскрываются уже в одном из его ранних дошедших до нас произведений — «Отдых на пути в Египет» (1510; Берлин). Бесхитростный жанровый мотив вплетен в причудливую обстановку народной сказки. Действие происходит возле большого фонтана, украшенного фантастической скульптурой. В водоеме фонтана плещутся ангелочки. Младенец Христос, лежа на

коленях у матери, тянется к ним рукой. Пожилой косматый крестьянин — Иосиф подает Марии корзинку с вишнями. Дальний план картины занят пейзажем, насыщенным множеством деталей. Пейзаж этот — одновременно плод вымысла художника и отражение его реальных жизненных знаний. Уходящий вдаль изрезанный берег реки с горами и скалами, поросшими кустарником, носит нереальный, сказочный характер. В то же время расположенный ближе островерхий деревенский домик с полуразрушенной заросшей кровлей кажется списанным с натуры.

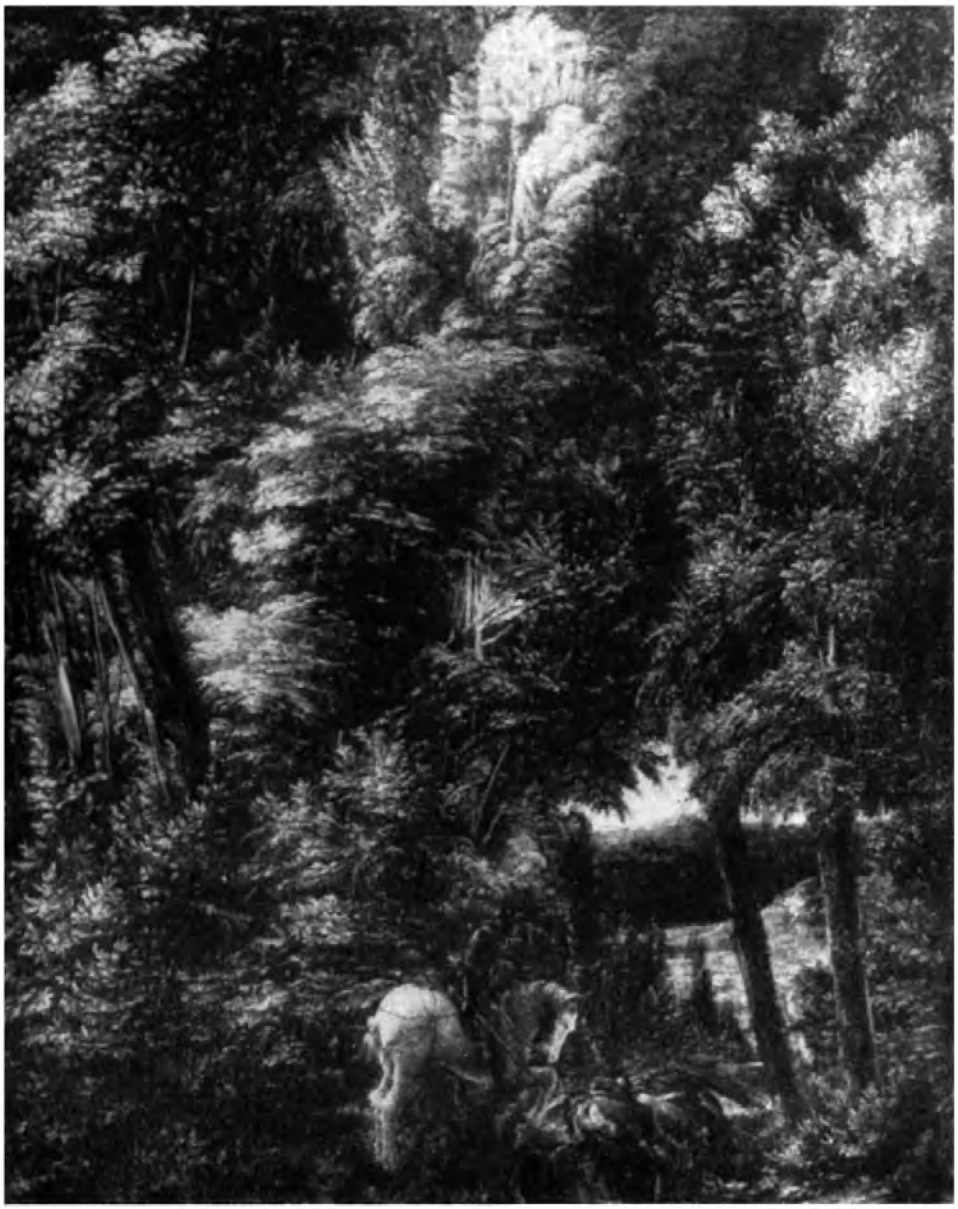
Ощущением романтической поэзии овеяна ночная сцена картины Альтдорфера «Рождество Христово» (1512; Берлин). Мастерски передано ночное освещение. Развалины кирпичного здания, заросшие цветами и травами, где нашли для себя приют Мария с младенцем и Иосиф, озарены желтоватыми отблесками лунного света. На темном небе вьются светлые сонмы ангелочков. В «Купанье Сусанны» (1526; Мюнхен) Альтдорфер воздвигает пестрое многоэтажное фантастическое здание-дворец, от которого ступени спускаются к окруженным балюстрадами террасам, усеянным десятками мелких фигурок. На первом плане под сенью великолепного дерева расположились герои библейской легенды. Еще одну вариацию темы рождества дает «Святая ночь» (Берлин).



илл.343 Альтдорфер. Святая ночь. Ок. 1518 -1520 гг. Берлин.

Своего рода уникальным произведением немецкого искусства 16 в. может считаться картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529; Мюнхен), по своему замыслу представляющая нечто вроде космического ландшафта. Весь первый план картины занят исполненными движения толпами сражающихся войск, всадниками со знаменами и копьями. За ними открывается безбрежный пейзаж, в котором художник словно стремится воплотить образ всей вселенной. Высокий горизонт позволяет видеть необозримые дали с морями и реками, горами, лесами и зданиями. Небо пронизано лучами света, которые освещают причудливые очертания облаков и бросают на землю яркие пятна, резко-выделяющие отдельные детали пейзажа и фигуры людей.

В полной мере новаторский характер носят лесные пейзажи Альтдорфера. Эти маленькие картины, выполненные в почти миниатюрной технике, обладают особым очарованием. В картине «Св. Георгий в лесу» (1510; Мюнхен) художник изображает сказочный дремучий лес с исполинскими деревьями, закрывающими все пространство неба. Маленькая фигурка св. Георгия на коне совершенно поглощена наступающим на нее вековым бором. В узкий просвет между стволами видна темно-синяя даль. Лесная чаща переливается зеленоватыми, синими и красными оттенками. Тщательно и мастерски обрисован каждый листок.



илл.342б Альтдорфер. Св. Георгий в лесу. 1510 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В своем «Альпийском пейзаже» (ок. 1532 г.; Мюнхен), изображающем уходящую вдаль — к горам — лесную дорогу, Альтдорфер дает уже законченный ландшафтный образ, совершенно лишенный стаффажа.

Значительно меньший интерес представляют те композиции Альтдорфера, где главенствуют человеческие фигуры, а пейзаж либо совсем отсутствует, либо сведен на положение фона. Таково большинство композиций, входящих в два цикла алтарных картин с изображением страстей Христа и мученичества св. Себастьяна (1518) и сценами

из жизни св. Флориана (начало 1520-х гг.). Здесь сильнее всего обнаруживаются готизирующие тенденции, скрытые в творчестве художника, которые сказываются в угловатости некрасивых неуклюжих фигур, подчас обладающих неприятным налетом гротеска. С особенной силой эти черты выступают в нескольких поздних картинах художника («Адам и Ева», «Царство Марса и Вакха», Лугано; «Лот с дочерьми», 1537; Вена).

Альтдорфер много и продуктивно работал в области гравюры, выполняя гравюры на дереве и на меди. Интересны его многокрасочные гравюры на дереве, отпечатанные с нескольких досок (например, «Мадонна»). В поздние годы он успешно прибегал к технике офорта; выделяются его офортные пейзажи, отличающиеся легкостью и нежностью фактуры.

Из числа других мастеров дунайской школы можно назвать работавшего в Пассау Вольфа Губера (ок. 1490—1535), автора ряда небольших мелочно проработанных картин, в которых жанровые мотивы соединяются с причудливым вымыслом и большое место уделено ландшафту («Христос в Гефсиманском саду», Мюнхен; «Бегство в Египет», Берлин). Особый интерес представляют перовые пейзажные рисунки Губера, выполненные тонким извилистым штрихом («Долина Дуная», Берлин, и другие).

Некоторыми сторонами своего творчества, и в первую очередь обостренным интересом к природе, приближается к Альтдорферу крупнейший живописец Саксонии Лукас Кранах.

Кранах (1472 —1553) родился в местечке Кронах во Франконии. О ранних годах жизни художника мы знаем только то, что в 1500—1504 гг. он находился в Вене; в 1504 г. Кранах был приглашен в Виттенберг ко двору саксонского курфюрста Фридриха Мудрого, а потом до конца жизни работал при дворе его преемников. В Виттенберге Кранах занимал положение видного богатого бюргера, неоднократно бывал бургомистром города, стоял во главе обширной мастерской, выпускавшей огромное число произведений, вследствие чего в настоящее время не всегда возможно выделить подлинные картины самого художника.

Кранах состоял в дружеских отношениях с Лютером, иллюстрировал несколько его сочинений. Юношеских работ художника не сохранилось. В наиболее ранних из дошедших до нас произведений, прежде всего в гравюрах, можно отметить признаки связи Кранаха с позднеготическими традициями (гравюры на дереве 1502—1509 гг. — «Распятие», «Св. Иероним», «Искушение св. Антония»). В них еще нет правильного перспективного построения, они перегружены деталями, в изображениях присутствуют элементы фантастики; сам рисунок кажется составленным из запутанных вьющихся линий.

Однако уже в этих работах обрисовывается художественная индивидуальность Кранаха как одного из характерных представителей немецкого Возрождения эпохи Дюрера. Его творчество, несмотря на обилие религиозных и сказочных сюжетов, проникнуто чувством современности. На протяжении всего творческого пути художник выказывает обостренный интерес к человеку своей эпохи: его особенно привлекает портретный жанр, интересует уклад жизни различных сословий, специальное внимание он уделяет костюму и деталям быта. Мы находим у Кранаха темы и сюжеты, порожденные идеями современных ему гуманистов.

Но особенно большое место в его произведениях занимает природа; наряду с Альтдорфером Кранах может считаться родоначальником искусства пейзажа и Германии.

Внимание к природе свойственно мастеру, начиная с самых ранних дошедших до нас работ. Определяющую роль играет пейзаж в его известной берлинской картине «Отдых на пути в Египет», 1504 г. Здесь мы встречаемся с наиболее живым изображением родной природы у Кранаха. Правдиво изображен северный лес, тесно обступающий расположившихся на цветущей полянке Марию с младенцем и Иосифа. Как и Альтдорфер, Кранах любовно передает все детали пейзажа — деревья, цветы, травы. Он вносит в трактовку евангельской легенды элементы жанрового повествования, отодвигая на второй план религиозное содержание. От традиционных приемов художественной интерпретации церковного сюжета отступает он и в «Распятии» 1503 г. (Мюнхен).

Чрезвычайно занимательны созданные Кранахом гравюры на дереве, воспроизводящие сцены из жизни придворного общества Виттенберга (ряд листов 1506—1509гг. с изображением рыцарских турниров, охоты на оленей, всадников и т. п.). Мотивы, наблюденные художником при дворе виттенбергских курфюрстов, постоянно вводились им также в живописные и графические композиции на религиозные и мифологические сюжеты.

Одна из важных особенностей Кранаха заключается в том, что он принадлежит к числу тех немецких художников 16 в., которые проявляли интерес к достижениям современного им классического искусства Италии. В целом ряде своих произведений Кранах обращается к классическим приемам передачи пространства и трактовки человеческой фигуры. Он создает изображения мадонны, уподобляющиеся по типу итальянским образцам («Мария с младенцем»; Вроцлав), вводит в фигурные композиции элементы ренессансной архитектуры («Алтарь св. Анны»; Франкфурт), пытается воплотить идеальные пропорции обнаженного тела («Венера», 1509; Ленинград). Однако отношение Кранаха к используемым им примерам классического искусства является не столь творческим, как у Дюрера. В картинах подобного рода он обычно не идет дальше несколько наивного повторения готовых рецептов. Но лучшим работам Кранаха присущи черты своеобразной утонченности. Спокойный ритм мягких округлых контуров подчас ласкает глаз своим плавным движением; ювелирная проработка деталей приковывает внимание зрителя. Художник обнаруживает тонкое колористическое чутье. Избегая резких цветовых контрастов, Кранах умеет создать изысканные сочетания тонов. Примером может служить московская «Мадонна с младенцем», где темная тяжелая зелень кустов составляет прекрасный красочный аккорд со светло-зеленой полосой пейзажа второго плана и с голубой далью.

Большой интерес представляют портреты Кранаха, выполненные мастером в ранний и средний период творчества. В них ярче всего обнаруживаются реалистические свойства его искусства. В раннем портрете ученого Иоганна Куспиниана (1502—1503; Винтертур) фигура человека помещена в несколько наивное сказочное окружение, но лицо отличается замечательной живостью выражения и привлекательностью.

илл.338 Лукас Кранах. Портрет Иоганна Куспиниана. 1502-1503 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт.

В зрелые годы Кранахом создан целый ряд портретов, в том числе «Портрет Шеринга» (Брюссель), «Портрет дамы» (1526; Мюнхен), «Автопортрет» (1527; Флоренция). К лучшим из них принадлежит «Портрет отца Лютера» (1530; Вартбург). Здесь дано яркое изображение человека с характерным выразительным лицом. Художнику прекрасно удалось отметить умный, несколько угрюмый взгляд, вылепить крупные черты старческого лица, передать его морщинистую кожу, редкие седые волосы. В портрете господствует графическая манера письма, тонкий извилистый контур.

Высшим достижением портретного искусства Кранаха является профильное изображение Лютера (1520—1521, гравюра на меди). Оно сделано в период наибольшей близости Кранаха с главой реформации. Художник создает в нем такое простое, серьезное изображение человека, какое больше не встречается в его искусстве. Правдиво и точно обрисовывает он некрасивый профиль Лютера. Сопоставлением более светлых поверхностей лица и одежды с серебристыми тенями и темным фоном он придает образу особенную живость, отличающую его от других портретов художника. Ни в одном произведении не стоит Кранах так близко к Дюреру, как здесь. Этот портрет как бы суммирует все его завоевания в области передачи реальной действительности.

илл.339а Лукас Кранах. Портрет Лютера. Гравюра на меди. 1520-1521 гг.

Но уже со второго десятилетия 16 в. в творчестве мастера нарастают другие тенденции. В ряде его картин на религиозные темы 1515—1530 гг., равно как и в портретах, можно отметить стремление следовать известному трафарету человеческой фигуры — изящной, жеманной и условной. В годы нарастающей реакции, которые совпадают с последним двадцатилетием жизни Кранаха, эта линия берет верх в его творчестве На первый план выдвигаются декоративные приемы изображения, живопись становится мелочной и сухой. Эти черты еще усугубляются тем, что производство картин в мастерской Кранаха

приняло теперь почти массовый характер. Сказочные и мифологические сюжеты трактуются чисто внешне, в плане их литературной развлекательности. Беспрестанно повторяется образ белокурой тонкой женщины с рыжеватыми волосами, узким разрезом глаз, изогнутым телом, жеманными движениями. Условная идеализация образов соединяется с натурализмом деталей. Вялые, исполненные манерности фигуры облачаются художником в аристократические костюмы. Проскальзывают элементы эротики. Пейзаж утрачивает свое значение, подчиняясь трафаретной схеме. Кранах становится родоначальником немецкого маньеризма. В этом смысле особенно характерны его поздние картины на мифологические темы—«Аполлон и Диана» (1530; Берлин), «Венера с амуром» (Рим), «Суд Париса» (1529; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Венера» (1532; Франкфурт-на-Майне).

илл.339б Лукас Кранах. Суд Париса. 1529 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Ряд важных явлений немецкого Ренессанса 16 в. связан с Аугсбургом, где развивается особая линия немецкой художественной культуры. Рядом с Гольбейном Старшим в Аугсбурге работал Ганс Бургкмайр (1473—1531), который в своем творчестве также был проводником классических тенденций. Ранние произведения Бургкмайра, выполненные по заказу одного из аугсбургских монастырей многостворчатые алтари с изображением

римских храмов (базилики св. Петра, 1501; церкви Сан Джованни в Латерано, 1502, и другие,— все в Аугсбурге), еще близки к немецкой живописи 15 в. Но уже в «Марии с младенцем» 1509 г. (Нюрнберг) Бургкмайр вводит элементы полувымышленной, полузаимствованной из итальянских образцов классической архитектуры и ренессансного орнамента. Те же черты сильнее всего выступают в ряде его гравюр на дереве, выполненных около 1510 г. (например, в серии аллегорий добродетелей, пороков и планет, изображающих фигуры, окруженные богатой, тщательно разработанной ренессансной орнаментикой).

Вершину реалистических достижений творчества Бургкмайра представляют его иллюстрации к сочинениям императора Максимилиана «Вейскунинг» (1516) и «Тейерданк» (1517), где дается ряд живых жанровых сцен, включающих множество бытовых деталей и элементов классического орнамента. В качестве лучших живописных произведений Бургкмайра следует отметить два триптиха — «Иоанн на Патмосе» 1518 г. и «Распятие» 1519 г. (оба в Мюнхене). Их отличают свободное расположение фигур, ясное и верное построение пространства, реалистическая трактовка пейзажа, гармонически продуманный колорит. Особенно интересен своим великолепно разработанным тропическим пейзажем «Иоанн на Патмосе».

илл.342а Ганс Бургкмайр. Иоанн Богослов на Патмосе. 1518 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В поздних картинах—«Эсфирь перед Артаксерксом» (1528; Мюнхен), «Битва при Каннах» (1529; Шлейссгейм)— Бургкмайр выступает как типичный маньерист. От Бургкмайра осталось также несколько портретов, из которых выделяется известный «Автопортрет с женой» 1509 г. (Вена).

С Аугсбургом связан в начальный период своей творческой деятельности один из великих мастеров немецкого Возрождения — Ганс Гольбейн Младший (1497—1543).

Гольбейн — художник совершенно другого типа и темперамента, нежели Дюрер. Будучи человеком следующего поколения, сыном и учеником живописца, в значительной мере перешедшего на путь Высокого Возрождения, Гольбейн в гораздо меньшей степени, нежели Дюрер, связан со средневековыми традициями. С юных лет он проникся новыми, светскими идеями; ироническое отношение к старой церкви, интерес к античности, любовь к знанию, к книге характеризуют уже самые первые его творческие шаги. Семнадцати-восемнадцатилетним юношей Гольбейн вместе со своим братом Амброзиусом, рано умершим художником, покинул родной город и переехал в Базель. Здесь он сразу оказался в ближайшем окружении находившегося тогда в Базеле Эразма Роттердамского. Базель был в то время университетским городом и значительным культурным центром. Вокруг Эразма группировались ученые и гуманисты, в городе широко было развито печатное дело. Направление искусства Гольбейна определилось здесь очень быстро. Он сразу проявил себя как крупный портретист, как выдающийся мастер книги и прекрасный декоратор. К религиозной тематике он обращался значительно реже других художников, при этом превосходя их в чисто светском истолковании сюжетов.

Творческий путь Гольбейна отличается ясностью и определенностью. Уже в ранних юношеских работах, например в портретах базельского бургомистра Мейера и его жены 1516 г. (Базель), полностью выражается характерное для него отношение к человеку. Черты внутренней и внешней гармонии, уравновешенности и спокойствия, которых так мучительно искал Дюрер, легко и естественно становятся основой образов Гольбейна. Художник создает в своих картинах ясный гармонический мир. Люди на его портретах живут в полном единении с окружающими их предметами. Им легко дышится в отведенном для них пространстве. Движения их плавны и неторопливы, лица — спокойны. Одним из основных качеств Гольбейна является присущее ему обостренное ощущение красоты предметного мира. Он придает сугубое значение передаче пластических свойств предметов, построению ясно обозримого пространства, созданию световой и воздушной среды. Его внимание привлекают к себе особенности материалов, из которых сделаны изображаемые им веши. Он становится виртуозом в передаче окружающих человека аксессуаров, одежды. Но прежде всего притягательная сила его портретов заключена в их особой естественности и ясности, в той органичности, с которой выражается в них жизнеутверждающее, оптимистическое мировоззрение. Персонажи Гольбейна — это исполненные разумной уверенности люди Возрождения. В них не ощущается и тени душевной раздвоенности или мятежности героев Дюрера. Волевое начало выражено в них в более сдержанной форме. При этом художник неизменно подчеркивает социальную природу своих моделей: в любом из его персонажей без труда узнаются аристократы, бюргеры, купцы или ученые.

Лучшие свойства искусства Гольбейна со всей силой сказываются уже в ранний, базельский период его творчества. Прекрасным образцом в этом смысле является известный портрет молодого гуманиста Бонифация Амербаха (1519; Базель) — одно из лучших портретных изображений Гольбейна, показывающее всю привлекательность его уравновешенного крепкого реализма. В этом произведении создан образ представителя новой европейской интеллигенции, вышедшего из-под власти церкви, всесторонне развитого, красивого физически и цельного духовно, окруженного ореолом особого благородства. Портрет очень хорошо скомпонован: ствол дерева и дубовая ветка за плечом Амербаха на фоне неба придают ему особую воздушность.

илл.332 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Бонифация Амербаха. 1519. Базель, частное собрание.

Общая направленность интересов Гольбейна естественно сближает его с кругом немецких гуманистов. В эти годы художник неоднократно писал портреты Эразма Роттердамского; среди них выделяется профильный портрет Эразма 1523 г. (Лувр).

Гольбейн был одним из крупнейших графиков своей эпохи. Рисунки его полны неувядающей свежести. Особенно хороши многочисленные портретные зарисовки, над которыми он работает в течение всей жизни. К ранним годам относятся блестящие рисунки «Портрет Парацельса» (1526; Базель) и «Портрет неизвестного» (ок. 1523 г.; Базель), выполненные черным карандашом и цветными мелками. По глубокой жизненности и в то же время по изяществу, точности и свободе их можно назвать подлинно новаторскими.

Передовой характер искусства Гольбейна с большой силой обнаруживается также в его книжной графике. В базельские годы, особенно в 1516—1526 гг., он развертывает широкую деятельность как мастер книги. Еще совсем юношей, вскоре после приезда в Базель, он создал восемьдесят перовых рисунков к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (1515—1516). Особый интерес представляет выполненная Гольбейном серия гравюр на дереве «Образы смерти» (1523—1526), вырезанная замечательным резчиком Гансом Лютцельбургером (первое издание гравюр датируется 1538 г.). Типичная для эпохи тема — изображение смерти в образе скелета, похищающего людей всевозможных сословий и возрастов,— явилась для Гольбейна поводом к созданию ряда изображений, ярких своей социальной направленностью. Эта серия состоит из маленьких гравюр аллегорического содержания, изображающих выразительные эпизоды, полные недвусмысленной насмешки над высокопоставленными лицами — императором, королем, папой, кардиналом и т. д.

В 1516—1529 гг. Гольбейн усиленно работал также над книжной орнаментацией, выполняя множество титулов, виньеток, обрамлений, инициалов для гуманистической, а позже реформаторской литературы. В них он выступает как первоклассный декоратор, прекрасно знающий классический орнамент, и в то же время как рисовальщик, свободно владеющий искусством изображения обнаженного тела.

Искусство Гольбейна как декоратора привлекало внимание его современников.. Наиболее ранней заказной работой художника (1515) такого рода была роспись крышки стола (хранится в разрушенном состоянии в музее Цюриха), на поверхности которой представлен ряд забавных бытовых сцен и аллегорических изображений. Между 1521 и 1530 гг. Гольбейн выполнил несколько монументальных стенных росписей по заказу городских властей Базеля и отдельных жителей Базеля и Люцерна.

Первая из этих работ — роспись дома люцернского бургомистра Якоба Гертенштейна (1517—1518). В 1521 г. художник получает заказ на роспись большого зала базельской ратуши (закончена позже, в 1530 г.). Оба цикла фресок до нас не дошли. Но по сохранившимся рисункам, старым копиям и описаниям можно судить об их содержании. Господство в этих росписях мифологических сюжетов не мешало наличию в них определенной морализующей программы (что весьма характерно для немецкого гуманизма). Насколько можно судить, Гольбейн свободно располагал на стенах домов многофигурные сцены с развернутым действием, содержащие реалистически трактованные фигуры, которые окружала архитектура или классическая орнаментика. Элементы героики соединялись здесь с жанровостью. Ряд военных сцен восходил, несомненно, к событиям тех лет. Кроме того, Гольбейном выполнены были росписи частного дома золотых дел мастера Бальтазара Ангельрота (так называемого Дома танца) с изображениями танцующих крестьян (1520—1522) и фасада дома, принадлежавшего Бонифацию Амербаху в Базеле.

Гольбейн оставил также много первоклассных рисунков пером и акварелью для оконной живописи, сделанных пластично, свободно и легко, отличающихся полной освобожденностью от скованности и угловатости средневековья (например, рисунки с изображением двух единорогов, с фигурой св. Елизаветы Венгерской в Базельском музее).

На эти же базельские годы приходится ряд живописных работ Гольбейна религиозного содержания. Среди них наиболее известны «Мертвый Христос» (1521; Базель) и знаменитая «Мадонна бургомистра Мейера» (1526; Дармштадт).

«Мертвый Христос»—произведение необычное для всей эпохи Ренессанса. Оно представляет собой не общепринятое условно-идеализированное изображение тела Христа, а неукоснительно точную штудию мертвеца с открытыми остановившимися глазами, отпавшей нижней челюстью и судорожно вытянутым телом. Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиозных догм, которая граничит с безбожием.

илл.333 Ганс Гольбейн Младший. Мадонна бургомистра Мейера. 1526 г. Дармштадт.

«Мадонна бургомистра Мейера» является едва ли не самой итальянизирующей из всех религиозных композиций -в искусстве немецкого Ренессанса. Об этом свидетельствуют ее

ясная, несколько бесстрастная гармония, симметричное построение с выделенной главной фигурой посредине и равным количеством фигур по сторонам, идеальные типы богоматери и младенца, спокойно падающие прямые складки одежд, продуманная согласованность красочных сочетаний. Только присутствие заказчиков у ног богоматери указывает на северное происхождение картины. Эти фигуры составляют своеобразный групповой портрет, в основу которого положена тщательная работа с натуры. Об этом свидетельствуют сохранившиеся великолепные портретные зарисовки самого Мейера, его жены и дочери (ныне в Базельском музее).

В 1526 г. Гольбейн совершил свою первую поездку в Англию. Как и все немецкие художники того времени, он много путешествовал. В Италии он был, по-видимому, дважды — в 1518—1519 и, возможно, также в 1530—1531 гг.; он посетил Францию и Нидерланды. В Англии он пробыл в этот раз два года. Сблизившись с Томасом Мором, он тем самым был введен в круг высшей английской интеллигенции. Между 1526 и 1528 гг. им выполнено в Лондоне несколько работ. От 1527 г. сохранился подготовительный к неосуществленной картине рисунок пером, изображающий многочисленную семью Томаса Мора (Базель). В том же году Гольбейн пишет самого Томаса Мора (Нью-Йорк, музей Фрик), в 1528 г. выполняет портрет немецкого астронома Кратцера (Париж).

В 1528 г. Гольбейн возвратился в Базель. Однако ему не суждено было остаться здесь надолго. В 1528—1529 гг. в городе развернулись события, сильно изменившие уклад жизни и условия работы для художника. Религиозные распри привели к низвержению католицизма; Базель стал протестантским городом. Прокатилась волна иконоборчества, из церквей были удалены и уничтожены произведения живописи и скульптуры.

Гольбейн оставался в Базеле до 1532 г. За это время он окончил роспись большого зала базельской ратуши, написал портрет своей жены с детьми (1528— 1529; Базель) и выполнил большую серию иллюстраций к Библии (91 гравюра на дереве, изданы в 1538 г.). Эти явно протестантские по своей направленности иллюстрации представляют собой свободные от спиритуалистического оттенка бытовые сцены трезво морализирующего характера.

В 1532 г. Гольбейн окончательно переезжает в Англию. Последние одиннадцать лет своей жизни он почти всецело посвятил портретному искусству. Оказавшись сначала в кругу немцев, проживавших в Лондоне, он пишет ряд портретов немецких купцов. Художник достигает теперь зенита своего мастерства. Об этом свидетельствует великолепный портрет немецкого купца Георга Гисце (1532; Берлин). Изображение молодого дельца, представленного в обстановке своей лондонской конторы, выполнено с подлинным блеском. В полную силу развернулось здесь огромное живописное дарование художника; Гольбейн показал себя одним из блестящих колористов своей эпохи. Портрет строится на звучных сочетаниях зеленого, черного, розового и желтоватых оттенков, составляющих между собой прекрасный аккорд. Виртуозно написаны шелковая розовая рубашка, ковер на столе и цветы в стеклянном сосуде. Осанка Гисце исполнена достоинства и горделивого спокойствия. Он неотделим от окружающего его мира добротных, красивых вещей.

Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гисце. 1532 г. Берлин.

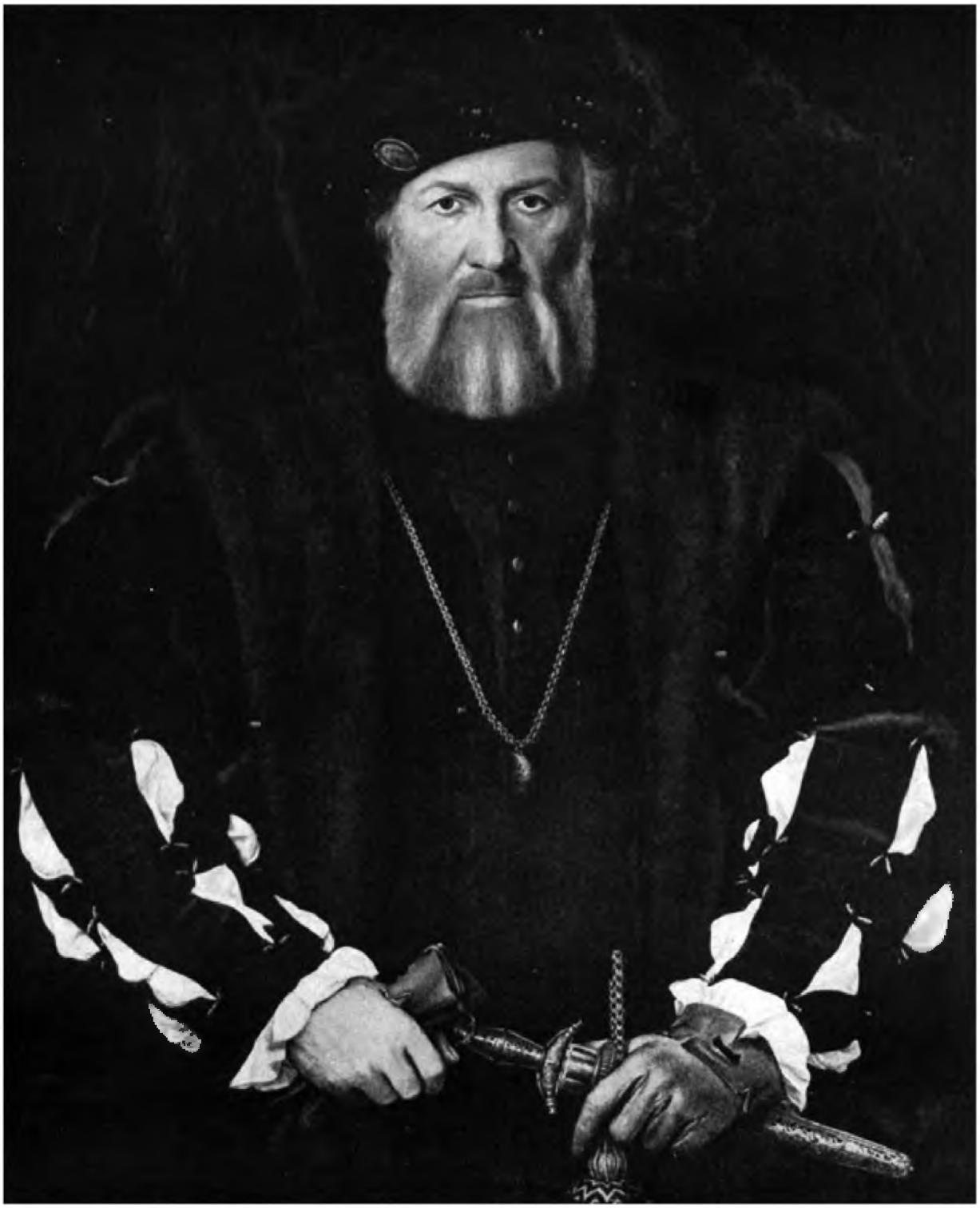
Илл.стр.408-409

К портрету Гисце близко примыкает насыщенный множеством аксессуаров двойной портрет французских посланников (1533; Лондон). К лучшим произведениям этих лет должны быть отнесены «Портрет королевского сокольничего Роберта Чизмена» (1533; Гаага, Мауричхейс) и дрезденский «Портрет Моретта» (1534—1535). Последняя работа — одно из наиболее выдающихся произведений зрелого стиля Гольбейна. Художник подчеркивает высокое социальное положение человека, облачая его в пышное одеяние из

мехов и бархата, помещая на фоне нарядной драпировки. С замечательным мастерством написано сильное лицо Моретта, его руки, перчатки, все детали костюма. Тонко обыграно колористическое сопоставление темно-зеленого фона с черным костюмом, сквозь прорези рукавов которого выступает ослепительно белый цвет рубашки(илл.337).

илл.335 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Роберта Чизмена. 1533 г. Гаага, Маурицхейс.

илл.336 Ганс Гольбейн Младший. Портрет посланников. 1533 г. Лондон, Национальная галлерея.



илл.337 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Шарля Моретта. 1534-1535 гг. Дрезден, Картинная галлерея.

С 1536 г. Гольбейн стал придворным художником английского короля Генриха VIII. С этого времени в его искусстве начинают в какой-то мере проявляться черты упадка. Окруженный ореолом европейской славы, он слишком увлекается своим высоким положением, слишком поддается в своем творчестве запросам, а подчас и капризам английской знати. Широко известные портреты Гольбейна последних пяти лет его жизни: Генриха VIII (1539—1540; Рим), королевы Джен Сеймур (1536; Вена), Христины Датской (1538; Лондон), Эдуарда принца Уэльского (1538—1539; Нью-Йорк) хотя и выполнены с

большим вниманием и виртуозностью, в то же время отличаются некоторой сухостью, однообразием характеристик и мелочностью в отделке деталей.

Наиболее ценное из того, что было создано в последние годы жизни Гольбейна,— это его портретные рисунки, еще более совершенные, нежели те, что он выполнял в свои ранние годы. Богатейшая коллекция этих рисунков, хранящаяся в Виндзорском дворце, показывает Гольбейна как одного из лучших рисовальщиков в мировом искусстве.

илл.334 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джона Пойнса. Рисунок. Цветные мелки, китайская тушь на розовой бумаге. 1530-е гг. Виндзор, Королевская библиотека.

Значение творчества Гольбейна уже при жизни художника выходит далеко за пределы его родины. Особенно важную роль сыграло его искусство для форми-рования английской портретной живописи.

* * *

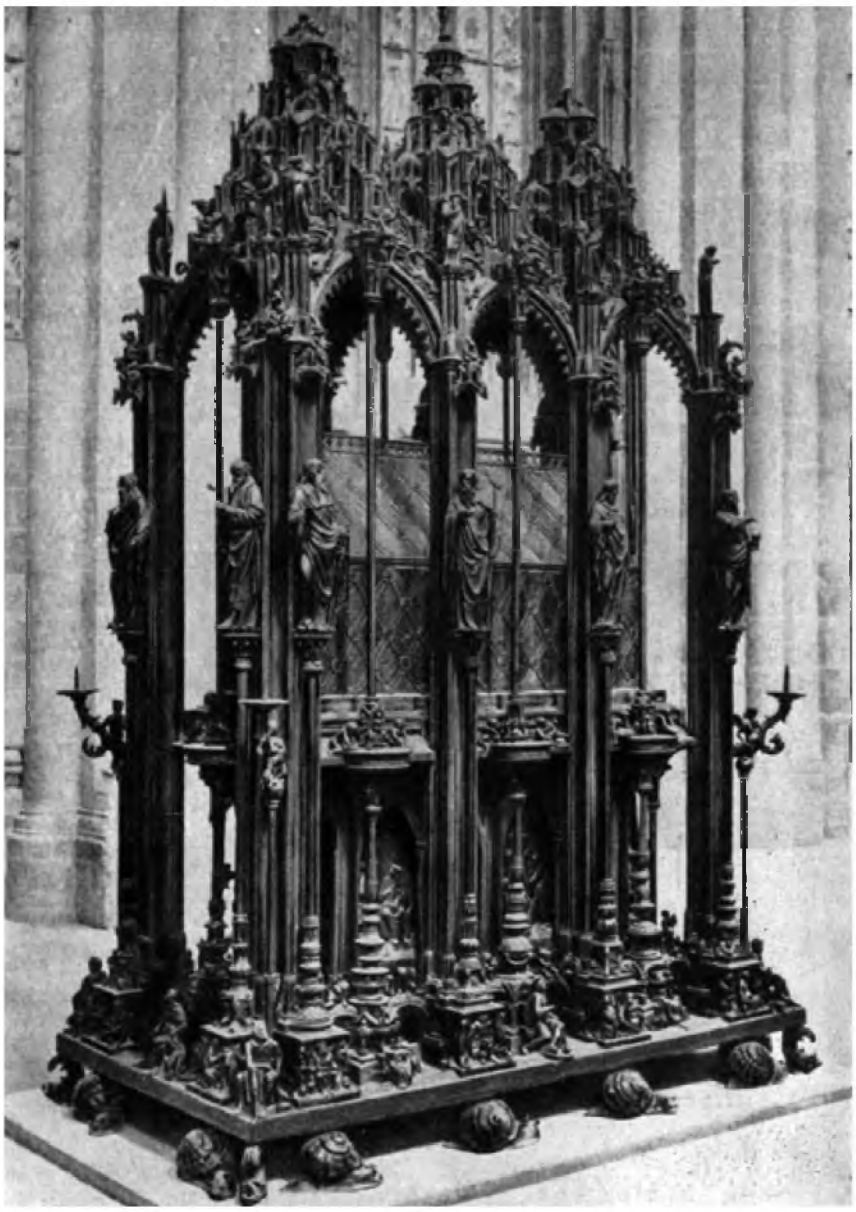
Немецкая скульптура в 16 в. не достигла такого высокого уровня развития, как живопись и графика. Однако хотя среди скульпторов этого столетия не было художников, равноценных Дюреру или Гольбейну, все же целый ряд мастеров скульптуры вполне может быть отнесен к передовой художественной культуре Возрождения. Правда, в скульптуре развитие ренессансных элементов наталкивается на несравненно большее сопротивление церковных готических традиций, чем в живописи (тем более что скульптура в это время связана главным образом с церковными заказами). Религиозная борьба 10 столетия сильно осложнила развитие пластики; одним из косвенных следствий реформации были попытки усиления традиционной католической церковной скульптуры. Это привело, в частности, к крайней утрировке готических форм, нередко доходящих в произведениях церковных скульпторов 10 в. до чудовищной уродливости. В произведениях мастеров вроде Андреаса Моргенштерна или анонимного Верхнерейнского мастера H. L. безудержная экспрессия жестов и нагромождение складок одежд превратились в совершенно фантастические вычурные плетения затейливого орнамента, а человеческие образы приобретают болезненный, подчас грубо физиологический оттенок. Лишь немногие из скульпторов, продолжающих работать в позднеготической традиции, сохранили чувство меры и некоторую жизненность образов. Таков, например, Николаус Хагенауэр, создавший центральную скульптурную часть Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда. Хотя этот мастер включил в торжественную и экспрессивную группу святых со св. Антонием в центре также и маленькие фигурки крестьян, подносящих св. Антонию скромные дары — петуха и свинью, все же жизненные реалистические элементы во всех этих статуях почти полностью парализованы готической условностью поз, жестов и неслаженностью пропорций.

Наиболее интересные произведения немецкой скульптуры 10 в. связаны с совершенно другим кругом художников — с теми, кто так или иначе пытался разрабатывать в своих произведениях принципы ренессансного реализма.

Центрами ренессансных течений в немецкой скульптуре 10 в. были те же самые передовые южногерманские города, в которых развивалось творчество величайших живописцев немецкого Возрождения — Дюрера и Гольбейна. Именно в Нюрнберге и Аугсбурге работали крупнейшие немецкие скульпторы времен реформации и Крестьянской войны — Петер Фишер Старший и Адольф Даухер, так же как и наиболее интересные художники второго ранга — Панкрац Лабенвольф, Грегор Эрхарт, Адам Крафт, Венцель Ямницер. Наибольший интерес среди всех этих мастеров представляет Петер Фишер Старший (ок. 1400—1529), родившийся в Нюрнберге и проживший там всю свою жизнь. В унаследованной от отца бронзолитейной мастерской Петер Фишер по старинному цеховому обычаю работал совместно со своими сыновьями; таким скромным ремесленником он и выглядит на своем скульптурном автопортрете, который помещен в нижней части его главного творения — раки св. Зебальда в церкви этого святого в Нюрнберге (1507—1519). В своих архитектурных и декоративных деталях этот памятник содержит еще много отголосков готики, правда, сильно смягченных и успокоенных строгим и ясным ритмическим строем всего произведения(илл.308б). Наиболее интересно в нем множество разнообразных фигур (в треть человеческого роста и меньше), которые в изобилии населяют это сложное полуархитектурное, полускульптурное произведение.

Фигуры апостолов, стоящие на консолях верхней части раки, очень далеки от готических; их благородные героизированные образы, несущие на себе ясный отпечаток идей ренессансного гуманизма, перекликаются с образами Дюрера, хотя и лишены их психологической глубины. Так, например, в статуе апостола Павла, волосы которого ложатся плавными прядями на плечи, а длинная борода расчесана с почти геометрической строгостью, художник не только создал образ, исполненный ясности и спокойствия, но и воплотил также какое-то далекое воспоминание об итальянских образцах, воспринятое им скорее всего через того же Дюрера. Старый мастер, по-видимому, не был в Италии, но он посылал туда своих сыновей; его главный помощник — второй сын, Петер Фишер Младший (1487— 1328)—является автором «Геркулеса» и других античных фигур, которые расположены у подножия раки и вносят в ее полуготическое оформление неожиданный языческий элемент. Не менее значительным произведением Петера Фишера Старшего были созданные им в 1512—1513 гг. широкоизвестные бронзовые статуи легендарных королей средневековья — короля Артура и Дитриха Бернского (или Теодориха), которые украшают гробницу императора Максимилиана I в дворцовой церкви в Инсбруке. Хотя эти одетые в латы и шлемы фигуры наделены воинственным феодальным обликом, они еще дальше отстоят от готической условности и экспрессии, чем апостолы на раке св. Зебальда: их позы спокойны; фигура короля Артура построена по правилам равновесия, которые восходят к античным статуям; воплощенные в этих статуях человеческие характеры свободны от экзальтации или надменной чопорности образов старых надгробий. Эти скульптуры знаменуют высший пункт развития ренессансных принципов в немецкой скульптуре эпохи Возрождения. К числу интереснейших произведений Петера Фишера принадлежит также гробница графа Отто фон Хеннеберга(илл.309).

илл.308а Петер Фишер Старший. Король Артур. Статуя гробницы императора Максимилиана I. Бронза. 1512-1513 гг. Иннсбрук, дворцовая церковь.



илл.308б Петер Фишер Старший (совместно с сыновьями). Рака св. Зебальда. Бронза. 1507-1519 гг. Нюрнберг, церковь св. Зебальда.

илл.309 Петер Фишер Старший. Статуя гробницы графа Отто фон Хеннеберга. Фрагмент. Бронза. Ок. 1488 г. Ремхильд, городская церковь.

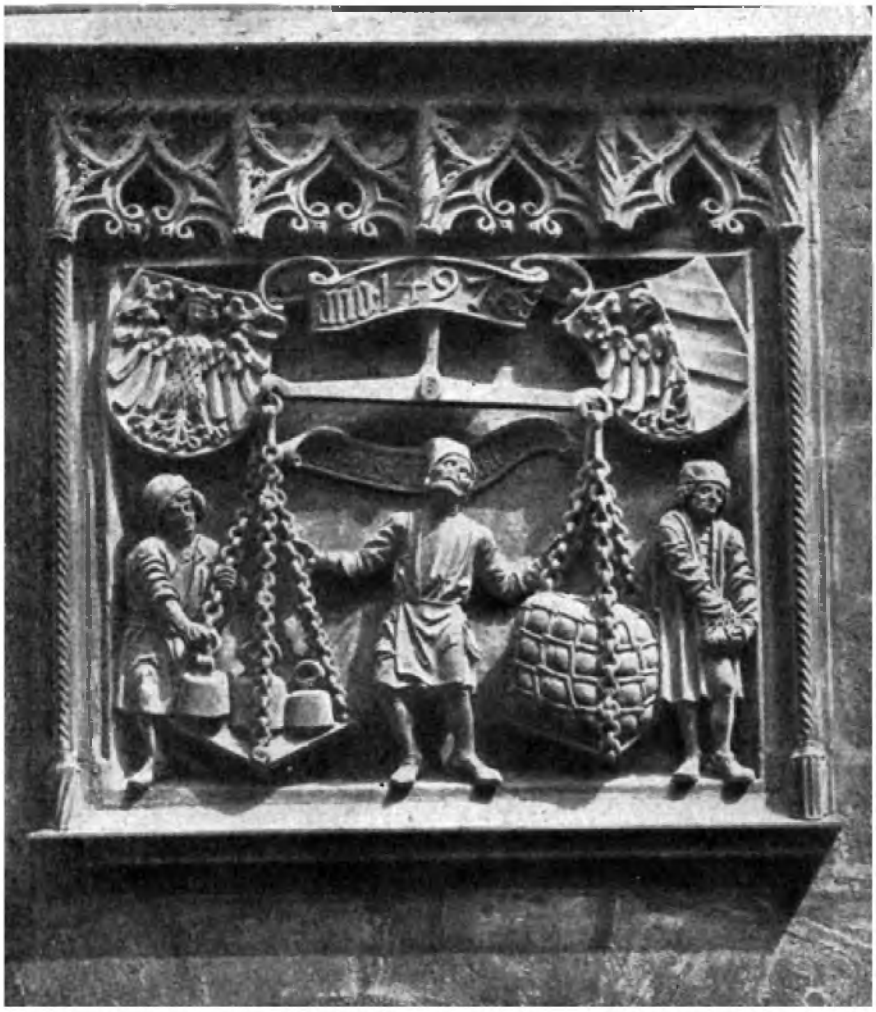
Сыновья Петера Фишера Старшего продолжали и разрабатывали ясные и простые реалистические принципы искусства своего отца, хотя ни один из них не мог сравниться с ним по масштабу дарования. Склонности их все же различны; наиболее привержены к реалистическим исканиям Возрождения были упоминавшийся выше Петер Фишер Младший, который много работал над изображением обнаженного человеческого тела (например, в бронзовой плакетке с изображением Орфея и Эвридики, ок. 1515 г.), а также третий сын Фишера—Ганс (ок. 1488—1550), автор незаурядной для немецкого Возрождения бронзовой статуэтки юноши (ок. 1530 г.; Вена), явно восходящей к

итальянским образцам. Пятому сыну Фишера— Паулю (ум. в 1531 г.) принадлежит одна из самых известных статуй немецкого Ренессанса — так называемая Нюрнбергская мадонна (дерево, ок. 1525—1530), изящная и лирическая, сохраняющая некоторые традиционные готические черты.

Наиболее ярким после Фишера Старшего немецким скульптором 15 в. был Адольф Даухер (ок. 1460/65—1523/24), родившийся в Ульме и с 1491 г. поселившийся в Аугсбурге. Им выполнены ярко реалистические бюсты на скамьях для хора Фуггеровской капеллы в церкви св. Анны в Аугсбурго (1512—1518; затем в Берлинском музее); особенно интересна своей жизненной полнотой и пластической силой его «Юдифь с головой Олоферна». Реалистические ренессансные принципы, выраженные без особенной индивидуальной яркости, но достаточно последовательно и отчетливо, свойственны также его большой группе «Оплакивание Христа» в алтаре той же капеллы.

Нюрнбергскому мастеру Адаму Крафту (1455/60—1509) принадлежит серия рельефов, изображающих «Крестный путь» (1505—1508), в которых чрезвычайно сильны жанровые реалистические элементы. Типы и костюмы взяты из окружающей художника жизни, связь между фигурами строится на реальном драматическом действии, выраженном естественно и просто, без готической утрировки и условности. Чисто светский бытовой мотив использует Крафт в рельефе, украшающем здание городских весов в Нюрнберге (1497).

илл.305а Адам Крафт. Оплакивание Христа. Из серии рельефов «Крестный путь». Камень. 1505-1508 гг. Нюрнберг, Германский музей.



илл.305б Адам Крафт. Рельеф на здании городских весов в Нюрнберге. Камень. 1497 г.

Среди нюрнбергских мастеров более младшего поколения наиболее интересной фигурой может быть признан Панкрац Лабенвольф (1492—1563), автор широкоизвестной статуэтки «Человек с гусями» (ок. 1550 г.), выполненной из дерева и повторенной в бронзе на одном из нюрнбергских фонтанов. В этой статуэтке с неожиданной для искусства Германии середины 16 в. простотой и искренностью создан образ немецкого крестьянина, добродушного и приветливого, совершенно свободный от обычной для подобных фигур того времени гротескной утрировки. Лабенвольфу принадлежит также хорошо моделированная статуя амура для фонтана во дворе нюрнбергской ратуши (1550—1557).

Ко второй половине века реалистические тенденции в нюрнбергской скульптуре угасают. Античные и ренессансные образы становятся достоянием ученых знатоков или щеголяющих своей образованностью придворных. Именно на этот узкий круг ценителей работает золотых дел мастер Венцель Ямницер (1508—1585), тонкий виртуоз ювелирного искусства, но в то же время манерный и вычурный художник, далекий от строгой ясности и глубины дюреровского искусства.

К середине 16 в. в связи с теми глубокими социальными и экономическими потрясениями, которые довелось испытать в это время Германии, вся немецкая культура в целом и немецкое искусство в частности приходят в состояние глубокого упадка. Во второй половине 16 в., после ухода со сцены последних мастеров немецкого Возрождения, искусство Германии на долгие годы замерло в своем поступательном развитии.

Искусство Франции.

М. Кузьмина (изобразительное искусство)

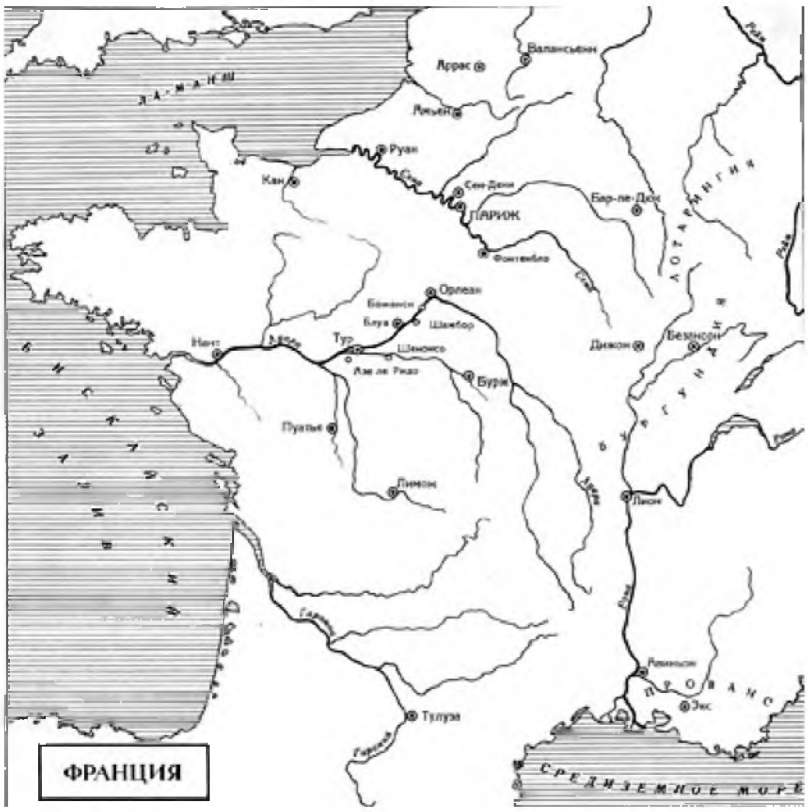
А. Венедиктов (архитектура)

Эпоха Возрождения—блестящий этап в развитии французской культуры и искусства. Он соответствует историческому периоду формирования буржуазных отношений, образования и укрепления абсолютистского государства во Франции. В это время над средневековой религиозной идеологией восторжествовало новое, гуманистическое мировоззрение, широко распространились светская культура и искусство, уходящее своими корнями в глубины народного творчества. Связь с наукой, обращение к античным образам, реализм и жизнеутверждающий пафос сближают его с искусством итальянского Возрождения. Вместе с тем искусство Ренессанса во Франции носило глубоко своеобразный характер. Жизнеутверждающий гуманизм сочетается в нем с чертами трагичности, порожденными характерной для Франции противоречивой сложностью возникновения нового исторического этапа.

По сравнению с итальянским французское Возрождение опаздывает почти на полтора столетия (начало французского Возрождения падает на середину 15 в.). Еще более существенно то, что в Италии готика и ее традиции не играли сколько-нибудь определяющей роли в зарождении искусства Возрождения, напротив, раннее Возрождение во Франции в значительной мере складывалось в процессе переосмысления реалистических тенденций и решительного преодоления мистической основы готического искусства.

Вместе с тем наряду с переработкой и развитием реалистических элементов готического наследия применительно к новым общественным и эстетическим требованиям времени большую роль во Франции с конца 15 века играло и обращение к опыту уже достигшего высокой степени зрелости итальянского искусства.

Естественно, что существование художественно совершенного и обладающего необычайным престижем во всей Европе итальянского искусства предопределило на протяжении первой половины 16 в. широкое обращение культуры ренессансной Франции к его опыту и достижениям. Однако молодая, полная сил культура Франции переосмыслила достижения итальянской культуры в соответствии с теми национальными задачами, которые стояли перед культурой и искусством национальной французской монархии.



Карта стр.416

Внешним толчком к этому широкому обращению к итальянскому опыту, включавшему и приглашение во Францию ряда крупных мастеров Высокого и позднего Возрождения, послужили начавшиеся в 1494 г. военные походы в Италию. Подлинные же причины лежали значительно глубже. Походы в Италию французских королей Карла VIII, а позже Франциска I стали возможными благодаря росту экономического и политического могущества страны, успехам, достигнутым на путях создания централизованной монархии.

Переход от раннего к Высокому Возрождению, происходивший в течение первой трети 16 в., был связан с созданием культуры большой централизованной дворянской монархии, созданием единого национального государства.

Естественно, что в этих условиях искусство, тесно связанное с традициями отдельных областей страны, должно было уступить место искусству не только собственно светскому, но относительно свободному от влияния местных традиций. Такое искусство, в принципе своем имевшее общенациональный характер и вместе с тем несущее на себе отпечаток придворной культуры, и было создано в эти годы. Этот придворный оттенок был неизбежен в условиях, когда власть монарха имела тенденцию превратиться в символ национального единства страны.

Утверждение новой исторической ступени в развитии французского общества и его культуры протекало в напряженной и жестокой борьбе. Антифеодальные и антикатолические выступления народных масс, использованные, а затем подавленные королевской властью и стоявшим за ним дворянством, получили свое косвенное

отражение в наиболее прогрессивных и демократических течениях французского гуманизма.

Мощное народное дыхание, неисчерпаемое галльское жизнелюбие, вера в человека и его возможности, беспощадная ненависть ко всем проявлениям средневековой схоластики пронизывают творчество одного из величайших мастеров реализма позднего Возрождения — Франсуа Рабле.

К середине 16 в. развертывается деятельность поэтов «Плеяды» во главе с Ронсаром, сыгравшая громадную роль в развитии национальной поэзии. Ярчайшим памятником передовой общественной мысли эпохи явились «Опыты» Монтеня, одного из основателей рационалистической и антиклерикальной традиции западноевропейской культуры.

В изобразительном искусстве и архитектуре прогрессивное содержание эпохи утверждалось преимущественно в рамках дворянской и дворянско-буржуазной культуры новой монархии. И все же историко-художественное значение таких достижений, как замковая архитектура Луары, деятельность замечательных живописцев Жана Фуке, семьи Клуэ, скульпторов Жана Гужона, Жермена Пилона, архитекторов и теоретиков архитектуры Пьера Леско и Филибера Делорма, значительно перерастает эти рамки, образуя основу дальнейшего развития прогрессивных тенденций французского искусства.

Искусство 15 века

На протяжении 15 в. в сложной исторической обстановке ожесточенной борьбы с феодальной раздробленностью и внешними врагами зарождалось национальное французское государство, складывалась французская нация. В этот же период борьбы новых эстетических идей со старыми формировались основы реалистического светского искусства, явившегося ранним этапом французского Ренессанса.

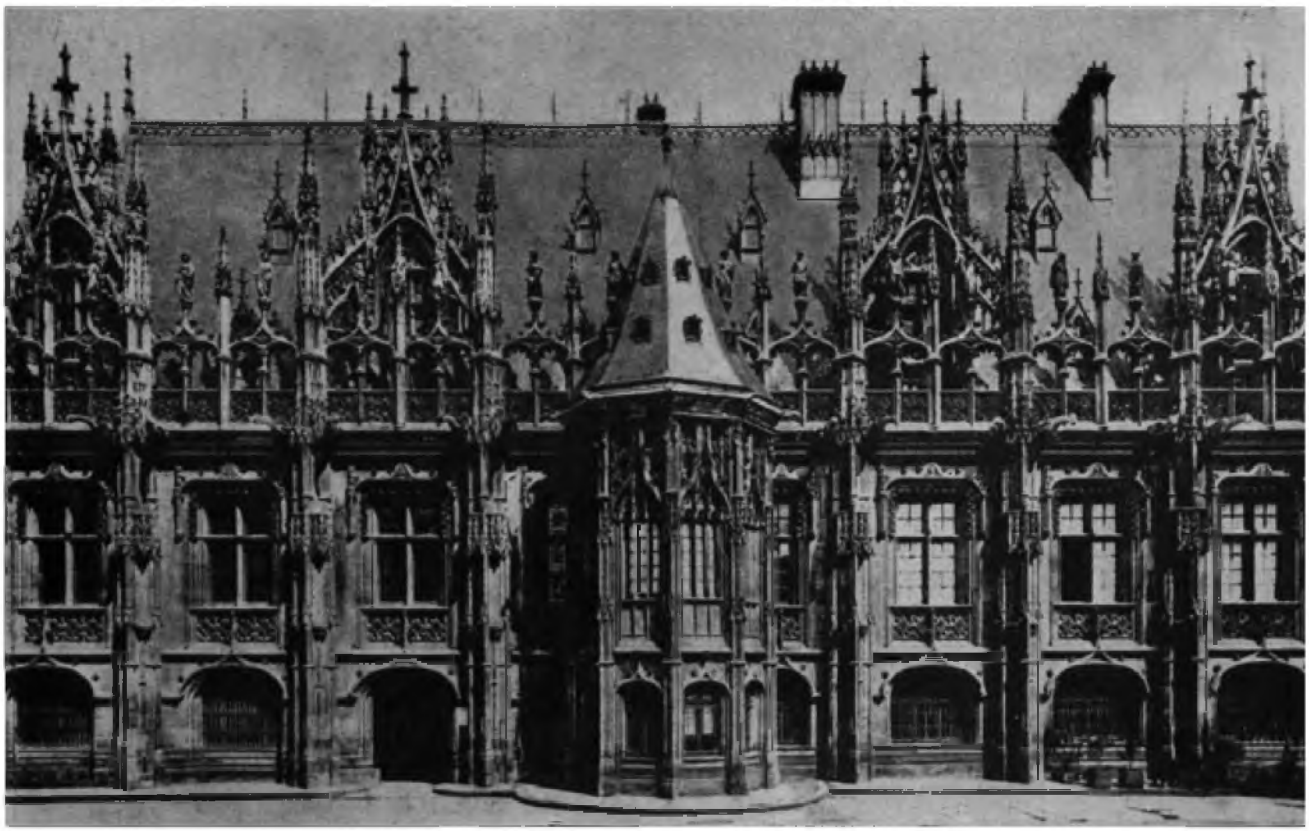
Столетняя война (1337—1458) между Францией и Англией сильно затормозила социально-экономическое развитие Франции. Многочисленные поражения в этой войне привели к усилению феодальной анархии. Непосильные налоги, поборы и бесчинства наемных войск разоряли народ, вызывая широкое развитие крестьянского движения. В решающий момент военных действий, когда захватившие всю северную Францию, вплоть до Луары, английские войска двинулись к Орлеану,— во Франции началась настоящая освободительная народная война. С необычайной силой подъем патриотического чувства проявился в выступлении Жанны д'Арк, простой крестьянской девушки, одержавшей во главе рыцарских и крестьянских отрядов ряд побед над захватчиками. Хотя Жанна д'Арк и была пленена и предана врагам (при попустительстве французского короля Карла VII и при прямом вмешательстве церкви), а затем сожжена на костре, общенациональное движение за изгнание англичан не остановилось. На борьбу с иноземными захватчиками встал весь французский народ, ценой величайших жертв и огромного напряжения освободивший родную землю. Победа была использована господствующими классами Франции в своих интересах, участь же народных масс, вынесших на своих плечах основную тяжесть борьбы, осталась прежней. Во второй половине 15 столетия, при Людовике XI, политическое объединение Франции было в основном завершено, восстановилась и получила толчок к дальнейшему развитию экономическая жизнь страны. В это же время были заложены основы абсолютизма. Внутреннее объединение государства, укрепление экономических и культурных связей между областями вызвало

оттеснение диалектов общенациональным языком и имело огромное значение для сложения и развития французской культуры и искусства.

По всей стране усилилось тяготение к научным знаниям, к образованию, освобождавшемуся от церковной опеки. Оживилась деятельность провинциальных университетских центров юга и востока. Растущие торговые связи с Италией, а затем итальянские походы французских королей конца 15—начала 16 в. открыли пути широкому проникновению во Францию итальянской ренессансной культуры, памятников искусства мастеров Возрождения и античности.

Во Франции возрос интерес к классической древности. В 1470 г. в Париже открылась типография, в которой с начала 16 в. печатались сочинения итальянских гуманистов.

Значительно расширяется гражданское строительство, в котором старые готические формы постепенно вытесняются новыми. Наряду с высокими кровлями, стрельчатыми арками появляются открытые аркады, ясные членения. И все же обилие готической орнаментики сближает эти сооружения с предшествующей Эпохой. Таковы, например, ратуши Компьена и Арраса. К наиболее своеобразным сооружениям конца 15 в., отличающимся особым изяществом отделки, относится Дворец Правосудия в Руане.



илл.344а Дворец Правосудия в Руане. Конец 15 в. Фасад.

Решительные изменения произошли и в области изобразительного искусства, которое в течение второй половины 15 в. приобретало светский характер. Его развитие было сложным и противоречивым, но главное его направление определялось ростом и укреплением реалистического метода, причем в течение 15 в. развитие шло не столько по пути освоения итальянского опыта или обращения к миру классической мифологии и античного искусства, сколько через решительное развитие и творческое переосмысление реалистических тенденций позднего готического искусства.

Новые тенденции по-разному и не одновременно проявились в искусстве различных французских провинций. Ранее всего они обозначились в творчестве художников бургундско-фламандской школы. Наиболее значительными из местных школ Франции были школы долины реки Луары и центральных областей; в произведениях мастеров этих школ ярче всего выявились существенные черты складывающегося искусства французского Ренессанса, его национальный характер. Резко отличались друг от друга школы провинций севера и юга, присоединенного в середине 15 в. и еще не отказавшегося от тенденций сепаратизма, а также отдельных центров — Авиньона, Лиона, Экса.

Уже со второго десятилетия 15 в. тенденции к реализму во французском искусстве проявились в миниатюре, пережившей в 15 в. яркий расцвет. Украшая и иллюстрируя тексты псалтырей, евангелия, часословов, произведения светской литературы и исторические хроники, миниатюристы создали подлинные шедевры искусства; в них художники сумели выразить новое отношение к окружающему миру. Мистическое представление о вселенной сменилось страстным и пытливым обращением к действительности и реальному миру.

Среди произведений миниатюрной живописи начала 15 в. особое место по своим художественным качествам занимают миниатюры «Роскошного Часослова Жана, герцога Беррийского» (ок. 1416; Шаытильи), выполненные братьями Лимбургами — Полем (умер после 1416 г.), Эннекеном и Эрманом (умерли до 1434 г.), происходившими из семейства Малуэль. Деятельность этих мастеров была связана с двором герцога Бургундского.

В это время Бургундское герцогство представляло собой крупное самостоятельное государство, включавшее в свой состав и Нидерланды. На службе герцога, двор которого славился роскошью, находились как французские, так и нидерландские художники; среди последних были основоположники реализма в нидерландском искусстве — братья ван Эйк, скульптор Слютер. Постояннное общение французских и нидерландских мастеров, естественно, приводило их к обмену художественными приемами, опытом мастерства, и в то же время уже на этой ранней стадии их развития намечаются специфические черты, характеризующие каждую из начинающих складываться национальных школ.

илл.354а Братья Лимбург. Сентябрь. Миниатюра Часослова герцога Беррийского. Ок. 1416 г. Шантильи, музей Конде.

илл.354б Братья Лимбург. Май. Миниатюра Часослова герцога Беррийского. Ок. 1416 г. Шантилъи, музей Кокде.

В миниатюрах братьев Лимбургов получают развитие устремления к реализму, проявившиеся в искусстве французских средневековых миниатюристов особенно во второй половине 14 в. Поразительны по тонкости исполнения, обилию живых деталей, красоте красок жанрово-пейзажные миниатюры, характеризующие двенадцать месяцев Часослова герцога Беррийского, ярко свидетельствующие об интересе художника ко всему характерному и конкретному. Правда, и в средних веках были миниатюры с изображением отдельных бытовых сцен, но они давались изолированно на нейтральном фоне, как, например, в миниатюрах «Больших французских хроник» конца 14 в.(см. т. II, кн. 1-я, илл. между стр. 304 — 305).

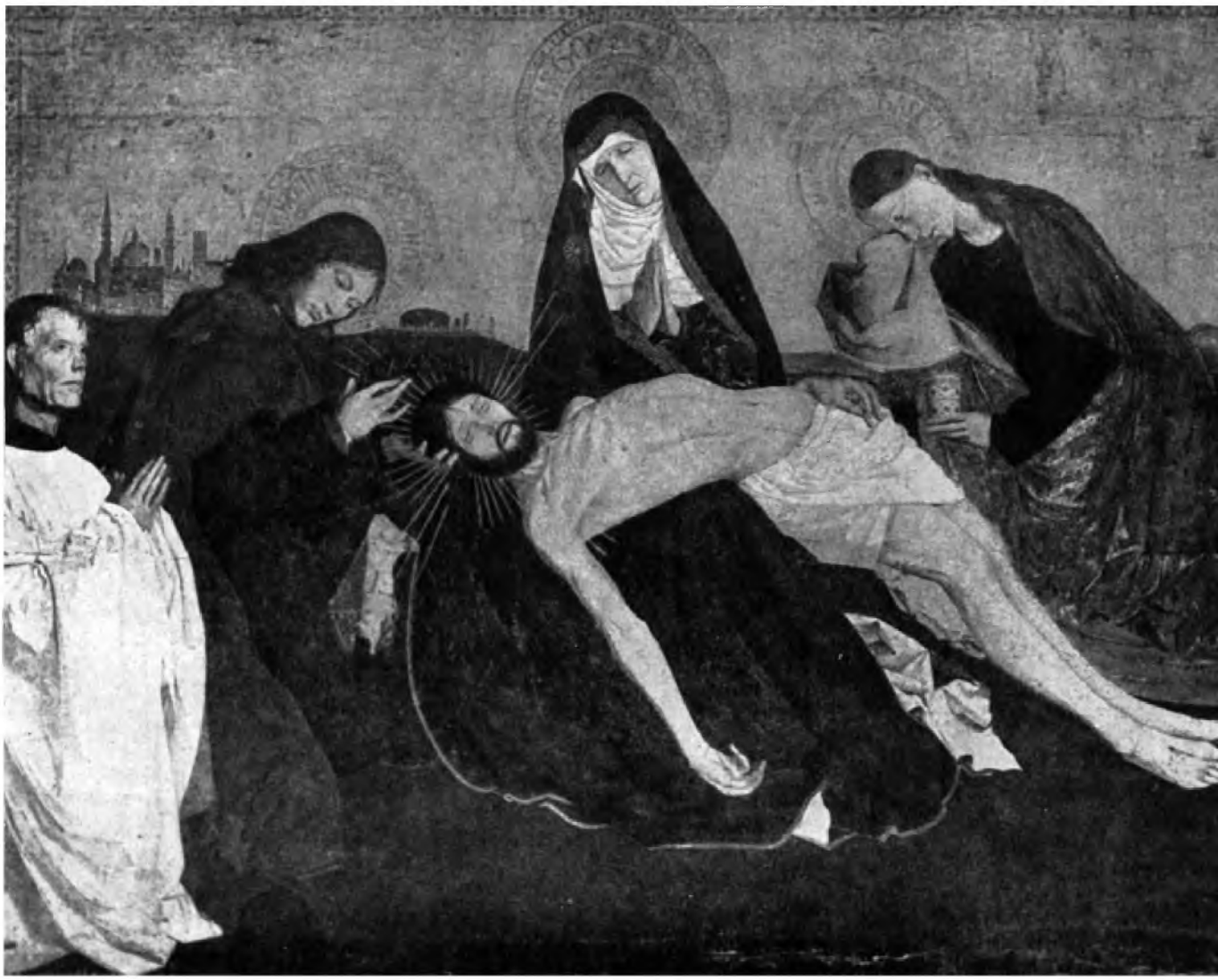
Теперь рамки мировоззрения художника расширились, его интерес к действительному миру стал всеобъемлющим, он изображает в своих миниатюрах не только людей, но и реальную среду, в которой они живут. Правда, эти миниатюры, исполненные клеевыми красками на пергаменте, мало пространственны. Изображение дано как бы ярусами. Жадный интерес художника ко всему окружающему не давал ему возможности выделять главное, что-то отодвигать на задний план. С одинаковым вниманием он стремится

передать все подробности композиции. Для него интересно все: здание со всеми его деталями, природа, причем природа в разное время года, и человек за самыми разнообразными занятиями. Это очень наглядно видно в миниатюре «Октябрь» (Шантильи), привлекающей своим наивно-непосредственным отношением к действительности. Художник во всех деталях дает изображение Лувра, каким он был при Карле VI, прогуливающихся около стены прохожих, Сену, а на ближнем ее берегу — вспаханное поле с работающими на нем крестьянами. Тщательно прорисованы фигурки крестьян в национальных костюмах, их орудия труда, не забыта даже попона с развевающимися концами, надетая на лошадь для защиты от мух. Чтобы передать приметы осени, художник не только изображает работы, которые производятся в это время, но и передает своеобразный характер осеннего пейзажа, полуоблетевшую листву на деревьях.

Меткость наблюдений, изящество рисунка, чистота и гармоничность светлых нарядных красок свидетельствуют о решительном сдвиге на пути реалистических исканий, происшедшем во французской миниатюре.

Если на искусство северных провинций, и в частности Бургундии, оказывало воздействие нидерландское искусство, то на юге Франции, особенно в Лангедоке и Провансе, сильнее сказалось влияние итальянского Возрождения.

Еще в 14 в. Авиньон был местом пребывания пап (период так называемого Авиньонского пленения пап, 1309—1377), приглашавших к своему двору не только французских, но и итальянских художников. В ряде произведений неизвестных мастеров авиньонской школы, особенно начиная с середины 15 в., сквозь формы средневекового искусства явственно пробиваются черты ренессансного реализма.



илл.355 Мастер авиньонской школы. Оплакивание Христа. Середина 15 в. Париж, Лувр.

Глубоко человечны и проникновенны образы «Поклонения младенцу» (Авиньон, музей Кальве) и особенно трагически напряженного «Оплакивания» (до 1457 г.; из монастыря Вильнев-лез-Авиньон, ныне в Лувре), одного из лучших созданий французской живописи раннего Ренессанса. Четкими силуэтами выступает на условном золотом фоне фигура богоматери, оплакивающей Христа, и склонившихся к ней с обеих сторон святых. Замкнутый ритм контуров согбенных фигур нарушается угловатыми очертаниями окоченевшего тела Христа. Экспрессивность выгиба мертвого тела, светлым пятном выделяющегося на фоне темной одежды богоматери, создает ощущение трагической напряженности.

Настроение скорби по-разному выражено в окружающих фигурах. Бледное лицо богоматери как бы окаменело в немом горе, лицо Иоанна прекрасно в тихой скорби, трогательно поэтична Мария Магдалина. Наряду с лицами огромной выразительностью отличаются руки, особенно у Иоанна и богоматери. Четко моделировано светотенью острохарактерное, написанное с натуры лицо заказчика. Его фигура, как бы выведенная из основной композиции, срезана рамой картины; он здесь только благоговейный зритель, а не участник события.

В «Оплакивании» проявляются специфические черты французской живописи Этого времени: большая конкретность и индивидуализация образов, экспрессивность, идущая от

готики и сочетающаяся с более индивидуализированным, чем в готике, лиризмом, пристальное внимание к раскрытию человеческих чувств и переживаний, монументальный характер трактовки образа.

Поиски жизненных черт, героических образов, стремление раскрыть душевное состояние человека говорят об утверждении в религиозной живописи южных провинций принципов, разрушающих средневековую традицию. Ярким выразителем Этих новых устремлений был Ангерран Шаронтон (Картон; родился ок. 1410 г. в Лане, работал в Провансе, в Авиньоне), тяготеющий к монументальной трактовке форм в сложных по построению композициях — «Мадонна милосердия» (Шантильи) и «Коронование Марии» (1453), где, несмотря на старую схему изображения, появляются черты нового: интерес к реальному миру, к человеку.

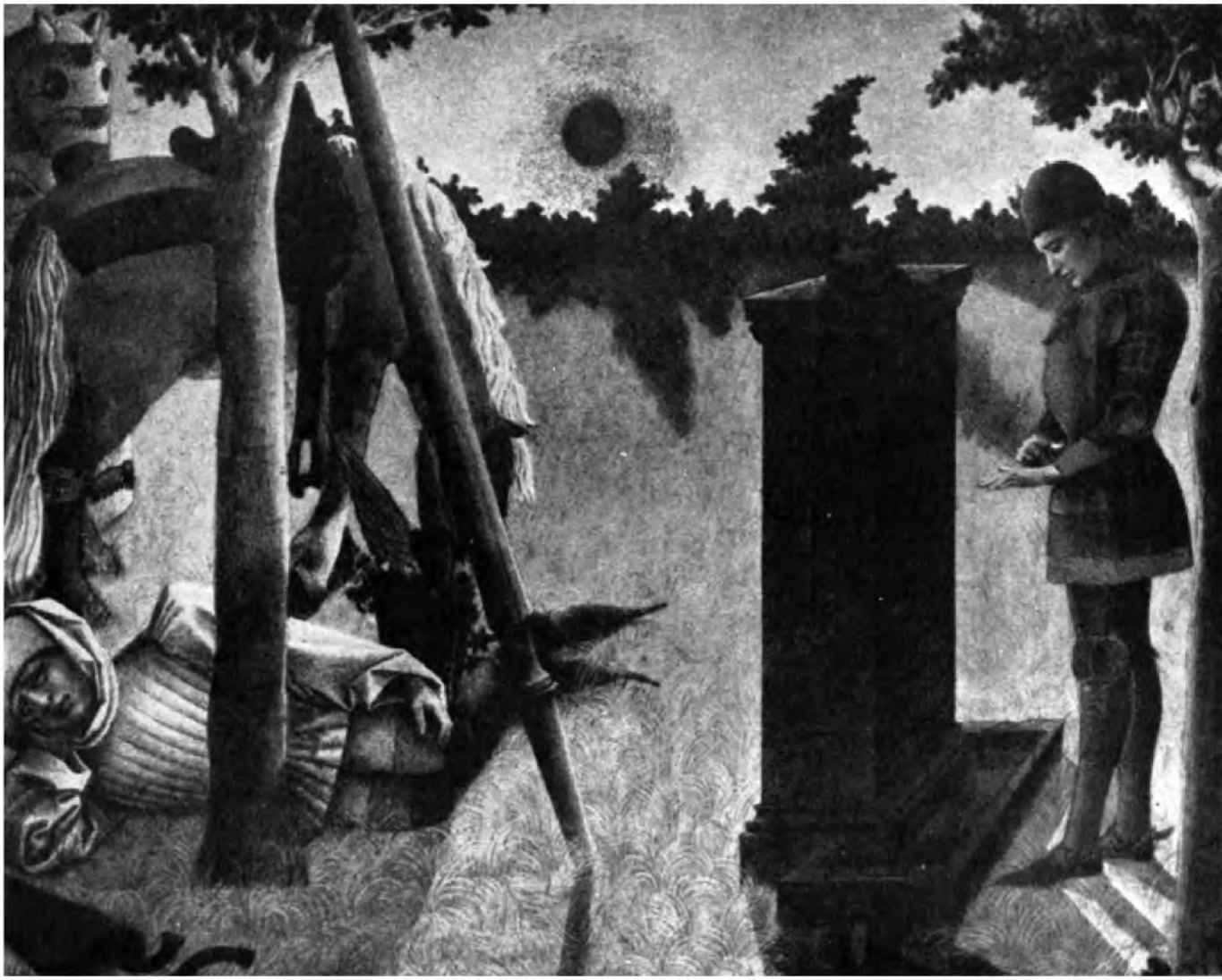
илл.356 Ангерран Шаронтон (Картон). Коронование Марии. 1453 г. Вильнев-лез-Авиньон, Госпиталь.

В «Короновании Марии» с первого взгляда обращает на себя внимание общая декоративность целого: тонкая, переходящая в прихотливый узор вязь линий,

симметричность композиции и т. д. Однако, вглядываясь в картину, зритель различает множество тщательно исполненных бытовых сцен, фигур и лиц, своеобразный пейзажный фон. Очень ярко и жизненно переданы характеры святых и отцов церкви, фланкирующих фигуру Марии. Но особенно прекрасно лицо Марии, живое, полное глубокой поэтической нежности и лиризма.

Большая близость к нидерландской живописи раннего Возрождения заметна в творчестве другого крупного представителя школы Прованса — Никола Фромана (ок. 1435 — ок. 1485). В его капитальных работах «Воскрешение Лазаря» (алтарь; Уффици) и «Неопалимая купина» (1476; алтарь собора в Эксе) проявляется интерес художника к пейзажу, к точной передаче отдельных деталей, яркость и свежесть красочных гармоний; в них включены портреты заказчиков. Однако в целом творчество Фромана еще тесно связано с условностями средневекового религиозного искусства.

Среди миниатюристов юга в 15 в. выделяется неизвестный Мастер короля Рене, автор иллюстраций рукописи «Сердце, объятое любовью» (1457; Вена, Национальная библиотека). Это одна из первых работ, связанных с развивающейся светской литературой. Отдельные листы ее — «Сердце и Желание у волшебного источника» и «Сердце, встречающее Ревность» — согреты большим чувством, а в целом вся серия поражает красочностью, богатством выдумки, ясной повествовательностью и меткостью наблюдения жизненных явлений.



илл.358 Мастер короля Рене. Сердце и Желание у волшебного источника. Миниатюра рукописи «Сердце, объятое любовью». 1457 г. Вена, Национальная библиотека.

Еще более ярко новые устремления во французском искусстве 15 в. проявились в творчестве художников центральных областей Франции, расположенных в долине реки Луары.

Средоточием луарской школы был город Тур — местопребывание короля в 15 в. Здесь, в центре Франции, и складывается искусство, впитывающее и перерабатывающее все многообразие оттенков искусства северных и южных провинций.

В Туре жил и работал один из самых крупных французских художников 15 в.—Жан Фуке (ок. 1420—1477/81).

Фуке был хорошо знаком с произведениями нидерландских мастеров, а также с достижениями культуры итальянского Возрождения — несколько лет он провел в Италии, в Риме. Однако, восприняв отдельные черты искусства Италии и Нидерландов, он сохранил самобытность мировосприятия и сумел выработать собственную художественную манеру.

Возвратясь на родину, залечившую раны войны, Фуке начал работать в Туре, став придворным художником Карла VII, а затем Людовика XI. Всеобщий подъем победившего в суровых битвах и теперь набирающего новые силы молодого государства послужил той основой, на которой развилось его глубокое жизнеутверждающее искусство.

С наибольшей силой реализм Фуке проявился в жанре портрета. Ему принадлежат портреты Карла VII и его советников. Ни одного намека на идеализацию или лесть нельзя заметить в этих безжалостно правдивых изображениях. Манера исполнения не уступает по тщательности нидерландским мастерам и в то же время отличается от них большей монументальностью, эпичностью трактовки образа. Героям Фуке присущи черты замкнутости, целеустремленности, значительности.

Своеобразие Фуке-портретиста выражается в аналитической точности передачи устойчивых черт модели, в подчеркнутом прозаизме ее облика, в выразительности силуэта. Фуке обычно изображает портретируемого во время молитвы — замкнутым в свой внутренний мир и совершенно не замечающим зрителя. Портреты его торжественны по строгому размеренному ритму, но позы персонажей еще статичны, застылы и этим связаны со средневековой традицией.

Таков портрет Карла VII (ок. 1445 г.; Лувр), представшего перед нами между распахнувшихся голубоватых занавесок с молитвенно сложенными руками. На портрете надпись: «Победоноснейший король Франции». Но никаких признаков победоносности не заметно в образе этого хилого малопривлекательного человека. Его высоко поднятые брови, маленькие устало глядящие глазки, большой мясистый нос и толстые губы точно и правдиво характеризуют этого пресыщенного, сластолюбивого, расчетливого эгоиста.

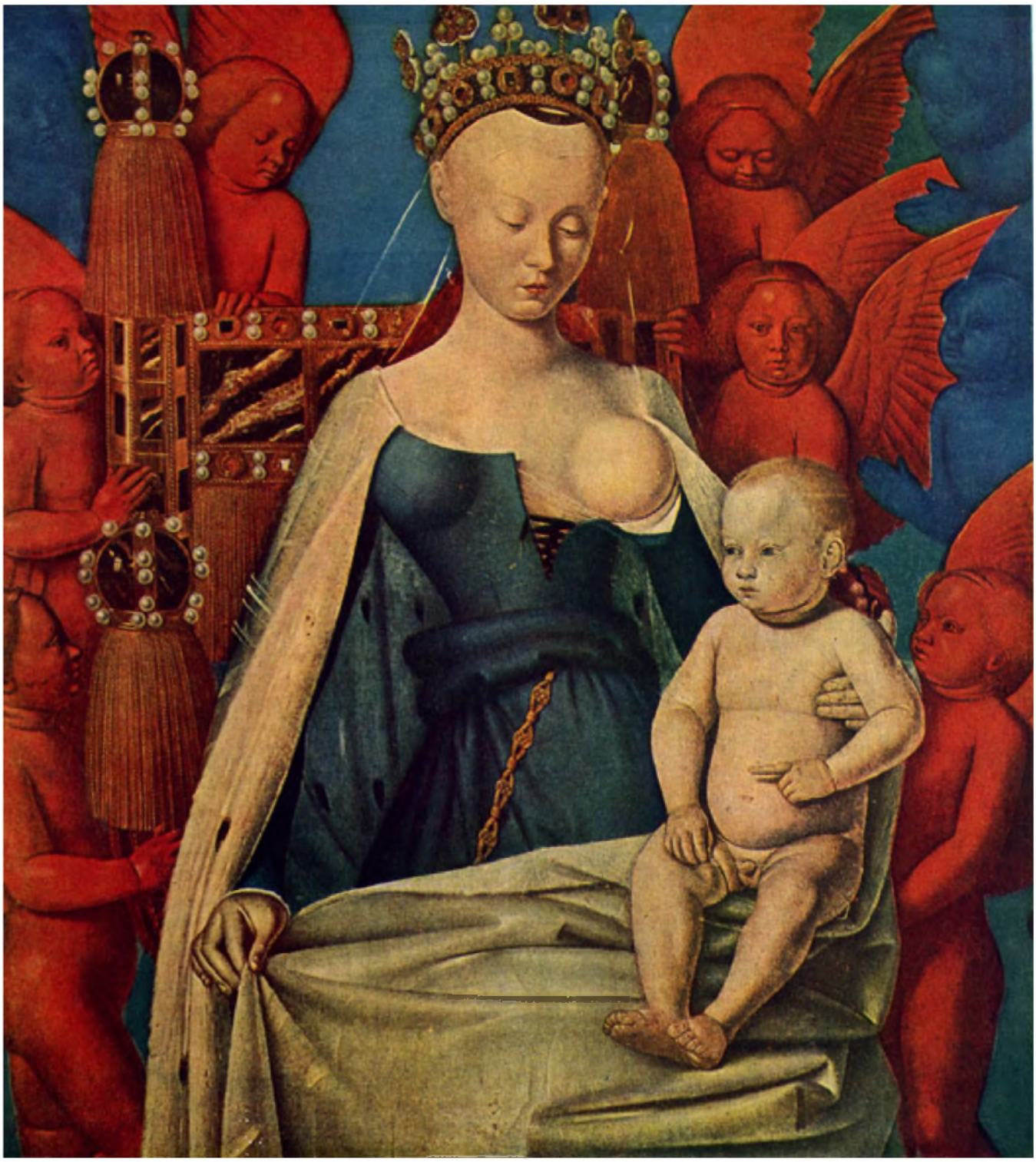
С такой же беспощадной правдой художник изобразил и Жювенеля дез Юрзена (ок. 1460 г.), одного из влиятельных лиц при дворе королей Карла VII, а Затем Людовика XI.

Советник короля представлен, так же как и его повелитель, во время молитвы. Широкоплечий, тучный, с обрюзгшим самодовольным апоплексическим лицом — весь

его облик разрушает ту внешнюю позу благочестия, которую он стремится принять. Все это говорит о том, что Фуке точно следовал своей модели, это подтверждает и сравнение его карандашных и живописных портретов.

Одно из самых замечательных произведений Фуке — диптих из Мелена (ок. 1450 г.), ныне разрозненный. На одной его . створке изображена мадонна с младенцем (Антверпен, Музей изящных искусств), на другой — Этьен Шевалье и его патрон св. Стефан (Берлин).

Образ мадонны у Фуке отличается портретностью черт лица (моделью послужила возлюбленная Карла VII — Агнесса Сорель). Стройная, изящная, с туго перетянутой талией, с полуобнаженной пышной грудью, спокойная и бесстрастная, стоит Мария, поддерживая сидящего перед ней младенца. Их бледные бескровные тела, серо-голубое платье и горностаевая мантия Марии резко выделяются на фоне огненно-красных и ярко-синих фигурок задумчивых младенцев-херувимов, теснящихся вокруг трона. И здесь Фуке дал поколенный срез фигуры, подчеркнув парадный и зрелищный момент в композиции статуарностью ясных форм, лаконизмом цвета, сдержанного и насыщенного, благородством и красотой силуэта.



Жан Фуке. Богоматерь с младенцем. Створка диптиха из Мелена. Ок. 1450 г. Антверпен, Музей изящных искусств.

Илл.стр.424-425

Большой строгостью и глубиной характеристик отличаются образы второй створки диптиха. Образуя нерасторжимую группу, выделяются на фоне беломраморных пилястр фигуры Этьена Шевалье и стоящего рядом с ним св. Стефана. Погруженный каждый в свои мысли, они составляют разительный контраст индивидуальными чертами лиц и характеров. Задумчиво спокойный Стефан, изображенный портретно, как реальное лицо,

держится свободно, просто; покровительствен жест его руки, лежащей на плече Этьена Шевалье. Больше скованности и благочестия в фигуре молящегося Этьена Шевалье. Это сосредоточенный суровый пожилой человек с морщинистым лицом, маленькими глазками и крупным крючковатым носом.

Точный рисунок, четкость силуэта, строгость композиционного построения, красивая цветовая гамма, основанная на сочетании темно-лиловых, красных и золотистых тонов, выступающих на светлом фоне, усиливают своеобразную выразительность этого произведения.

илл.357 Жан Фуке. Этьен Шевалье со св. Стефаном. Створка диптиха из Мелена. Ок. 1450 г. Берлин.

Долгое время с именем Фуке связывали портрет молодого человека в черной одежде на золотистом фоне (Вена, галлерея Лихтенштейн), написанный в суровой, реалистической манере и приписываемый ныне неизвестному мастеру 1456 года (согласно дате, имеющейся на портрете), а также портрет неизвестного мужчины со стаканом вина в руке (Лувр.)

илл.359 Мастер 1456 года. Мужской портрет. Вена, галлерея Лихтенштейн.

Значительную часть художественного наследия Фуке составляют миниатюры. По своему характеру, по изяществу и тонкости исполнения они напоминают произведения братьев Лимбургов, но, поскольку Фуке, как правило, стремился развертывать действие в реальной пространственной среде, его миниатюры приобретают более станковый характер, чем у его предшественников.

Фуке иллюстрировал Часослов Этьена Шевалье (40 листов, 1452—1460; Шантильи), «Жизнь знаменитых мужчин и женщин» Боккаччо (ок. 1458 г.; Мюнхен, Библиотека), «Иудейские древности» Иосифа Флавия (1470—1476), «Большие французские хроники» (1458; Париж, Национальная библиотека) и другие. Но что бы ни изображал художник — религиозные композиции, сцены античной истории или итальянской жизни, он всегда местом действия делает свою родину, ее города с узкими улицами, дома с высокими кровлями, пейзажи родной Турени с ее зелеными лугами, мягкими очертаниями холмов, широкой спокойной рекой, ясным голубым небом. Иногда он рисует прославленные памятники средневековой архитектуры — Собор Парижской богоматери, Сен Шапель и др.

Но более всего он любит изображать людей, сцены крестьянского труда, городской и придворной жизни, военные сцены, столь живые еще в памяти народа.

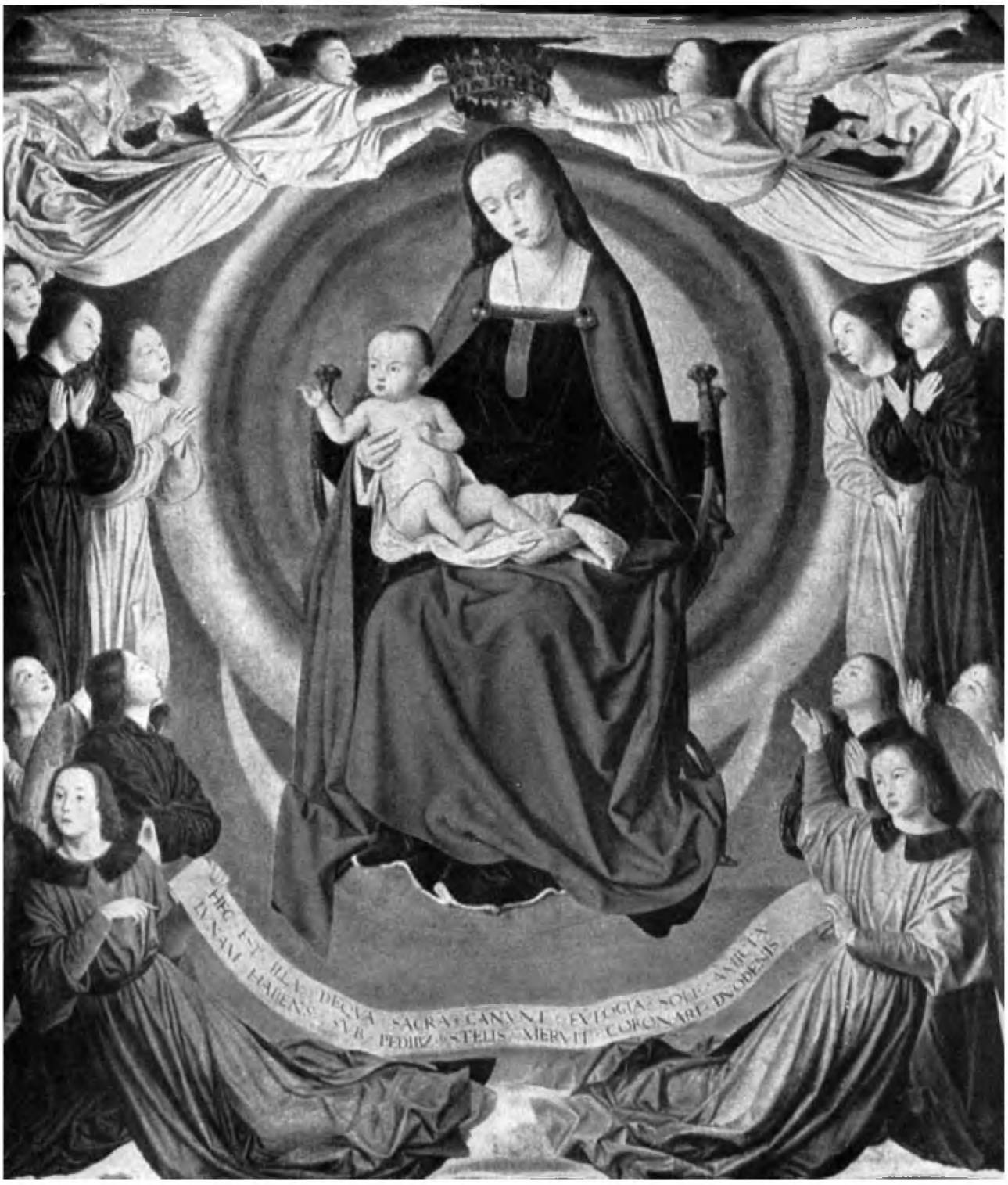
Иногда Фуке помещает в миниатюрные композиции портреты современников, правдивые, остро индивидудльные; таков лист «Представление Этьена Шевалье богоматери» (из Часослова Этьена Шевалье).

Как замечательный в своей наглядности документ эпохи воспринимается одна из иллюстраций к Боккаччо «Суд над герцогом Алансонским в 1458 г.». С обстоятельностью хроникера, подобно Филиппу де Коммину, автору «Мемуаров», содержащих богатый исторический материал, стремится запечатлеть Фуке все подробности события, располагая на листе более двухсот персонажей. Это изображение королевского судилища и толпы народа, с любопытством обсуждающей происходящее. Следует отметить большую объективность художника в освещении исторических событий по сравнению с хроникером: значительное место в миниатюрах Фуке принадлежит народу. Особенно хороши в живых естественных движениях фигуры переднего плана — стражники, теснящие толпу, горожане. Несмотря на многочисленность собрания, Фуке нашел ясную, геометрически четкую форму построения композиции. Он выделил центр расположением по форме ромба скамеек, на которых восседают судьи, и ярко-синим фоном ковра, покрывающего место судилища. Яркая узорчатость развешанных по стенам ковров и каймы обрамления, составленной из полос шпалер и цветов, дополняет красоту и нарядность общего красочного решения. Изображение толпы занимает у Фуке большое место и в других миниатюрах, как, например, «Въезд Карла IV в Сен-Дени» («Большие французские хроники»).

Говоря об особенностях миниатюр Фукс, следует особенно подчеркнуть его стремление передать глубинность, пространственность построения. В композиции «Св. Мартин» (Часослов Этьена Шевалье; Лувр) художник переносит действие в Париж, смело изобразив угол набережной, вид на мост Дю Шанж и старые дома, отражающиеся в Сене. По этой миниатюре можно восстановить вид Парижа времен Карла VII. С непосредственной наивностью обрисован св. Мартин во главе всадников на приземистых лошадях. Художник уже не удовлетворяется той статичностью, которая была свойственна братьям Лимбургам. Зриэль ощущает движение всадников, лишь на время приостановленное нищим, которому св. Мартин отрезает часть своего плаща.

Мастерски исполненный пейзаж способствует раскрытию идейного замысла в миниатюрах Фуке. Тонкий лиризм и проникновенность отличают лист «Давид узнает о смерти Саула» (из иллюстраций к «Иудейским древностям»; Париж, Национальная библиотека), где сдержанное отчаяние героев противопоставляется тишине и спокойствию мирной природы, полной поэтичности и красоты.

Сложный, двойственный характер присущ творчеству выдающегося французского художника конца 15 в. Жана Клуэ Старшего (умер ок. 1500 г.), долгое время известного в истории искусства под именем Мастера из Мудена.(*Некоторые исследователи под именем Мастера из Мулена имели в виду Ж. Перреаля.*). До 1475 г. он жил в Брюсселе, затем работал в Мулене, где и создал свое наиболее значительное произведение — триптих для городского собора (ок. 1498—1499 гг.); на его центральной створке — композиция «Богоматерь во славе», на боковых — портреты заказчиков с их святыми-покровителями. В этом шедевре французской живописи 15 в., одухотворенном удивительной нежностью, лиричностью и теплотой чувств, которые согревают образы грустной мадонны, серьезного младенца и задумчивых ангелов, проявился живой интерес художника к духовной красоте человека.



илл.361 Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена). Богоматерь во славе. Центральная часть алтаря. Ок. 1498-1499 гг. Мулен, собор.

В центре композиции изображена юная нежная Мария с ребенком на руках: у нее простодушное личико миловидной французской девушки, изящен и естествен жест ее рук, поддерживающих младенца. Два хрупких ангела в длинных одеждах коронуют Марию, по сторонам расположились еще двенадцать ангелов, сгруппированные по трое. Каждый ангел — чудесное, почти портретное в своей индивидуальной характеристике изображение ребенка с просветленным нежным и трогательным лицом, а все вместе они, тоненькие, в длинных одеждах, образуют своеобразную гирлянду вокруг Марии. И все же

отвлеченность, условность общего замысла, подчеркнутый декоративизм светового эффекта (вокруг Марии расположены светлые круги), беспокойный ритм складок одежд ангелов, составляющих обрамление центральной группы, значительно сильнее связывают триптих из Мулена со старым средневековым мировоззрением, чем произведения Ж. Фуке.

На боковых створках триптиха помещены портреты коленопреклоненных дарителей— Анны де Боже и Петра II Бурбона с их святыми-покровителями.

Большое место занимает тонко исполненный пейзаж в других композициях Жана Клуэ Старшего на религиозные сюжеты. На фоне пейзажа чаще всего помещены библейские персонажи, а иногда рядом с ними — портретные изображения заказчиков. В «Рождестве» (ок. 1480 г.; Отен, Музей) позади тоненькой хрупкой Марии, протянувшей руки к младенцу, изображен молящийся канцлер Роллен, задумчиво-сосредоточенный и торжественный.

илл.360 Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена). Рождество. Ок. 1480 г. Отен, Музей.

Около неизвестных донаторов, чей портретный облик воссоздан со всей тщательностью, стоят их покровители-святые, в образах которых столько же индивидуального и конкретного, как и в образах реальных людей: «Св. Виктор с донатором» (Глазго, Музей), «Св. Магдалина с неизвестной» (Лувр).

В произведениях Жана Клуэ Старшего ярко выявляется его изящная индивидуальная манера, умелое использование эффектов освещения, особая поэтичность и одухотворенность серьезных, подчас нежно-наивных образов.

Среди французских художников второй половины 15 в., работавших на севере Франции, воспринявших новые веяния, выделяются Симон Мармион (ок. 1425 — 1489), деятельность которого протекала в Амьене и Валансьене, создатель ряда алтарных образов и большого числа миниатюр (его замечательные иллюстрации «Больших французских хроник» хранятся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде), и Жан Бурдишон (ок. 1457— 1521), автор замечательных портретов и миниатюр Часослова Анны Бретонской.

Видное место в искусстве этого времени занимал глава лионской школы живописи Жан Перреаль (ок. 1455—1530), известный не только во Франции, но и и Италии, Англии и Германии, — человек разносторонне одаренный: живописец, архитектор, математик, писатель. Он состоял на службе у Карла VIII и Франциска I, в Лионе работал как главный эксперт и контролер по строительству. Ему приписывают сооружение надгробия Маргариты Австрийской в Бру, а также проект гробницы Франциска II Бретонского в Нанте, исполненной М. Коломбом. Но больше всего Перреаль работал как живописец. Ему принадлежит большое число портретов, среди них портреты Марии Тюдор (1514; Париж, Музей декоративного искусства), Карла VIII, Людовика XII (Виндзорский замок), лиричная «Девушка с цветком». Большой редкостью во французском искусстве, культивировавшем преимущественно станковую картину и миниатюру, являются его росписи собора в Пюи. Здесь в композиции «Свободные искусства» у трона муз помещены реалистические яркие портретные изображения ряда выдающихся представителей раннего французского гуманизма, вместе с которыми представлен Эразм Роттердамский.

В течение 15 в. в скульптуре усиливается светское начало. Широкое распространение получают в 15 в. надгробные памятники, над которыми в тесном сотрудничестве работают архитекторы и скульпторы, причем роль скульптуры в Этих сооружениях становится все более и более значительной, а иногда и определяющей.

В надгробных памятниках в сложных аллегорических формах увековечиваются образы умерших, печальный обряд похорон и его участники в траурных костюмах, провожающие покойного в последний путь. Таковы гробницы герцогов Филиппа и Иоанна Бургундских в Дижоне, гробница Филиппа По (1477—1483; Лувр), исполненная мрачной суровости и величия. Здесь фигуры плакальщиков приобрели вполне самостоятельное значение. С поникшими головами, с надвинутыми на лица капюшонами выступают парами эти зловещие фигуры, неся на своих плечах плиту, на которой покоится усопший в богатом рыцарском одеянии, с молитвенно сложенными руками. Лаконична раскраска фигур, в которой преобладают черные и серые тона.

Все больше идут от жизненных наблюдений скульпторы, украшавшие церкви статуями мадонн, святых, композиционными группами распятий, оплакиваний и т. д. («Мадонна с младенцем»; Тулуза, Музей). Среди них выделяется необычайной драматичностью созданная неизвестным французским мастером группа «Положение во гроб» Солемского аббатства (1496).

В глубине ниши прямо перед нами стоят фигуры святых, как бы застывших в немом горе. Двое из них опускают на пелене тело Христа в саркофаг. Они образуют своеобразную мизансцену и, хотя еще композиционно связаны с архитектурой ниши, в то же время

отделились от нее, обретая тем самым большую степень пластической самостоятельности. Особым трагизмом отличается образ сдержанно-скорбной Марии Магдалины, которая сидит прямо на земле перед саркофагом. Образ ее очень реален и народен, ее можно принять за крестьянку в простой одежде и платке, погруженную в тягостное забытье безнадежной скорби. Ряд исследователей склонен приписать это замечательное произведение наиболее выдающемуся из французских скульпторов 15 столетия — Мишелю Коломбу.

Расцвет творчества этого мастера, подлинного зачинателя Ренессанса во французской пластике, связан с центральными провинциями страны, в частности с городом Туром. Подобно Фуке, с которым ему иногда приходилось сотрудничать, Мишель Коломб (1430/31 —1512) по-своему использует культуру итальянского Возрождения, вводя античные мотивы в декорировку своих памятников и, что еще более важно, создавая образы новые по духу и по характеру. Таков рельеф Мишеля Коломба «Битва св. Георгия с драконом» (1508—1509; выполнен для замка Гайон, ныне находится в Лувре,) обрамленный изящным ренессансным орнаментом. В чеканно строгих реалистических формах скульптор передает порыв скачущего коня, решимость и силу всадника, вступившего в бой с чудовищем

илл.349а Мишель Коломб. Битва св. Георгия с драконом. Рельеф для церкви замка Гайон. Мрамор. 1508-1509 гг. Париж, Лувр.

Коломб был одним из создателей типа надгробия, в котором нашло воплощение и мужественно-стоическое отношение к смерти и прославление добродетелей умершего. Эти тенденции выражены в его капитальном творении — гробнице герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа (1502— 1507; собор в Нанте).

Наряду с общим средневековым характером сооружения, сложной символикой скульптор применяет здесь элементы ренессансной декорации — пилястры, орнаменты. Но не эти черты, а сам характер человеческих образов этого надгробия Знаменует новый этап развития французской пластики. Спокойно-величавы фигуры усопших герцога и его жены, строго портретны черты их лиц. Стоящие по углам массивного саркофага четыре аллегорические фигуры «Сила», «Умеренность», «Справедливость» и «Благоразумие» приобрели большую конкретность и жизненность характеристик. Они свидетельствуют о полной самостоятельности мастера в поисках нового, гуманистического идеала.

Воздействие искусства Коломба сказалось на творчестве его учеников (Г. Реньо и ряда других скульпторов), в произведениях которых усиливаются реалистические черты («Богоматерь Оливье» в Лувре, «Посещение» в церкви Св. Иоанна в Туре и др.).

К концу 15 в. искания новых идеалов, образов, форм выражения захватывают всех передовых художников и скульпторов, закладывающих своим искусством предпосылки, основы национального искусства, развившегося в последующее время, и прежде всего в период расцвета Ренессанса во Франции.

Искусство 16 века

К началу 16 в. Франция представляла собой единое государство, самое большое по территории и по количеству населения в Западной Европе. К этому времени во Франции были отменены наиболее тяжелые виды феодальной зависимости крестьянства, были сделаны первые шаги в переходе от феодального ремесла к раннекапиталистическим формам производства, углублялась постепенная перестройка всего уклада экономической и социальной жизни страны. Однако французская буржуазия не была еще достаточно сильна, чтобы в рамках складывающегося государства добиться того господства, которое осуществляла в рамках ренессансных городов-государств итальянская буржуазия в 14—15 вв.

Это было как раз та переходная эпоха, которую характеризовал К. Маркс, раскрывая причины возникновения абсолютизма: «... абсолютная монархия возникает в переходные периоды, когда старые феодальные сословия приходят в упадок а из средневекового сословия горожан формируется современный класс буржуАзии, и когда ни одна из борющихся сторон не взяла еще верх над другой»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т., 4, стр. 306.*).

С утверждением абсолютизма было неразрывно связано образование единого национального государства, создающего предпосылки для образования общего рынка, утверждения единого правопорядка, объединения экономических, военных и культурных сил господствующих классов.

Пафос политических и экономических преобразований, развернувшихся в это время в общегосударственном масштабе, определил расцвет гуманизма во Франции.

Наиболее полно и ярко передовые идеи французского Возрождения были воплощены в литературе этого периода, в творениях Рабле, Ронсара, Дю Белле, Монтеня, придававших громадное значение литературе и искусству в утверждении гуманистических идеалов. Рабле считал искусство одним из средств, способствующих преобразованию общества на новой основе. Ронсар прославлял искусство за то, что оно «воспитывает ум и восхищает

чувства», Монтень видел в искусстве мощное орудие морального воспитания людей. Во Франции, как и в Германии, новые гуманистические принципы развивались одновременно с реформационным движением. К середине 16 в. реформационное движение охватило все крупные центры страны. Оно явилось религиозной формой, в которой выразилось назревшее недовольство всех классов французского общества, вызванное драматическими противоречиями этой переходной эпохи. Реформационное движение не было единым. В нем были течения, выражавшие как антифеодальный протест деревни и плебейских масс города, так и частные интересы городской буржуАзии той или другой области, и были даже направления отражавшие оппозицию некоторых аристократических родов прогрессивному развитию общества.

Однако реформационное движение во Франции после долгой трагической борьбы потерпело поражение, и католицизм сохранил за собой главенствующие позиции, что касается культуры Возрождения во Франции, то она была лишь отчасти связана с реформацией, а в большей мере — с утверждением таких светских основ культуры, как ценность человеческого разума, античная ученость и т. д.

Все же идеи реформации широко проникали в среду гуманистов. Большинство выдающихся французских художников, создателей ренессансной культуры,—Гужон, Бонтан, Лижъе-Ришье, Дюсерсо, Корн ель до Лион, Палисси — вышли из ремесленной среды и были протестантами. С особой силой черты демократизма и реалистические тенденции проявились в искусстве отдаленных от центра провинций, где были живучи традиции местных школ и сильнее выявлялись народные основы французской ренессансной культуры. Центрами гуманистической культуры становятся не только Париж, Тур, Фонтенбло, но и Лион, Бурж, Пуатье и другие города.

Французский двор наряду с названными выше городами в первой половине 16 в. становится важнейшим центром ренессансного движения. Здесь устанавливаются все более тесные связи с искусством ренессансной Италии. Франциск I привлек к своему двору также и просвещенных людей Франции, поэтов, художников, ученых. Сестра короля Франциска I Маргарита Наваррская, сама незаурядная писательница, собрала вокруг себя писателей и поэтов — гуманистов, в чьих творениях особенно отчетливо звучали новые идеи и устремления.

При дворе Франциска I провел последние три года своей жизни великий Леонардо да Винчи, некоторое время работал Андреа дель Сарто, которые, хотя и не оказали значительного воздействия на формы развития французского искусства, безусловно содействовали преодолению в нем средневековых традиций.

Наиболее заметную роль сыграли приехавшие из Италии в 1530-х гг. художники-маньеристы, основавшие в Фонтенбло школу светской живописи и скульптуры.

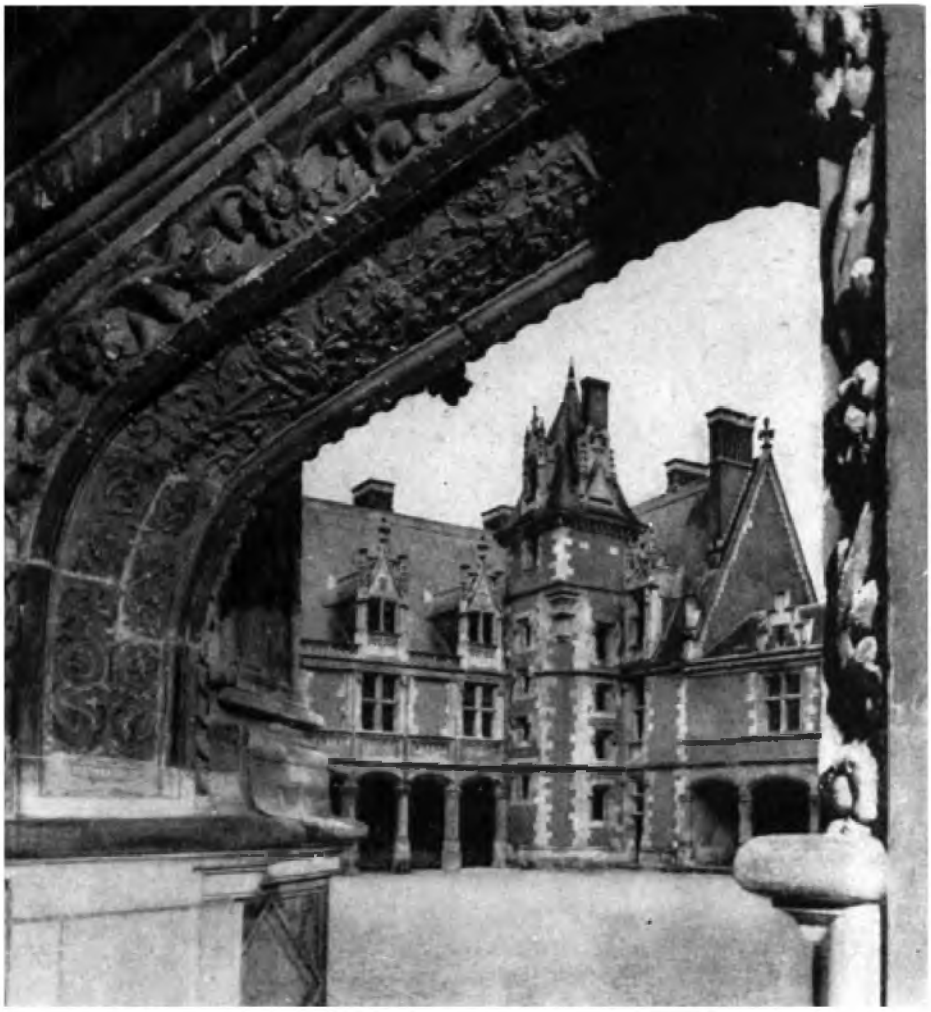
* * *

Сложение и укрепление национального абсолютистского государства выдвинуло как основную проблему в архитектуре французского Ренессанса создание ансамбля дворца и города.

Особую роль стала играть проблема планировки города в связи с созданием фортификационных сооружений, продиктованным потребностями эпохи. Об идеальном городе и сооружениях мечтал Рабле, описывая Телемское аббатство, о нем думал Б. Палисси, создавая проекты «идеального города-крепости», в котором черты рационализма

сочетаются с диковинной фантастикой. В то же время средневековый тип города с узкими хаотично расположенными улочками сменяется типом нового города с прямыми улицами, с определенным планом. Уже Франциск I издал указ, чтобы застройщики придерживались определенных правил, чтобы улицы были «красивы, широки и прямы».

При Франциске I по всей Франции развернулось обширное строительство, которое осуществляли как приглашенные из Италии, так и местные архитекторы. Оживилась строительная деятельность в Париже. Начатое еще при Людовике XII сооружение замка в Блуа было продолжено под руководством французских зодчих Шарля Виара и Жака Сурдо. Рядом с Корпусом Людовика XII, воздвигнутым из кирпича и белого камня по готической строительной системе и несущим лишь элементы ренессансного декора, они создали наиболее примечательную часть ансамбля—Корпус Франциска I (1515—1524), совершенно самостоятельную и новую по типу постройку. Это первое ренессансное сооружение Франции, хотя и сохраняющее отдельные готические черты. Северный внешний фасад его вздымается, подобно старинному замку Амбуаз, над высоким обрывом. Своеобразен выходящий во двор южный фасад корпуса: двойные тяги балюстрад четко разделяют три этажа один от другого, стройные ренессансные пилястры членят этажи по вертикалям, богато декорированный карниз и ажурная балюстрада завершают сооружение. Самая замечательная часть фасада — наполовину выступающая из него лестничная башня. Она обильно украшена орнаментом, составленным из масок, трофеев, эмблем, канделябров, различных декоративных мотивов, а также скульптурой. Три этажа балконов с балюстрадами, расположенными диагонально, указывают на движение лестницы и вносят элемент динамики и напряженности ритма в оформление всего фасада. Лестница в Блуа стала образцом для многих лестниц в постройках французского Ренессанса, например в королевском замке Шамбор. Грандиозным строительством замка Шамбор последовательно руководили французские мастера Жак и Дени Сурдо, Пьер Нево, прозванный Тринко, и другие.



илл.344б Замок в Блуа. Двор. Начало 16 в.

илл.345 Замок в Блуа. Корпус Франциска I. 1515-1524 гг. Лестничная башня южного фасада.

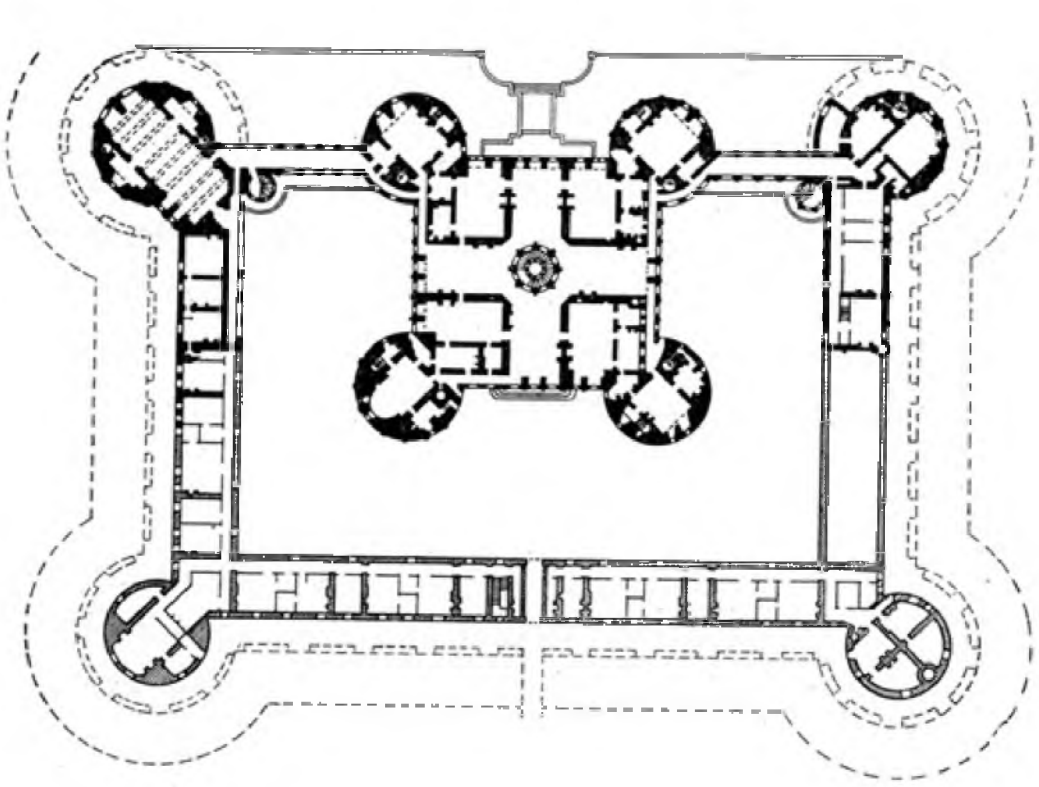


рис.стр.430 Замок Шамбор. 1519-1540-е гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, Пьер Невой другие. План.

илл.346 Замок Шамбор. 1519-1540 гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, ПьерНево и другие. Северный фасад.

Расположение замка в огромном парке, обнесенном стенами, его органическая связь с пейзажем, в который он вписывается со всеми своими башнями и башенками, связанность и соподчиненность всех частей здания составляют его неповторимое очарование. Новые строительные принципы в нем явно преобладают над все еще сохранившимися традициями готики.

Центральная часть постройки увенчана на крыше фонарем, который возвышается среди фантастического леса труб и башенок с чердачными окнами. Сказочное великолепие декорации верхней части замка Шамбор связывает его с готической традицией. Но все три этажа замка строго расчленены пилястрами, симметрично расположены башни, симметричным стал весь план сооружения. В последнюю, луарскую резиденцию французских королей впервые была внесена та регулярность, которая станет столь характерной для французской архитектуры 17—18 веков.

Во вторую половину своего царствования Франциск I перенес центр строительной деятельности ближе к Парнасу, в Иль де Франс. Выстроенные неподалеку от столицы замок Мадрид и охотничий домик Ла Мюетт не дошли до нас. Сохранился расположенный в 60 километрах от Парижа замок Фонтенбло (1528—1540) — последнее предпринятое королем строительство. Впоследствии замок перестраивался неоднократно разными мастерами при разных королях вплоть до 19 в. Но основные его части были

возведены при Франциске I французским мастером Жилем Лебретоном. Это так называемый Овальный двор, окруженный апартаментами короля (среди них зал, названный позднее галлереей Генриха II), прямоугольный в плане двор Белой лошади, в центре которого позднее была поставлена конная статуя, и соединяющая оба двора галлерея Франциска I. Особое внимание было обращено на отделку внутренних помещений, производившуюся под руководством итальянских мастеров—Россо (галлерея Франциска I) и Приматиччо (галлерея Генриха II, галлерея Одиссея).

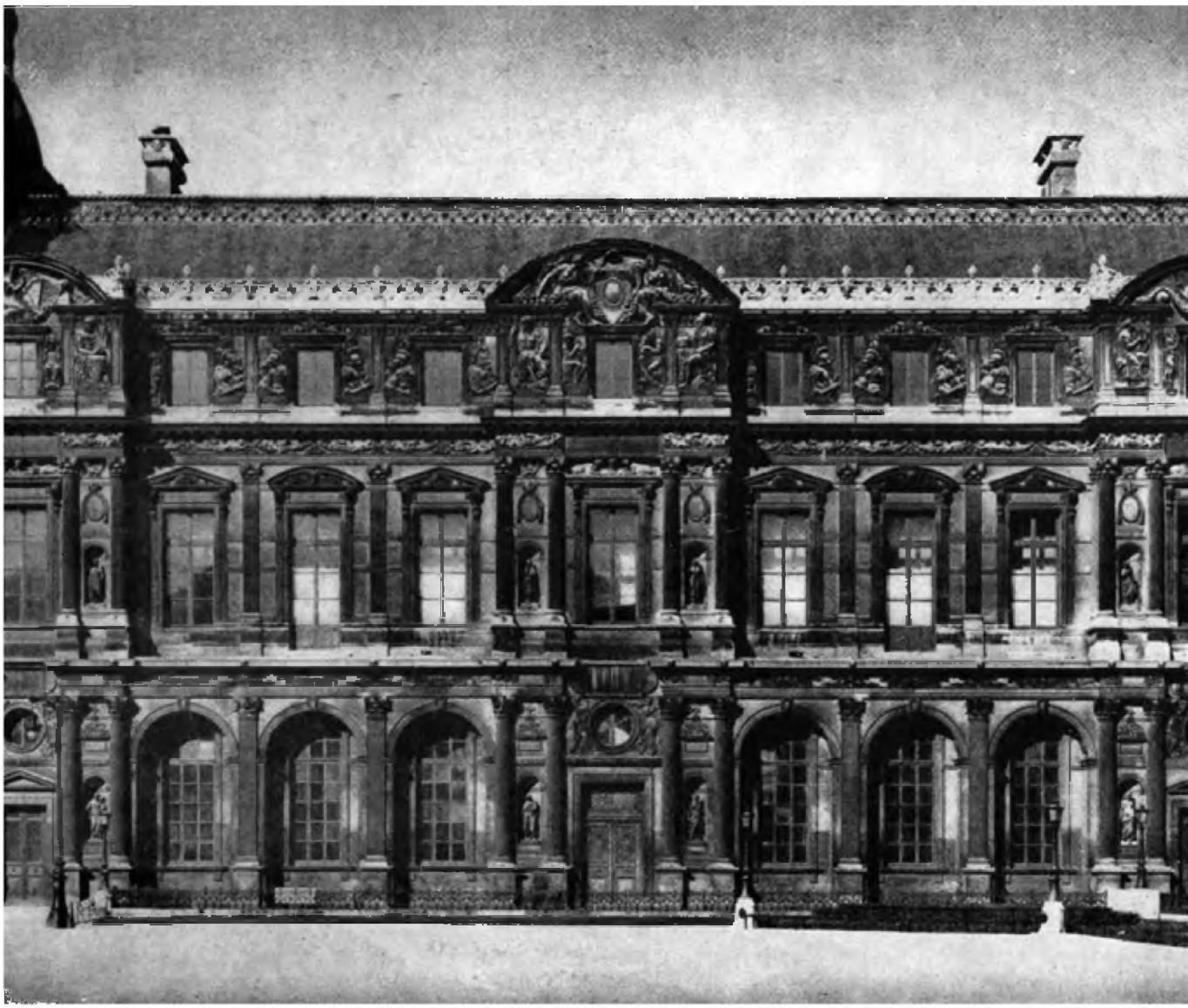
илл.347 Россо. Галлерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1533-1540 гг.

Примеру короля последовали придворные. Новые формы замков Блуа и Шамбор можно видеть в таких сооружениях, как замок в Шенонсо (1515—1556), воздвигнутый на реке Шер; фундаментом здания служит как бы мост с мощными сводами и быками. Новая архитектура проникает и в города; ее примерами могут служить ратуша в Божанси (с 1526 г.) и отель (особняк) Эковиль в Кане.

Постройки французской архитектуры первых четырех десятилетий 16 в., лучшим образцом которых остается замок Шамбор, представляют собой яркие примеры раннего применения ренессансных форм. Освобождаясь от средневековых канонов готики, французские зодчие воспринимали классические каноны пока еще несколько внешне. Тем не менее архитектура этого времени, самые привлекательные черты которой — праздничность и жизнерадостность, уже далека от Зодчества средневековья.

С 40-х гг. 16 в. во Франции начинает работать блестящая плеяда архитекторов. Наиболее выдающимся из них был Пьер Леско (ок. 1510—1578), часто сотрудничавший со скульптором Гужоном. Первым их совместным произведением был парижский особняк Линери, известный теперь под названием отеля Карнавале (начат в 1544 г.). Здание сильно пострадало от перестроек; к первоначальному виду его всего ближе левая сторона — здесь строгая простота и суровость архитектурных форм гармонично сочетаются с барельефами Гужона.

Самым замечательным плодом сотрудничества архитектора и скульптора был новый фасад Лувра. Работы по перестройке старого парижского дворца-замка, начатые в 40-х гг. 16 столетия, продолжались и впоследствии, до 19 в. включительно. Первой очередью этого строительства было здание, начатое Леско и Гужоном по заказу Франциска I и законченное в царствование Генриха II. В центре Парижа был создан один из лучших образцов архитектуры французского зрелого Ренессанса. В западном фасаде Лувра уверенно применена истолкованная по-своему система античного ордера с уравновешенными горизонтальными и вертикальными членениями фасада. Стена насыщена украшениями, но не перегружена ими. Во всем фасаде — от полуколонн и пилястр нижнего этажа до ажурного узора над верхним карнизом и на гребне крыши — утонченная сдержанность, благородство, завершенность в отделке каждой детали. Будто высечен из одного куска и затем тщательно отделан резцом скульптора этот фасад с безошибочно угаданными пропорциями и строгим ритмом по-разному обработанных окон, трех одинаковых по композиции выступов — ризалитов, из которых средний с главным входом во дворец выделяется несколько большим богатством декора. Над входом размещены рельефы с изображением аллегорий войны и мира, а на самом верху — фигуры божеств и скованных рабов над щитом, который придерживают два крылатых гения. Центральная часть фасада Лувра своими величавыми формами подобна триумфальной арке.



илл.348 Пьер Леско и Жан Гужон. Лувр. Западный фасад. Начат с 1546 г.

Роль Гужона в сотрудничестве его с Леско окончательно не выяснена. Можно предполагать, что он был не только мастером, создававшим скульптуры по заказу архитектора, но и соавтором при составлении архитектурных проектов.

Видное место среди архитекторов зрелого французского Ренессанса принадлежит Филиберу Делорму (1502/15—1570). Автор первого оригинального французского трактата по архитектуре, Делорм изучал памятники античности и ренессансной итальянской архитектуры в Риме. Превосходный рисовальщик, он делал множество зарисовок и обмеров прославленных сооружений (палаццо Канчеллерия и др.), а также декоративных орнаментов. Из построек Делорма сохранились немногие; наиболее значительной из них является замок Анэ (1547—1552). До наших дней дошли лишь въездные ворота и центральная часть главного корпуса. Въездные ворота в Анэ уподоблены массивной трехпролетной триумфальной арке. Нижняя часть ее декорирована строгими дорическими колоннами, над которыми размещается высокий аттик, увенчанный ажурной кованой решеткой и скульптурой. Смело и органично сочетает Делорм формы средневековой французской архитектуры с элементами античности. Теперь ворота украшает копия с находившегося в Фонтенбло рельефа «Диана с оленем» работы Бенвенуто Челлини. Делорм тяжеловеснее и суровее Леско и Гужона. Эту характеристику подтверждают и

другие из сохранившихся работ архитектора, например отделка галлереи Генриха II в замке Фонтенбло и гробница Франциска I (прототипом ее также послужила римская триумфальная арка), проект дворца Тюильри (1564), который в связи с наступлением периода гражданских войн не получил осуществления (позднее Тюильри был создан другими архитекторами по их проектам).

Известным французским теоретиком и архитектором был Жан Бюллан (ок. 1515— 1578), также побывавший в Италии и написавший трактат о пяти архитектурных ордерах. Самые значительные из архитектурных работ Бюллана — замки Экуан и Шантильи. В Экуане центральная часть стены снова обработана мотивом триумфальной арки; здесь — впервые во Франции — архитектором сознательно применен большой ордер. Изящнее и легче главный фасад маленького замка в Шантильи. И здесь применен тот же мотив триумфальной арки, но истолкован он по-иному и ордер связан со стеной теснее и органичнее, чем в Экуане Поздняя работа мастера — гробница Генриха II в аббатстве Сен-Дени— прекрасный образец синтеза ренессансной архитектуры и скульптуры.

Последним из плеяды выдающихся французских зодчих 16 в. был Жак Андруэ Дюсерсо (ок. 1510 — после 1584 г.); по его проектам построены замки Вернейсюр-Уаз и Шарлеваль. Теоретик по преимуществу, он оставил кроме архитектурных трактатов большое количество неосуществленных проектов и архитектурных фантазий. Изданное им под названием «Наипрекраснейшие сооружения Франции» (1576—1579) собрание гравюр позволяет познакомиться со многими исчезнувшими постройками и дает представление о первоначальном виде памятников, перестроенных позднее.

В направлении, указанном придворными архитекторами, работали провинциальные мастера, которые постепенно овладевали классическими формами. Образовались провинциальные школы, отличавшиеся местными особенностями: дижонская, возглавленная Гюгом Шамбеном (ему приписывается ратуша в Безансоне), тулузская, во главе которой стоял Никола Башелье. Лучшие сооружения этой школы—отель Лаборд, отель д'Ассеза и др.

Большинство архитекторов этих школ принадлежало к корпорациям или семьям, в которых сохранились свои традиции, чем объясняется разнообразие местных стилей и архитектурных школ различных областей Франции.

В церковное зодчество новые классические формы проникали медленнее. В течение всего 16 в. продолжали воздвигаться готические соборы и церкви. Но строитель алтарной части церкви Сен Пьер в Кане заменил готические своды плоскими потолками, стрельчатые арки окон — полуциркульными, столбы — пилястрами, украсил пристройку к старой готической церкви новыми деталями и ренессансным орнаментом.

* * *

В живописи первой половины 16 в., особенно в росписях дворцовых интерьеров, довольно заметное место занимало творчество приглашенных из Италии мастеров Джованни Баттиста Россо (1495—1540), Франческо Приматиччо (1504 — 1570) и Никколо дель Аббате (1509/12—1571), украшавших росписями королевскую резиденцию в Фонтенбло. Столкнувшись с французской культурой, итальянские мастера в значительной степени сами испытали ее воздействие. Произведения, созданные во Франции, значительно отличаются от их работ итальянского периода более жизнеутверждающим характером, отсутствием каких бы то ни было элементов мистики.

Тематика их искусства, связанная с античностью, свободный характер исполнения, изящество и уверенность линейного рисунка, передающего сложность поз, движений, ракурсов, грация чуть манерных фигур в живописи и особенно в виртуозных рисунках нашли известный круг последователей среди французских художников, составивших направление так называемой школы Фонтенбло.

Россо исполнил росписи в галлерее Франциска I (1531—1540), впоследствии разрушенные во время перестройки галлереи, а затем восстановленные и частично записанные. В его перегруженном деталями динамичном, беспокойном искусстве, так же как и в более изысканных орнаментальных декорациях Приматиччо, господствуют исторические, аллегорические и мифологические сюжеты, служившие порой предлогом для изображения Франциска I в виде римского императора, покровительствующего литературе и искусству.

Большое место занимало изображение обнаженных, главным образом женских фигур, до того времени почти не встречавшихся в произведениях французских художников.

Знаменитые в свое время росписи Приматиччо в галлерее Одиссея (начаты в 1550 г.; представление о них можно получить по гравюрам) с их изяществом сложных композиционных построений, в которых стройные, вытянутые по пропорциям обнаженные фигуры сплетаются в своеобразный узор, весьма грациозны и рафинированны и лишены какой-либо монументальности.

Свои фрески, изысканные, но вялые по цвету, мастера школы Фонтенбло обрамляли лепными рельефами, в которых обнаженные фигуры причудливо сочетались с разнообразными орнаментальными мотивами. К лучшим станковым произведениям мастеров этой школы принадлежит луврская «Диана-охотница».

илл.366 Мастер школы Фонтенбло. Диана-охотница. Париж, Лувр.

Иногда мастера школы Фонтенбло в станковой живописи изображали сцены крестьянского труда, столь распространенные в старых французских миниатюрах. Вероятнее всего, неизвестному французскому художнику принадлежит картина «Молотьба», приписываемая иногда Никколо дель Аббате (Берлин, частное собрание).

Высшим и наиболее самобытным достижением французского искусства 16 в. было развитие реалистического портрета, в котором нашли свое воплощение самые прогрессивные устремления времени, и прежде всего интерес к человеческой личности.

Французский портрет 16 в. не был искусством, культивировавшимся только при дворе. Наоборот, он захватил довольно широкие круги. Портретисты 16 столетия в своих лучших произведениях продолжали развивать традиции мастеров 15 в., и прежде всего традиции Жана Фуке, Жана Клуэ Старшего и других.

Своеобразие французского портрета 16 столетия заключается в беспримерном до того времени распространении карандашных портретов, игравших не только роль современной фотографии, но отличавшихся острым артистизмом исполнения, живой непосредственностью чувства человеческого характера.

Карандашные портреты создавались в 16 в. и в других странах Западной Европы. В частности, они исполнялись мастерами итальянского Возрождения, но по сравнению с ними портреты французских художников отличаются большей конкретностью в трактовке образа, и в этом отношении они ближе портретам немецких или нидерландских художников. Превосходные образцы принадлежат Гансу Гольбейну Младшему, сумевшему сделать этот жанр вполне самостоятельным. И все же для немецкого художника они служили преимущественно лишь вспомогательным материалом для работы над портретами, писавшимися маслом. Французские же карандашные портреты имели подсобное значение лишь в начале 16 в. По таким рисункам в своей мастерской художник выполнял портреты маслом. В дальнейшем французский карандашный портрет превратился во вполне законченный самостоятельный жанр.

В Ленинграде (Эрмитаж) хранится одна из крупнейших в мире коллекций французского карандашного портрета. Она включает ряд уникальных портретов первых десятилетий 16 в. Эти маленькие по размеру (1/8 листа) изображения подчас носят черты примитивизма; вместе с тем они отличаются особым лаконизмом и выразительностью (например, портрет Франциска I в молодости). Неизвестные нам художники на листе бумаги быстрым штрихом, тонкой линией передают свое непосредственное восприятие модели. Все внимание сосредоточено на изображении лица; прическа, костюм — лишь намечены, на полях сделаны отметки относительно цвета.

Остро и точно переданы характерные черты портретируемых, приметы их общественного положения, манера держаться, носить платье. Французские художники вырабатывают своеобразный тип портрета—это в основном погрудные изображения в трехчетвертном повороте вправо или влево, иногда в профиль или в фас; во второй половине 16 в. встречаются также поколенные портреты и изображения в рост, выполнены они обычно итальянским карандашом, подцвечены сангиной и акварелью.

Одним из виднейших мастеров французского портрета, как живописного, так и карандашного, был Жан Клуэ Младший (ок. 1485/86—1541). Из сохранившихся скудных сведений о его жизни мы знаем лишь, что он был сыном и учеником Жана Клуэ Старшего. С 1516 г. он работал в Туре, а с 1529 г. — в Париже, состоя придворным художником Франциска I.

Рисунки Жана Клуэ, отличающиеся исключительной силой пластической выразительности и яркостью характеристик, входят в число лучших творений Этого жанра в искусстве 16 в. Им присуща монолитная цельность трактовки образа, острая точность характеристики. Подчас художник детально прорисовывает только одну голову, острым точным штрихом намечает лепку объемов. Несмотря на известное однообразие композиционных приемов — он предпочитает изображать голову человека в трехчетвертном повороте, — Жан Клуэ всегда очень живо улавливает облик людей своего времени. Перед нами проходит целая вереница придворных дам и кавалеров: Диана

Пуатье, Анна Монморанси, Гильом Гуфьер и многие другие. Некоторые из них позировали художнику неоднократно. Нам известны три портрета героя битвы при Мариньяно Гайо де Гануйака (1516, 1525, 1526 гг.), два портрета маршала Бриссака (1531, 1537 гг.). Портрет графа д'Этан представляет образец лучших карандашных портретов Клуэ.

илл.362 Жан Клуэ Младший. Портрет графа д'Этан. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1519 г. Шантилъи, музей Конде.

Исключительной достоверностью, меткостью и яркостью отличается характеристика Эразма Роттердамского (1520; Шантильи), образ которого получает новую трактовку по

сравнению с портретами немецких художников. Лицо выдающегося гуманиста полно жизни и острой характерности.

Живописных портретов Клуэ сохранилось мало: портрет дофина Франциска (ок. 1519 г.; Антверпен, Музей), герцога Клода Гиза (ок. 1525 г.; Флоренция, палаццо Питти), портрет Луи де Клев (1530; Бергамо, Музей). Они отличаются тонкой манерой исполнения и яркими чистыми красками, напоминающими о традициях миниатюры. Портреты эти были написаны по карандашным наброскам, рядом с которыми они приобретали более сглаженный, идеализированный характер.

Черты идеализации, неподвижности, торжественного спокойствия присущи портрету чинной девочки — Шарлотты Французской (ок. 1520 г.; частная коллекция) и особенно портрету Франциска I на коне (1540; Флоренция, Уффици). Несмотря на небольшой размер и почти миниатюрную тщательность исполнения, Этот портрет благодаря строгому ритму композиционного построения и четкому силуэту всадника производит впечатление торжественности и свидетельствует о новом этапе развития парадного портрета.

Более живой и интимный по характеру портрет мадам Канапель (ок. 1523 г.; Эдинбург, Национальная галлерея) с чуть заметной лукавой улыбкой на ее красивом чувственном лице. Мужественной простотой и строгостью отличается портрет неизвестного с томиком Петрарки в руке (собрание Хемптон-Корт). Изображая, по-видимому, лицо неофициальное, художник пишет его в более свободной, широкой манере.

Обычно Жану Клуэ приписывается портрет Франциска I (Лувр), принадлежащий, возможно, не ему, а одному из мастеров школы Фонтенбло, но, во всяком случае, он был выполнен по рисунку Жана Клуэ.

Жан Клуэ Младший. Портрет Франциска I. Ок. 1525 г. Париж, Лувр.

Илл.стр.432-433

Франциск I представлен па портрете во всем блеске своей славы. В портрете сочетается стремление к объективной точности, индивидуальной характеристике, что является особенностью творчества Клуэ, и к пышной декоративности, свойственной живописцам школы Фонтенбло. Слияние этих двух тенденций и дало возможность создать портрет, ярко отражающий свою эпоху и раскрывающий особенности «короля-рыцаря» — прозвище, которым гордился Франциск I.

Несколько холодный блеск цветового решения картины, узорчатая орнаментальность роскошного атласного костюма передают ту атмосферу великолепия, которой окружил себя король. Историки наделяют Франциска I самыми разнообразными Эпитетами: честолюбивый, тщеславный, коварный, храбрый, сластолюбивый и т. п. И пожалуй, все эти качества можно увидеть в человеке, изображенном на портрете,— результат последовательно объективного наблюдения и острой и точной передачи характерных черт изображаемого.

Особенно выразительны узкие зоркие, пристально всматривающиеся во что-то глаза, глаза человека, который ловит промелькнувшую мысль и готов сейчас принять неожиданное решение.

Искусство Жана Клуэ, и в особенности его рисунки, были своего рода образцами, которым следовали многие художники и ученики мастера. Среди них самым талантливым был его сын Франсуа Клуэ (ок. 1516—1572) — крупнейший живописец Франции 16 в. Талант его воспевали поэты «Плеяды», Ронсар посвятил ему «Элегию к Жане»(*Жане называли всех представителей семьи художников Клуэ.*), называя его «честью нашей Франции». Франсуа Клуэ сделал блестящую карьеру, заняв после смерти отца место придворного художника, добившись благосостояния и славы.

Франсуа Клуэ не только впитал традиции портретной живописи Жана Клуэ — он воспринял и прочно усвоил достижения итальянских мастеров, работавших во Франции, но при этом сохранил свое лицо, национальный характер.

илл.363 Франсуа Клуэ. Диана Пуатье. Ок. 1571 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Франсуа Клуэ принадлежит одна из прославленных картин того времени — «Купающаяся женщина» (ок. 1571 г.; Вашингтон, Национальная галлерея). По манере исполнения картина связана со школой Фонтенбло и в то же время своей ярко выраженной портретностью отличается от мифологических картин этой школы. В представленной на полотне купающейся женщине одни исследователи усматривают изображение Дианы Пуатье, другие — Марии Туше, возлюбленной Карла IX. Несмотря на черты жанровости и ряд бытовых подробностей, запечатленных на втором плане, несмотря на сюжет — сцену купания, картина не производит впечатления бытовой благодаря своеобразному построению и холодно манерной трактовке образа: бесстрастная в своей наготе молодая женщина, сидящая в ванне, повернулась к зрителю, как бы приветствуя его снисходительно светской улыбкой.

Самобытность творчества Франсуа Клуэ находит более полное выражение в жанре реалистического портрета. Если созданные им в ранний период портреты по своему характеру близки портретам его отца, то в зрелых произведениях со всей полнотой проявляется индивидуальная манера художника. Композиция этих портретов отличается большей непринужденностью. Пышные костюмы и драгоценности, написанные со всей тщательностью, не заслоняют яркости характеристики индивидуальных черт модели.

Неоднократно писал Франсуа Клуэ портреты Карла IX. Так, в рисунке 1559 г. (Париж, Кабинет эстампов) мы видим напыщенно-спокойного, недетски важного подростка, в рисунке 1561 г. он изображен юношей в парадном костюме. Его бледное лицо носит печать настороженности, замкнутости. Замечателен живописный портрет Карла IX (1566; Вена, Музей), представленного в рост. Он стоит, положив руку на спинку кресла. Во всей его хрупкой фигуре, тонких ногах, обтянутых чулками, в бледном лице, оттененном черным бархатом шапочки, художник уловил черты нерешительности, анемичности, раздражительности и надменности, присущие этому эгоистичному, жестокому, безвольному и упрямому правителю. Не менее сложна и глубока характеристика Карла в подготовительном рисунке к этому портрету (1566; Ленинград, Эрмитаж), являющемся в то же время вполне самостоятельным произведением по силе образа и мастерству исполнения. Великолепно характеризовано лицо короля. Моделировка тончайшей светотенью, легкая и точная подцветка передают объем, фактуру материала.

Среди живописных портретов Франсуа Клуэ выделяется погрудный портрет Елизаветы Австрийской (ок. 1571 г.; Лувр), один из самых значительных во французской живописи 16 столетия. Молодая женщина в роскошном, расшитом жемчугами, изумрудами и рубинами платье, в драгоценном головном уборе обратила на зрителя свой взор. Нежные розоватые оттенки ее хрупкого красивого лица прекрасно гармонируют с темным фоном, а карие глаза привлекают выражением напряженности и настороженности. Чистотой и насыщенностью красок портрет напоминает драгоценные эмали.

Более свободно решает Франсуа Клуэ портрет своего друга аптекаря Пьера Кюта — одна из немногих подписных работ мастера (1562; Лувр), — изображенного в кабинете у стола, на котором лежит раскрытый гербарий, характеризующий профессию и социальное положение портретируемого. Строгость образного решения подчеркнута сдержанным колоритом, построенным на сочетании черного, зеленого и золотистых тонов.

Карандашные портреты Франсуа Клуэ принадлежат к числу шедевров французского искусства 16 в. Уже в 1540-е гг. он создает портреты, по тонкости линейного решения, остроте и многопланности характеристики совершенно поразительные. Таков портрет юной Жанны д'Альбре (Шантильи), сквозь нежную хрупкость которой уже проявляются черты волевого, решительного характера.

Расцвет карандашного портрета Франсуа Клуэ приходится на 1550—1560-е гг., когда один за другим он создает такие шедевры, как портреты Франциска II в детстве (1553; Париж, Кабинет эстампов), Марии Стюарт, Генриха II, Гаспара Колиньи, маленькой Маргариты Валуа, живой и обаятельной (1560; Шантильи). В ряде портретов проявляются черты идеализации, облагороженности образа, и все же они не скрывают главного — реалистической характеристики, полнокровной и яркой. Подлинно артистична манера исполнения этих портретов, разнообразны примененные технические приемы: легкий, нежный, мелкий штрих, подчиненный форме, энергичная подцветка сангиной, использование акварели.

Высокого уровня развития реалистический портрет достигает не только в Париже, но и в ряде провинциальных центров, и в частности в Лионе, одном из очагов свободомыслия в 16-столетии. Здесь жил и работал другой выдающийся мастер французского портрета, Корнель де Лион (умер ок. 1574 г.). Ему принадлежат отличающиеся тонкостью, одухотворенностью характеристик женский портрет (Эрмитаж), портрет Беатриче Пачеко (1545; Версаль), королевы Клод (Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве) и другие, выполненные почти в технике миниатюры, лессировками, в изысканной и звучной красочной гамме. Художник предпочитает писать модель как бы окутанной нежной воздушной дымкой.

илл.364 Корнель де Лион. Портрет мальчика. Середина 16 в. Бостон, Музей изящных искусств.

В мужских и детских портретах Корнеля де Лиона еще больше непосредственности и простоты. Портрет неизвестного с черной бородой, портрет мальчика (Бостон, Музей

изящных искусств) привлекают глубиной раскрытия внутреннего мира портретируемых, полнокровием характеристик, естественностью поз, живостью взглядов.

В середине и во второй половине 16 в. работали многочисленные мастера реалистического карандашного портрета: Ж. Декур, следовавший манере Франсуа Клуэ, Ф. Кенель, Б. Фулон, связанный с фламандской школой, более лиричный Ф. Поурбюс (1545—1581), а также замечательные рисовальщики, работавшие по Заказам провинциального дворянства, чьи имена даже не фигурируют на их творениях и которые известны как анонимы: Мастер 1550 года, Мастер I. D. C., автор превосходного портрета Габриель д'Эстре (ок. 1597; Париж, Кабинет эстампов), неизвестный художник, пока условно называемый как Аноним Лекюрье, создатель живых и самобытных слегка подцвеченных акварелью портретов (портрет неизвестного; Эрмитаж), Мастер Люксембург-Мартиг, чьи рисунки соперничают с шедеврами Франсуа Клуэ, и многие другие.

илл.365 Мастер I. D. C. Портрет Габриэль д'Эстре. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1597 г. Париж, Национальная библиотека.

Несколько мастеров карандашного и живописного портрета принадлежат семейству Дюмустье; наиболее значительные из них —Пьер и Этьен. Оба художника работали не только в Париже, но и в Вене. Один из лучших портретов, созданный Пьером Дюмустье,—портрет Этьена Дюмустье (Эрмитаж), подготовительная работа к парному портрету художника с братом, изображает темноволосого юношу с умным лицом, большими красивыми глазами, живыми и пытливыми. Это полный обаяния образ человека духовно богатого, волевого, деятельного.

Реалистические портреты Пьера Дюмустье с их яркой характерностью и лаконичностью в какой-то мере предвосхищают замечательные достижения французского портрета 18 столетия.

Сложность и полнота характеристик, напряженное биение внутренней жизни, блестящее мастерство исполнения реалистических портретов французских мастеров 16 в. выдвигают их в число высочайших достижений французской графики.

Наряду с живописью и графикой большого развития достигла и скульптура. Несмотря на то, что во Францию по приглашению королей и знати приезжало много итальянских скульпторов (Ф. Лаурана работал при дворе короля Рене Анжуйского, Гвидо Маццони исполнил надгробие Карла VIII, ныне разрушенное), а также другие мастера, самые выдающиеся скульптурные произведения французского Возрождения были созданы французскими ваятелями. Наряду с продолжавшей развиваться декоративной скульптурой и надгробными памятниками получили распространение произведения круглой станковой пластики — статуи и портретные бюсты, свидетельствующие о полной победе светского содержания над средневековой религиозностью.

Среди скульпторов, которые сумели устоять против воздействия искусства школы Фонтенбло и сохранить самобытный характер, был Пьер Бонтан (1507— ок. 1570), старший товарищ и, возможно, учитель Жермена Пилона.

В творчестве Бонтана проявился интерес к событиям современной жизни, к человеческой личности. Бонтан создал скульптуры для монументальной гробницы Франциска I и его жены Клод, сооруженной архитектором Филибером Делормом в виде античной трехпролетной триумфальной арки. Это гармоничное сооружение (начато ок. 1548 г.; Сен-Дени) украшено ионическими колоннами, рельефами и увенчано скульптурами коленопреклоненных короля, его жены и детей. Если средневековое представление о смерти еще находит здесь отражение в размещенных в нижней части, в среднем пролете арки, саркофагах с лежащими на них вытянутыми скульптурными изображениями, умерших, то зато в фигурах, завершающих сооружение, наряду с чертами застылости и покоя переданы живые, острохарактерные черты модели. Особенно точно передано лицо самого короля Франциска I.

С еще большей силой несколько тяжеловесный реализм Бонтана проявляется в рельефах, украшающих надгробие. На них представлены сцены итальянских военных походов Франциска I: переходы войск, сцены битв, трактованные правдиво и обстоятельно.

илл.349б Пьер Бонтан. Женщины, сопровождающие войско. Рельеф гробницы Франциска I и королевы Клод. Начата ок. 1548 г. Мрамор. Париж, церковь аббатства Сен Дени.

Совершенно по-новому подходит Бонтан к созданию надгробного монумента к гробнице Филиппа де Шабо (Лувр). Вместо сложного сооружения с нагромождением архитектурно-скульптурных декораций и многочисленными аллегориями, он помещает на саркофаге строгой формы всего лишь одну фигуру Филиппа де Шабо, полулежащего в спокойной позе и глубоко задумавшегося. Это правдивое портретное изображение, полное мужественности, благородной простоты и спокойствия, не уступает лучшим реалистическим портретам эпохи.

Дольше всего старые связанные с готикой традиции сохранялись в искусстве Лотарингии, которая соприкасалась с Германией и немецким искусством и позже других присоединилась к Франции. Но и здесь новые тенденции дали себя знать в творчестве выдающегося мастера, лотарингского скульптора Лижье-Ришье (ок. 1500—1567). Он был знаком со школой Фонтенбло, а также с искусством итальянского Возрождения. Однако светлые образы довольно редко встречаются в его искусстве — таков, например, образ младенца Христа, напоминающий нежные, полные очарования изваяния итальянских путти, или голова Христа (Лувр). Зато с большой силой выразил Лижье-Ришье в своей пластике религиозный аскетический идеал и в то же время веру в силы человека, в его возможности, свойственную этой эпохе исканий.

Полна пафоса и трагической напряженности скульптурная группа «Положение во гроб» церкви св. Стефана в аббатстве Сен-Мишель (1554—1564), экспрессией образов напоминающая «Положение во гроб» Солемского аббатства. Однако при всей

экстатичности образы Лижье-Ришье более жизненны, весомы, полнокровны. Полихромия усиливает драматизм этой помещенной в нишу многофигурной скульптурной композиции.

С громадной силой скульптор выразил чувство трагического в надгробии Рене дю Шалона (1547; Бар Ле Дюк, церковь Сен Пьер), возрождающем тип средневекового надгробия с изображением гниющего трупа. Но и здесь в старые формы вложено новое содержание. Необычность замысла заключается в том, что мастер стремится выразить неистовую волю человека, готового противостоять самой смерти.

Лижье-Ришье изображает скелет умершего с оставшимися на нем обрывками мускулов. В высоко поднятой руке лежит сердце, к которому обращен взор пустых глазниц. Этот мотив, полный отчаянной напряженности и самоутверждения, собирает воедино, казалось бы, распадающиеся части скелета, преодолевая окоченелость смерти и выражая непреклонность воли погибшего в сражении Рене дю Шалона. Скульптор демонстрирует здесь знание анатомии человека, присущее Эпохе Возрождения. Но, конечно, не эти знания, а его собственная убежденность, страстная вера в силу духа человека дали ему возможность добиться впечатляющей силы этого фантастического и экспрессивного образа.

Антиподом полного трагической напряженности творчества Лижье-Ришье было искусство Жана Гужона (ок. 1510—1566/68), выразившего ярче всего ренессансный жизнерадостный характер французской пластики 16 века.

Истинный представитель эпохи Возрождения, Гужон был разносторонне одаренным человеком. Блестящий декоратор и архитектор, рисовальщик и гравер, он иллюстрировал первый перевод на французский язык трактата Витрувия (1547), изучал произведения античных мастеров и художников итальянского Возрождения. Но, конечно, главные его достижения относятся к области скульптуры. Произведения Гужона воспевал Ронсар, а самого его современники сравнивали с Фидием, в руках которого «мрамор начинает оживать».

Гужон родился в Париже, некоторое время работал в Руане, затем снова в Париже. В начале 1560-х гг. в связи с начавшимися преследованиями гугенотов он, так же как его единомышленники, не желавшие отступить от своих убеждений, был вынужден бежать из Франции и провел последние годы жизни в Болонье.

Достоверных работ Гужона сохранилось немного, однако с его именем связывают значительный ряд произведений. В соборе Руана находится надгробие Луи де Брезе (начато ок. 1535 г.), которое приписывается Гужону по традиции, несмотря на то, что по своеобразию образного строя оно несколько отличается от всех последующих его творений. Здесь, подобно Коломбу и Бонтану, скульптор создает памятник посмертной славы умершему.

Гробница богато украшена коринфскими колоннами и скульптурой. Вверху, в пролете арки, между парными кариатидами помещена конная статуя рыцаря в полном боевом снаряжении—- образ, утверждающий его славу в веках; внизу изображена полуобнаженная фигура умершего, окруженного монахами, — это мрачный образ смерти, наводившей печальные раздумья даже на самых жизнерадостных представителей французской культуры Возрождения и нашедшей воплощение в многочисленных «плясках смерти» — гравюрах, рельефах, которые были созданы в это время.

И все же в композиции гробницы де Брезе господствует образ всадника, исполненного спокойствия, величия и силы. В его фигуре, как отмечал выдающийся художник 19 в. Делакруа, «достоинства антиков соединяются с духом нового времени, с грацией эпохи Возрождения».

илл.351а Жан Гужон. Оплакивание Христа. Рельеф для алтарной преграды церкви Сен Жермен Локсеруа в Париже. Фрагмент. Камень. 1544-1545 гг. Париж, Лувр.

илл.351б Жан Гужон. Евангелист Иоанн. Рельеф для алтарной преграды церкви Сен Жермен Локсеруа в Париже. Камень. 1544-1545 гг. Париж, Лувр.

Вполне достоверны работы Гужона по оформлению целого ряда архитектурных сооружений. Его очень четкие по формам и линейному ритму барельефы «Оплакивание Христа» и «Четыре евангелиста» украшали амвон церкви Сен Жермен Локсеруа (1544—1545; Лувр). Изображение летящей Славы, прекрасной стройной женщины, напоминающей светлые образы античности, помещено на рельефе дворцовой капеллы в Экуане. Вместе с Леско Гужон работал по созданию отеля Линери (отеля Карнавале, 1545) в Париже, для которого исполнил ряд декоративных рельефов, и среди них аллегории четырех времен года — изображения величественных, прекрасных людей с соответствующими атрибутами. Особенно хороши «Весна» и «Лето»—грациозные женские фигуры, живые, полные чувственной красоты. Они стоят на небольших цоколях, заполняя простенки между окон верхнего этажа, замечательно гармонируя изяществом утонченных ритмов и полнокровием образов с характером архитектуры Леско.

Одно из высших достижений Гужона — рельефы Фонтана Нимф, прозванного Фонтаном Невинных, в Париже (1547—1549), входившего в число декоративных проектов, задуманных скульптором для оформления города в честь торжественного въезда короля в

Париж 16 июня 1549 г. Архитектурная часть фонтана была создана Леско. Главные рельефы размещались в узких промежутках между пилястрами. Это изображения божеств, олицетворяющих силы природы, поэтизирующие их. Полны очарования нимфы источников — стройные изящные девушки с мечтательно-одухотворенными лицами. Пропорции их гибких фигур удлинены, их движения прихотливо разнообразны и необычайно грациозны. Образы их воспринимаются целостно, и вместе с тем вся тонкость их ритмов может быть полностью оценена лишь в процессе длительного и пристального созерцания: изгибаются стройные тела, повернуты в сторону головы, перекрещиваются, как в легком танце, ноги. В руках девушки держат вазы, из которых льется вода, и изображенные на рельефе потоки воды перекликаются с как бы струящимися складками их легких прозрачных одежд. Музыкальность ритма каждой формы, самый характер поэтических образов нимф находятся в полном соответствии с назначением рельефов.

илл.350а,б Жан Гужон. Нимфы. Рельефы Фонтана Невинных в Париже. Камень. 1547-1549 гг. Париж, Лувр.

С именем Гужона связывают статую Дианы, предназначавшуюся для украшения фонтана замка Анэ (1558—1559; Лувр). Ряд исследователей склонен приписывать ее Пилону, имея на то некоторые основания, хотя и не более веские, чем те, которые оставляют за нею авторство Гужона.

илл.352 Жан Гужон. Диана. Статуя для фонтана замка в Анэ. Мрамор. 1558-1559 гг. Париж, Лувр.

Стройная, прекрасная обнаженная богиня представлена полулежащей рядом с оленем, которого она обнимает рукой за шею. Пропорции ее фигуры несколько удлиненны, маленькая изящная головка с высокой модной по тому времени прической и острохарактерными, почти портретными чертами лица привлекает выражением спокойной задумчивости и сосредоточенности. Есть предположение, что лицо Дианы носит портретные черты возлюбленной короля Генриха II Дианы Пуатье. Скульптор в этой статуе, изображая обнаженную женскую фигуру, прославляет красоту человека. Спокойствие и грация богини сочетаются с изысканностью, несколько напоминающей работы мастеров школы Фонтенбло.

Близость к мастерам этой школы в большой мере ощутима в небольшом рельефе «Венера и Амур» (Эрмитаж), приписываемом Гужону. В произведениях Гужона окружающая его действительность находит и непосредственное отражение. В рельефах Зала зодиака (Парижская ратуша) наряду с аллегорическими фигурами он изображает крестьян: виноградаря, жнеца, сеятеля, косаря за работой — сцены крестьянского труда, олицетворяющие двенадцать месяцев года.

Среди поздних работ мастера выделяются своим размахом скульптурные декорации Лувра, упоминавшиеся выше. Над ними скульптор работал с 1548 г. почти до самого своего отъезда из Парижа в 1562 г. Скульптурный декор здесь размещен не только на фасаде, но и в интерьерах. Особенно хороши находящиеся в Зале кариатид четыре статуи прекрасных девушек, поддерживающие кафедру для музыкантов.

Жизнерадостные, светлые образы Гужона в специфической национальной форме с наибольшей полнотой выразили в скульптуре существо гуманистического характера французского Возрождения.

В области станковой пластики с еще большим размахом и многогранностью эти черты нашли свое воплощение в творчестве младшего современника Гужона — выдающегося скульптора Франции 16 в. Жермена Пилона (1535—1500), мастера-самородка, вышедшего из простой крестьянской среды.

Исключительная одаренность Пилона была замечена Бонтаном и Делормом, который поручает молодому скульптору создание фигур гениев для гробницы Франциска I, позже включенных в надгробие Франциска II. Соприкоснувшись с творчеством мастеров Фонтенбло, а также с искусством Гужона, Пилон испытал некоторое их воздействие. Близки светлому ренессансному искусству Гужона созданные молодым Пилоном образы «Трех добродетелей» (Лувр), несущих изящный сосуд — золоченую урну, предназначавшуюся для сердца Генриха II. Стройные босоногие девы в легких одеждах, взявшись за руки, образуют гармоничную группу. Однако в дальнейшем настроения просветления, ясности и покоя вытесняются тревожными раздумьями, а затем трагической напряженностью. Борьба реформации с католичеством, народные движения, бурные трагические конфликты Эпохи накладывают глубокий отпечаток на мировоззрение мастера, вышедшего из народных низов. В его искусстве все сильнее и ярче звучат ноты трагизма.

Обратившись к более народным традициям искусства 15 в., глубоко переосмысливая их, Пилон приходит к более углубленному реалистическому решению образов, к сильному и непосредственному выражению сложных и драматических противоречий эпохи позднего Возрождения. Мастера больше не занимают поиски строгой гармонии и идеальной красоты. Он стремится к более полному и многогранному раскрытию облика человека, к передаче всего богатства пластики человеческого тела.

Скульптора увлекает конкретность, непосредственная жизненность образа. Он достигает иногда почти иллюзорности, передавая в камне мягкую текучесть складок одеяния, нежную гладкость молодого или морщинистость старого лица. Подцветка статуй дополнительно усиливает ощущение жизни, реальности образа. Однако Пилон никогда не злоупотреблял мелочными натуралистическими эффектами. Почти иллюзорная достоверность подробностей придавала лишь большую остроту и убедительность подчеркнуто эмоциональной — лирической, драматической или скорбно-задумчивой тональности его образов.

Уже в создании фамильной усыпальницы Валуа — Нотр Гранд ла Ротонд в Сен-Дени, где он сотрудничал с Приматиччо (сама Ротонда не была завершена; в конце 17 в. разрушена), при сооружении гробницы Генриха II и Екатерины Медичи (1563—1570) проявляются новые черты его искусства. Резко переставляя акценты в традиционной композиции надгробия, он сосредоточивает внимание не на помещенных в верхней части коленопреклоненных пышно одетых фигурах королевской четы, а на изображениях короля и королевы, лежащих на смертном одре. Эти обнаженные фигуры, исполненные драматизма, проработаны с такой пластической выразительностью, какой не знала до того французская скульптура. В их трактовке Пилон дает дерзновенно экспрессивное решение. Ярко выраженными резко индивидуальными, почти портретными чертами задумчивого лица наделена его Мария, удивительно естественная в своем сдержанном и глубоком горе («Скорбящая Мария», 1586; Лувр). В своих зрелых произведениях Пилон освобождает скульптуру от подчиненной декоративной роли по отношению к архитектурному ансамблю. Так проще, интимнее своих предшественников решает Пилон гробницы кардинала Рене де Бирага (1583—1585) и Валентины Бальбиани (1583; Лувр).

илл.353 Жермен Пилон. Гробница Валентины Бальбиани. Фрагмент. Мрамор. 1583 г. Париж, Лувр.

Помещенная на саркофаге бронзовая фигура коленопреклоненного Рене де Бирага, прекрасно обозримая со всех сторон, отличается необычной жизненностью, полнокровием образной характеристики. Пилон со всей беспощадностью передает и тупое упорство и властность одного из циничных и смелых итальянских проходимцев, сделавшего головокружительную карьеру при дворе Екатерины Медичи. Массивная мантия его падает широкими складками, беспокойно напряженные ритмы которых вносят ощущение преодолеваемого усилия. Крупные черты лица выражают целеустремленность, энергию, волю. Особая одухотворенность и изящество отличают облик Валентины Бальбиани. Она изображена полулежащей на саркофаге, на ней богатое платье и головной убор. На

минуту она оторвалась от книги, которую читала, и задумалась, не замечая собачки, ласкающейся к ней. Поразительна тончайшая пластическая моделировка форм, передающая фактуру материалов: нежность кожи и упругость локонов, тонкость струящейся наколки и плотность узорчатой парчи. Внизу на саркофаге помещен рельеф — полуистлевший труп старухи как олицетворение смерти.

Пилону принадлежат самые сильные реалистические скульптурные портреты 16 в., которые можно поставить в ряд с выдающимися достижениями портретного жанра во французской живописи этого времени. Портреты королей Генриха II, Карла IX (Лувр) обнажают всю жестокость и эгоизм этих одетых в роскошные платья и принимающих торжественно благолепные позы людей. Поражает остротой характеристики портрет аскетически сурового Жана де Морвилье (Орлеан, Музей) с тщательно выявленными приметами старости и в то же время чертами фанатической убежденности и самоотречения. Искусство позднего Пилона, драматичное, беспощадно и резко раскрывающее человеческие характеры, не менее типично для позднего Возрождения, чем просветленное, жизнерадостное творчество Гужона.

Наряду с развитием архитектуры, живописи и скульптуры в 15—16 вв. значительных успехов достигают самые различные отрасли декоративного искусства, в котором подчас работали наиболее выдающиеся французские художники того времени.

В Париже, Аррасе, в Фонтенбло и других городах развивались мануфактуры, изготовлявшие шпалеры (тканые ковры из цветной шерсти разных оттенков) со сложными многофигурными композициями, включенными в богатую узорчатую кайму обрамления.

илл.367 Аллегория слуха. Центральная часть гобелена «Дама с единорогом». Начало 16 в. Париж, музей Клюни.

Высокого совершенства достигла живопись по стеклу, а также искусство изготовления эмалей, возникшее на юге Франции, в Лиможе, еще в 12 в. Если раньше производство расписных эмалей обслуживало нужды церкви, то теперь создаются главным образом изделия светского назначения: чаши, кувшины, тарелки, кубки, вазы и т. д. Иногда по поверхности этих предметов стелются сложные композиции на религиозные, мифологические, аллегорические сюжеты, разнообразные узоры геометрического орнамента, выдержанного в насыщенно синих, зеленых, коричневых тонах. Среди художников-эмальеров наибольшую известность получил Леонар Лимузен (ок. 1505—

1575/77), создатель ряда миниатюрных портретов, медальонов и т. п. (портрет коннетабля Монморанси, 1556; Лувр, и др.).

Исключительным своеобразием характеризуются созданные в 16 в. изделия из фаянса. Необычайной редкостью стали в наши дни хрупкие фаянсы города Сен-Поршер, совершенные по формам сосуды: чаши, тарелки, солонки и т. д., усложненные лепными декоративными фигурами. Белая глина фаянсов Сен-Поршера покрыта прозрачной свинцовой глазурью, под которой нанесен черный узор тонкого графического геометрического орнамента; иногда в него включаются узоры гербов их владельцев — аристократических заказчиков.

Важнейшее место в области фаянсового производства этого времени занимают изделия Бернара Палисси (1510—1589/90). Простой гончар, ценой упорнейшего труда и напряжения всех сил он добился замечательных результатов в самых различных областях науки и художественной промышленности. Это был настоящий деятель эпохи Возрождения, жадно стремившийся к знанию; он занимался геологией, физикой, химией, агрономией, садоводством и изложил результаты своих исследований в ряде научных трудов. После пятнадцатилетних исканий Палисси создал фаянс, названный им «сельской глиной». Из этого фаянса он изготовлял большие блюда, тарелки, чашки, массивные и тяжеловесные по формам. В декорировке их сказался интерес мастера к жизни природы: они почти сплошь покрыты рельефными изображениями ящериц, змей, раков, улиток, бабочек, листьев, раковин, выполненными с натуры и расположенными на синем или коричневом фоне. Изделия Палисси, выдержанные в сочных коричневых, зеленых, сероватых, синих и белых тонах, необычайно живописны и декоративны.

Фаянсы Бернара Палисси оказали воздействие на производство фабрик близ Фонтенбло, где стали выделываться различные фигурки — в той же несколько грубоватой декоративной и реалистической манере: «Мальчик, несущий щенят в полах своей одежды», «Кормилица с младенцем» и т. д. К концу 16 в. техника исполнения фаянсов снижается, утрачивается богатство форм, их красочность. Трагической была судьба и самого замечательного ученого и художника, умершего в тюрьме, куда он в глубокой старости попал как гугенот.

* * *

Гугенотские войны, длившиеся с перерывами с 1562 до 1594 г., пошатнули государственное единство Франции, вызвали глубокий хозяйственный, политический и культурный упадок в стране; они надолго приостановили развитие французского искусства, впавшего в сухой надуманный маньеризм (живопись обоих Кузенов, гравюры Белланжа и др.). К концу столетия монументальное строительство почти прекратилось, с 1584 г. перестала существовать школа Фонтенбло. Лишь после Нантского эдикта (1598), предоставившего гугенотам право занимать государственные должности, открывать школы и университеты, начала затухать гражданская война, возобновилось строительство. Утвердившийся с новой силой французский абсолютизм на следующем этапе своего развития потребовал иных форм искусства, отвечающего новым задачам времени.

Искусство Испании

Т. Каптерева

Условия для зарождения ренессансной культуры сложились в Испании начиная с середины 15 в. К началу 16 столетия Испания стала одной из сильнейших держав мира; вскоре она вошла в состав огромной империи Габсбургов. Казалось бы, здесь открылись особенно благоприятные возможности для самого широкого развития новой культуры. И все же Испания не знала столь мощного ренессансного движения, как другие страны Европы. Пафос открытия реального мира не получил в культуре испанского Возрождения полного и всестороннего проявления. Новое зачастую с трудом пробивало себе дорогу, нередко переплетаясь со старым, отживающим свой век.

Из стадии феодальной раздробленности Испания вышла уже к концу 15 столетия. Сравнительно ранняя государственная централизация была связана в Испании с победой реакционных феодальных сил, интересы которых выражал сложившийся в начале 16 в. испанский абсолютизм. Предпосылки недостаточно последовательного распространения в Испании новой, антифеодальной культуры таились в экономической и политической незрелости испанских городов, политические притязания которых не выходили за рамки борьбы за средневековые вольности. К этому следует прибавить, что в исторических судьбах Испании исключительно реакционную роль играла католическая церковь. Ни в одной из стран Европы не достигла она подобного могущества. Корни его уходят еще во времена реконкисты, когда отвоевание страны велось под религиозными лозунгами. В течение всего средневековья церковь непрерывно обогащалась и укрепляла свою власть. Уже на первых этапах сложения испанского абсолютизма она стала его верным союзником. Безграничная власть церкви и инквизиции явилась подлинной трагедией для испанского народа. Церковь не только разрушала производительные силы страны, подвергая массовому истреблению «еретиков»—чаще всего представителей наиболее активных торгово-промышленных слоев населения, — она с фанатичным изуверством душила всякое свободное проявление мысли, жестокими тисками сковывая живую душу народа. Все эти обстоятельства осложнили и насытили противоречиями эволюцию искусства испанского Возрождения. По этим же причинам отдельные фазы Возрождения в Испании не совпадали с соответствующими этапами Возрождения в других странах.

Проникновение ренессансных форм в испанское искусство можно проследить уже около середины 15 в. Но ростки нового проявились лишь в области живописи; архитектура и скульптура сохраняли готический характер.

На рубеже 15—16 вв. в испанской культуре произошел важный качественный перелом. С этого времени новые идеи и формы охватили все области искусства — архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство. Художественный процесс приобрел черты большей целостности. Однако и в рассматриваемый период искусство испанского Возрождения далеко не достигло той степени зрелости, которая позволила бы сблизить его с периодом Высокого Возрождения, падающим в других странах на первые десятилетия 16 в. В испанском искусстве Этого времени преобладали еще раннеренессансные традиции. Пестрота общей картины развития, своеобразное совмещение различных художественных стадий сказывались и в том, что одновременно с произведениями, в которых сохранялись еще Элементы готики, создавались работы либо маньеристического характера, либо даже произведения, отмеченные предчувствием барокко. По существу, Испания не знала целостной фазы Высокого Возрождения, ибо сам

абсолютистский режим, который установился в 20-х гг. 16 столетия, не мог стать той почвой, на которой могло бы широко развернуться это искусство.

Временем наивысших творческих достижений испанской культуры явилась вторая половина 16 в. Это период столкновения различных художественных тенденций, с одной стороны, завершающих эпоху Возрождения и вместе с тем намечающих переход к культуре 17 в. Достаточно назвать имя великого Сервантеса, чтобы представить себе, какие глубокие и многогранные проблемы действительности были воплощены в испанской литературе этого времени. Значительные художественные достижения характеризуют архитектуру и живопись Испании второй половины столетия. Но, в отличие от итальянских (в частности, венецианских) мастеров этого периода, в творчестве которых явственно выразилась связь и преемственность с кругом художественных идей предшествующих фаз Возрождения, в испанской живописи острее воплотились черты трагического кризиса позднего Ренессанса.

* * *

15 столетие в истории Испании ознаменовалось некоторым перерывом во внешней борьбе с арабами, сохранившими в своих руках лишь территориально незначительный Гранадский эмират. Вместе с тем это было время обостренных антагонистических противоречий внутри испанского общества, все классы которого как бы были приведены в активное движение предшествующими веками реконкисты. Интересы крепнущей королевской власти сталкивались с интересами светской и духовной знати. С другой стороны, усиление феодального гнета вызывало сопротивление вольных городов, объединенных в боевые союзы — Священную Эрмандаду, и крестьянства, восставшего против своего закабаления.

Процесс преодоления консервативных канонов готики, становления реализма в живописи происходил в первую очередь в тех богатых приморских областях страны, которые, как Каталония и Валенсия, были наиболее экономически развитыми территориями Испании, рано завязавшими оживленные торговые и культурные связи с Нидерландами и Италией. Особенно сильным было воздействие нидерландской школы, возросшее после посещения

в 1428—1429 гг. Пиренейского полуострова Яном ван Эйком. Предпочтение, оказываемое испанскими мастерами нидерландскому искусству, объясняется не только тесными политическими, торговыми и культурными связями между Испанией и Нидерландами: сам характер реализма нидерландской живописи с его точной детализацией и материальностью форм, остро индивидуальной характеристикой человека и общим звучным красочным строем был близок творческим исканиям испанских живописцев. Испанские мастера тяготели больше к эмпиризму нидерландской школы, нежели к высокой обобщенности образов итальянского искусства. Однако сравнение произведений испанской и нидерландской живописи убеждает в том, насколько еще были сильны в Испании этого времени традиции средневековья. Реалистические приемы в передаче пространства и объемности форм здесь в значительной мере ограниченны. В работах испанских мастеров господствует плоскостной принцип изображения, еще более подчеркнутый введением золотых фонов. Любовь к тщательному воспроизведению узорчатых драгоценных тканей, по-восточному обильной орнаментации придает этим произведениям оттенок условной средневековой декоративности. В то же время по сравнению с нидерландской живописью испанская живопись 15 в. более сурова и драматична. Основное внимание в ней уделено образу человека, раскрытию его внутренних, чаще всего религиозных переживаний. Значительно меньше места занимает изображение окружающей его среды — интерьера, пейзажа, натюрморта.

Большое значение в распространении нидерландского влияния в живописи не только Валенсии, но и всей Испании имело творчество валенсийскогр художника Луиса Дальмау (ум. в 1460 г.). В картине «Мадонна, окруженная городскими советниками» (1443—1445; Барселона, Музей) Дальмау подражал произведениям Яна ван Эйка.

Однако в работе Дальмау сильнее выражен плоскостно-декоративный характер, а в его фигурах — скованность движений. Показательно, что картина написана не маслом, а темперой, техника которой долго сохранялась в Испании. В то же время образы советников, людей, исполненных внутреннего достоинства, отмечены несомненной портретной достоверностью.

Реалистическая трактовка характерного человеческого облика отличает и произведения другого известного живописца Валенсии, Хаиме Басо, по прозвищу Хакомар (1413-1461).

Один из крупнейших каталонских живописцев 16 в. Хаиме Уге (работал в 1448—1487 гг.) — создатель мужественных образов св. Георгия, святых Абдона и Сенена (1459—1460; алтарь церкви Марии в Таррасе). Святые представлены в облике стройных юношей с простыми и открытыми лицами. Возвышенность в них сочетается с внутренним благородством. Яркие пятна темных и красных одежд святых, золотых рукояток мечей силуэтно вырисовываются на горящем золотом фоне.

илл.371а Хаиме Уге. Св. Абдон и св. Сенен. Центральная часть алтаря в церкви Марии в Таррасе. 1459-1460 гг.

Новый этап испанского искусства начинается в конце 15 столетия. В 1479 г. Испания была объединена под властью Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Используя поддержку Священной Эрмандады, королевская власть подавила сопротивление феодалов. Однако в целом испанская знать не утратила, по словам К. Маркса, своих «вредных привилегий» и заняла господствующие позиции в системе государственного управления. Вскоре было предпринято наступление на средневековые вольности испанских городов. Для утверждения своего господства Фердинанд и Изабелла, которые получили от римского папы официальное наименование «католических королей», опирались на учрежденную в 1480 г. инквизицию.

Именно этот период оказался благоприятным для завершения реконкисты. В 1492 г. пал Гранадский эмират. Последний этап реконкисты вызвал усиление религиозной нетерпимости: те арабы и евреи, которые отказались принять христианство, должны были покинуть страну.

По завершении реконкисты поиски новых источников дохода содействовали активной колониальной экспансии Испании. Ее начало было положено открытием Америки Христофором Колумбом в 1492 г., которое явилось событием огромного мирового значения.

Объединение страны, становление абсолютной монархии, окончание реконкисты и особенно колонизация Нового Света способствовали политическому возвышению

Испании. Перед ней открывались широкие перспективы экономического могущества. Испания выходила из замкнутых рамок своего внутреннего развития на международную историческую арену. Раннее включение Испании в процесс первоначального капиталистического накопления на первых порах вызвало политический и экономический подъем страны. Были сделаны важные шаги на пути освобождения человеческой личности от гнета средневековых догм. Но, с другой стороны, искусство Испании со времени образования абсолютистского государства было призвано прославлять идеи могущества крепнувшей монархии и господства католицизма. Если в архитектуре полнее сказалось светское начало, то в области скульптуры и живописи полностью возобладала религиозная тематика. Влияние гуманистических идей, новой художественной системы мышления, порой приводившее к двойственности мироощущения, еще не освобожденного целиком от уз средневековья, становилось, однако, все заметнее в испанской культуре.

* * *

Главенствующее положение в испанской культуре начала 16 в. заняла архитектура, впоследствии получившая наименование стиля платереск (от слова platero — ювелирный; подразумевается тонкое, подобно ювелирному изделию, декоративное украшение зданий). Раннюю стадию платереска составили произведения конца 15 столетия, называемого периодом исабелино, то есть времени царствования королевы Изабеллы. Готические традиции, особенно в решении плана и конструкции здания, были еще очень сильны в архитектуре исабелино, но в целом в произведениях этого стиля в сложном сплаве различных художественных тенденций рождался новый архитектурный образ. Значительную роль в нем играли мавританские элементы.

Проникновение в архитектуру и отчасти скульптуру художественных тенденций арабской Испании — явление чрезвычайно знаменательное. В течение всего средневековья на Пиренейском полуострове политический и религиозный антагонизм двух народов уживался с их тесным культурным взаимодействием. В рассматриваемое время наметившийся сдвиг в художественном сознании открыл пути для развития светского, жизнеутверждающего начала. С одной стороны, вдохновляющим примером явилось здесь искусство Италии, классические формы которого постепенно распространялись в Испании. Вместе с тем торжественно-праздничная мавританская художественная культура, продолжавшая свое существование в 15 в. в стиле мудехар, непосредственно предстала перед испанцами во всем своем блеске после взятия Гранады. Это была, так сказать, местная традиция, которую претворяло искусство развивающегося испанского Возрождения.

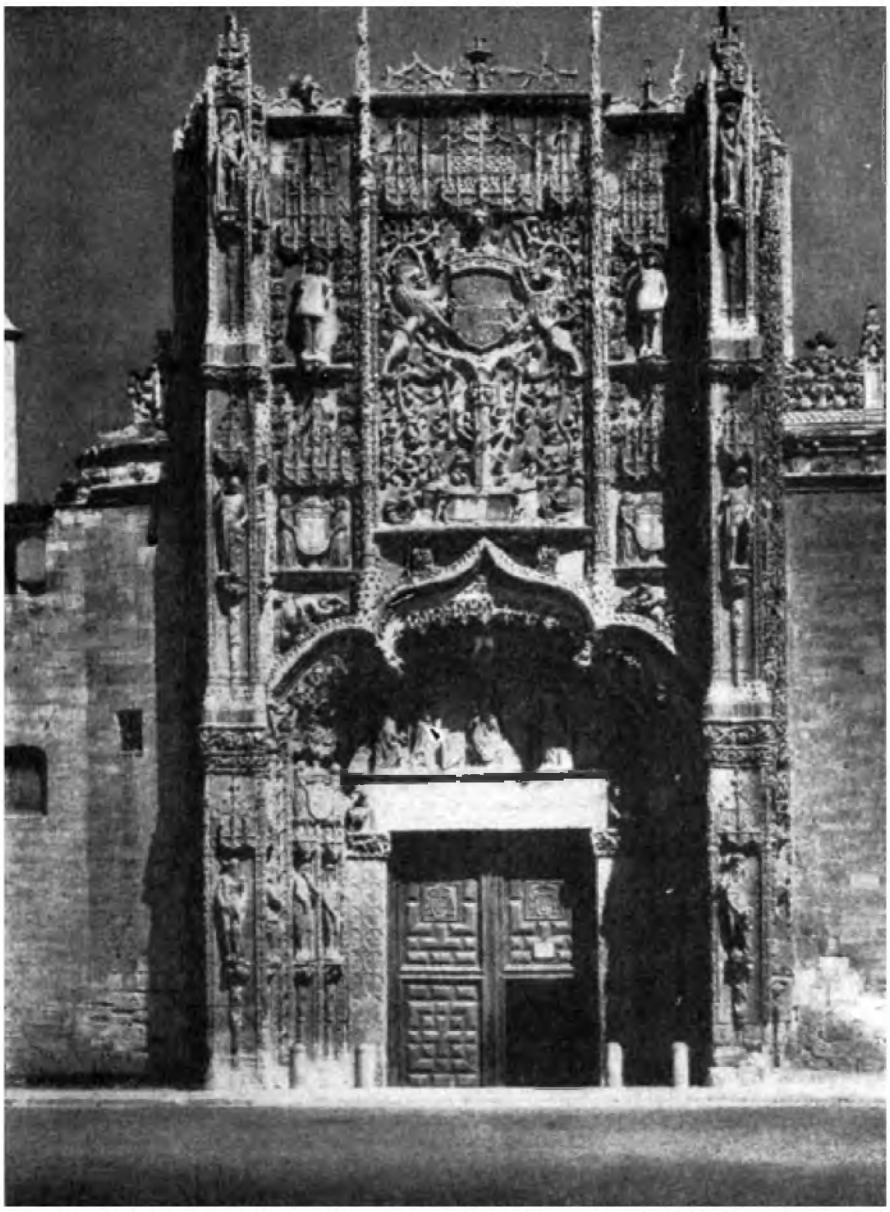
На рубеже 15—-16 столетий в Испании воздвигались главным образом небольшие церкви в ознаменование исторических событий, усыпальницы королевской фамилии и аристократии. К старым готическим соборам пристраивались великолепные капеллы. Усилившиеся международные связи имели своим последствием широкое привлечение к испанскому двору иноземных мастеров, в творчестве которых, однако, оказались возобладавшими местные традиции и новые художественные вкусы.

Первые признаки зарождения нового стиля проявились в интерьере церкви Сан Хуан де лос Рейос (1476) в Толедо архитектора Хуана де Гуаса. Внешний вид церкви строг и по-готически традиционен. Но в просторном светлом интерьере, где архитектор в перекрытии свода ввел мавританский мотив восьмиконечной Звезды, декоративное убранство производит необычное впечатление. Стены сплошь покрыты, особенно в подкупольном пространстве, скульптурной орнаментикой. Принцип коврового

заполнения плоскости стены насыщенной скульптурной декорацией — основной признак стиля платереск — сказался в этой ранней постройке Хуана де Гуаса.

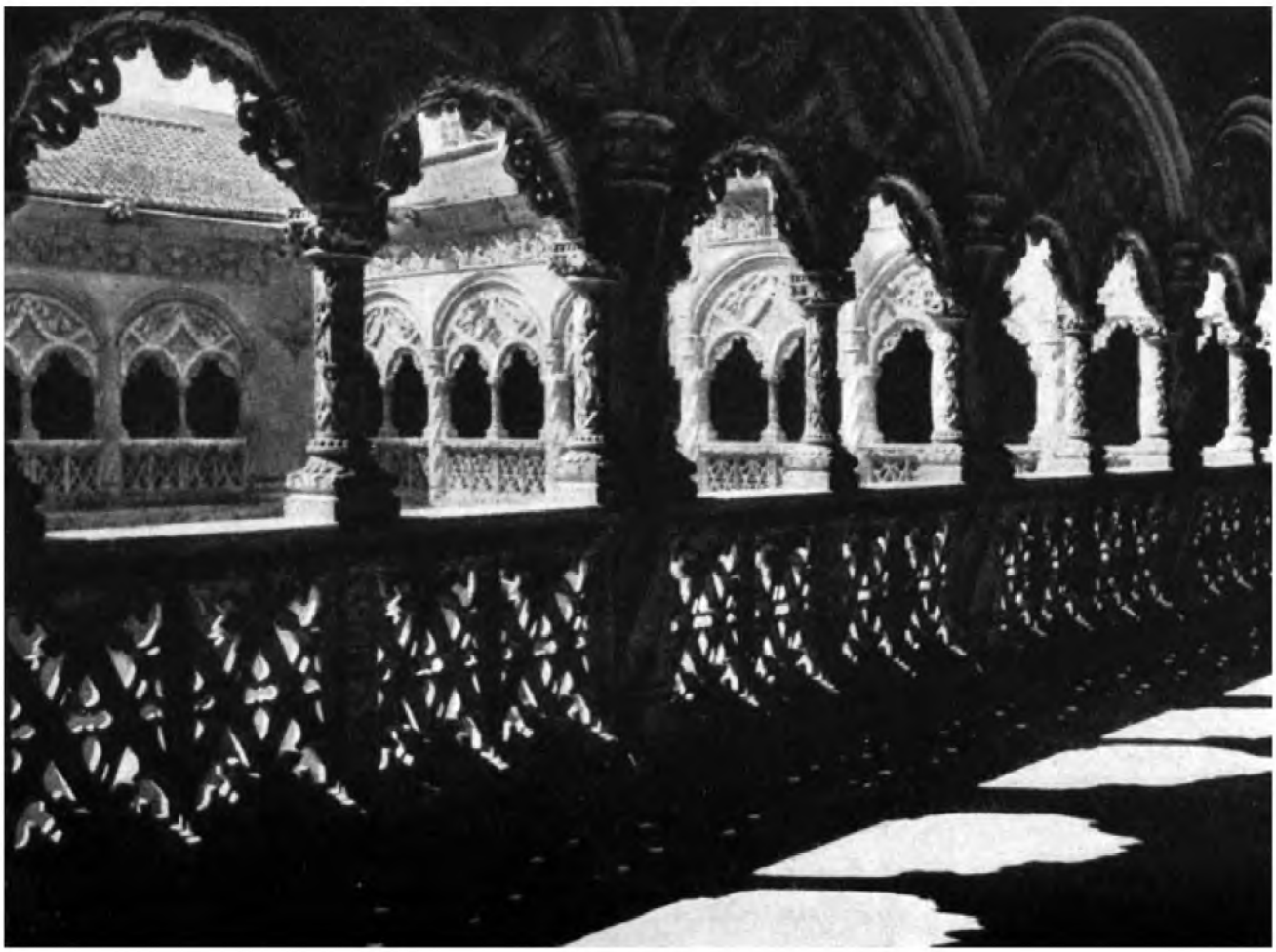
В дальнейшем развитии испанского зодчества то, что было скрыто в интерьере, словно вышло на поверхность здания, и прежде всего на его фасад, как, например, в замечательных памятниках конца 15 в.—в церкви Сан Пабло и коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде. Исключительная выразительность и новизна облика их фасадов значительно возрастают оттого, что все украшение сконцентрировано на портале, тонкая, причудливая, пластическая богатая резьба которого противопоставлена суровой простоте гладких стенных выступов, замыкающих фасад. Острый и эффектный контраст рождает сложный архитектурный образ, одновременно создающий впечатление строгости и изящества, простоты и изощренной фантАзии, статики основной массы здания и живописного мерцания сложных форм его нарядного убора.

Фасад коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде, построенный в 1496 г. по проекту Хуана де Гуаса, — одно из самых типичных созданий раннего платереска. В композиции портала, который напоминает узорчатый щит, выступающий из основной плоскости здания, преобладают готические декоративные мотивы. Расчленение его на вертикальные полосы, несколько сдерживая свободное и живописное движение скульптурных форм, все же не играет определяющей роли. Убранство портала не подчинено строгим законам тектоники, оно рассчитано прежде всего на создание яркого декоративного впечатления.



илл.368а Хуан де Гуас. Коллегия Сан Грегорио в Вальядолиде. 1496 г. Фасад.

Аналогия подобного портала с испанским заалтарным образом (ретабло) несомненна, тем более что на рубеже 15—16 столетий искусство ретабло достигло в Испании высшего расцвета. Трудно разграничить здесь творчество архитектора и творчество скульптора. Само понимание скульптуры еще осталось готическим. Скульптура не приобрела самостоятельного значения — она слита с архитектурой, рождаясь, как в средневековых соборах, из массы здания. Как и в готике, она пронизана присущим средневековому ремесленному мастерству чувством своеобразной уникальности каждой мельчайшей детали. Несомненно, что широкое участие в постройках принимали народные резчики по камню, сочетавшие традиции испанской готики и мавританской художественной культуры. Воздействие последней претворилось в той своеобразной орнаментальной стихии, которая господствует в общем облике портала, во введении в композицию здания коллегии внутреннего замкнутого двора, а также в его убранстве.



илл.368б Хуан де Гуас. Коллегия Сан Грегорио в Вальядолиде. Галлерея внутреннего двора.

Одно из наиболее оригинальных сооружений Хуана де Гуаса — дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (ок. 1480—1493). Здание, сильно испорченное перестройкой во второй половине 16 в.,—пример попытки создания типа трехэтажного дворца только на основе местных традиций, без использования итальянских образцов. Задача эта была осложнена тем, что весь ранний платереск представляет этап доордерной архитектуры. Отсюда некоторая архаичность внешнего облика здания. В лишенном четкой тектонической организации фасаде входной портал сдвинут влево; окна, различные по величине, неравномерно разбросаны по его поверхности.

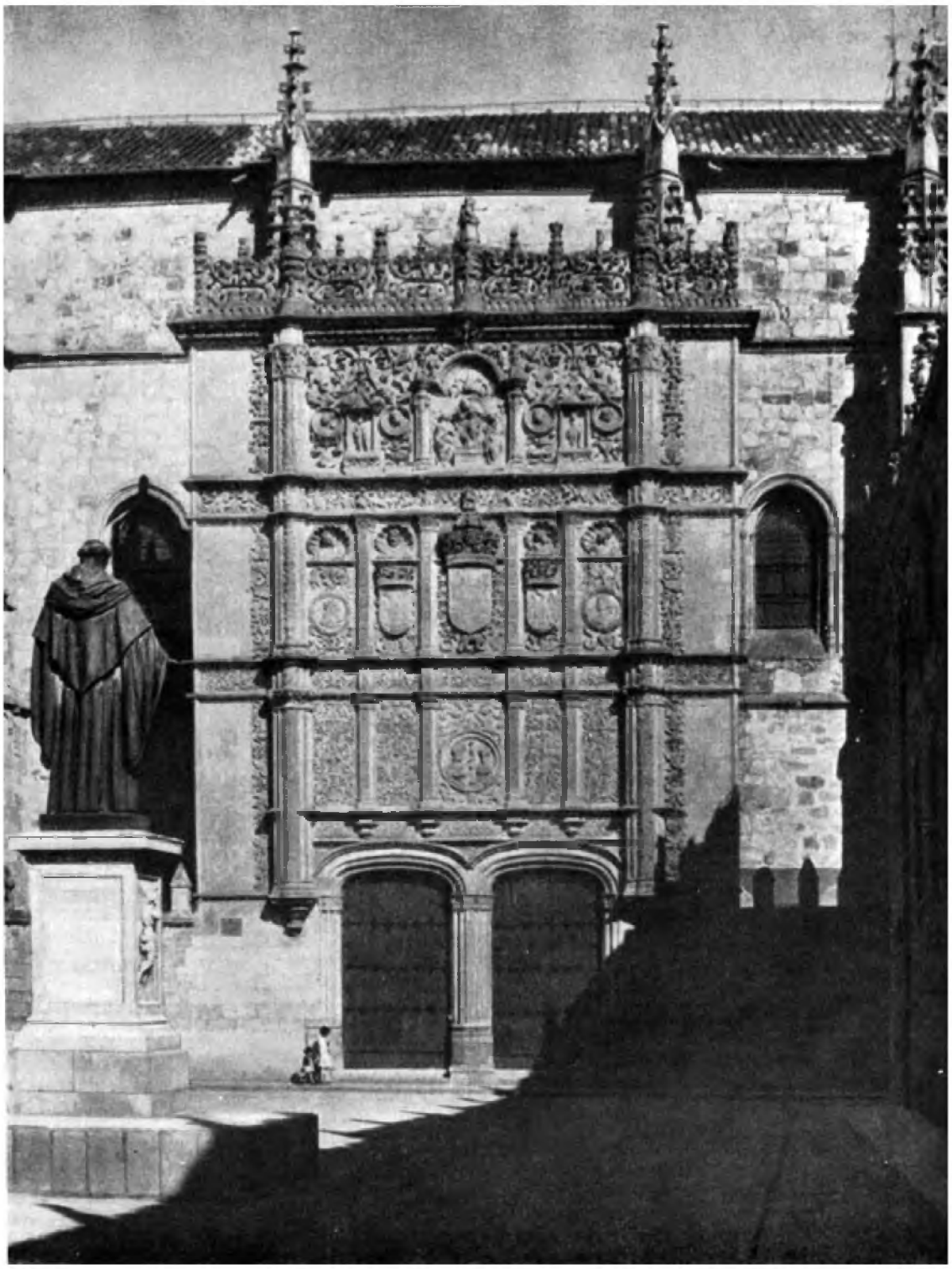
Обращение к мавританским традициям сказалось в оформлении портала и в облике открытой обходной галлереи и особенно в фантастически-сказочной двухъярусной аркаде внутреннего двора.

В декоративном убранстве дворца в Гвадалахаре следует отметить один важный момент, который получил распространение в архитектуре платереска, — украшение фасадной поверхности выступами различных форм, в данном случае — ромбовидными. В другом интересном сооружении, «Доме с раковинами» в Саламанке (1475—1483), крупные раковины — эмблема владельца дома, кавалера ордена Сант Яго, — в шахматном порядке наложены на плоскость стены. Подобный прием отличен от принципов «бриллиантовой рустовки» некоторых итальянских построек, основанной на насыщении каждого камня повышенной объемной выразительностью и усиливающей воздействие всей массы здания.

Испанский мастер в большей мере воспринимает стену как плоскость, на которой выделены яркие в игре света и тени декоративные пятна, особенно контрастные на фоне суровой глади стенной поверхности. В этом сказываются некоторые особенности испанского архитектурного мышления, восходящие к далеким восточным традициям.

Зрелая стадия платереска относится к первой половине 16 столетия. Растущее воздействие художественной культуры итальянского Возрождения проявилось и в области архитектуры, но не привело еще к коренному изменению ее образной системы. Даже в архитектуре зрелого платереска заимствование некоторых ренессансных конструктивных элементов мало затронуло готические основы "плана и конструкции зданий. Главные достижения стиля относятся к области фасадной композиции. Фасады сооружений отныне насыщаются классическими архитектурными и скульптурными формами: элементами ордера, растительным орнаментом, цветочными гирляндами, медальонами, барельефами, портретными бюстами, статуями античных божеств и фигурками путти. Включение новых ренессансных элементов в местную, еще во многом средневековую архитектурную систему производит в данном случае впечатление не эклектического смешения традиций, а их органического слияния в целостный художественный образ. В значительной мере это обусловлено тем, что мастера платереска по-своему интерпретируют классические формы, не столько используя их для выявления строгой тектоники здания сколько подчиняя живописной нарядности его общего облика. В целом для Зрелого платереска характерно декоративное понимание ордера, хотя ордерные элементы уже теперь выполняют определенную организующую роль в композиции.

Среди произведений зрелого платереска особой известностью пользуется западный фасад университета в Саламанке (1515—1533). В противоположность живописной свободе декора в портале коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде здесь выражена ясная логическая система вертикальных и горизонтальных членений общей композиции с четко обозначенным центром в каждом ярусе. Элементы декора заключены в ячейки, обрамленные линиями карниза и орнаментированные ребристыми пилястрами. Известная сдержанность и уравновешенность композиции сочетаются с поразительным богатством и разнообразием пластических форм, то более крупных и сочных, то подобно тончайшей паутине покрывающих каменную поверхность, то обладающих строгим и четким графическим рисунком, особенно в изображении гербов. Чем выше по фасаду, тем декор становится свободнее, не теряя при этом симметричного соответствия частей. Как и в ранней стадии платереска, скульптура здесь пронизана чувством законченности каждой детали. Однако это уже язык не готических, а новых форм классического искусства.



илл.369 Университет в Саламанке. 1515-1533 гг. Фасад.

Здание Саламанкского университета включено в композицию прямоугольного двора, окруженного фасадами учебных помещений. Светский, изящный образ всего архитектурного ансамбля соответствует духу самого Саламанкского университета, одного из старейших в Европе, который даже в условиях Испании 16 в. оставался центром передовой научной мысли.

К прекрасным образцам зрелого испанского платереска принадлежат также Здание университета в Алькала де Энарес, главный фасад которого был создан по проекту Родриго Хиля де Онтанъон в 1540—1559 гг., и севильской ратуши (начата в 1527 г., архитектор Диего дель Рианьо). Обе постройки обнаруживают более развитое, чем в

фасаде Саламанкского университета, решение объемно-пластической архитектурной композиции. Каждая из них представляет собой горизонтально вытянутое расчлененное на этажи сооружение дворцового типа, в котором выделены оконные проемы, карнизы, главный вход. Декоративная система платереска Здесь в значительно большей мере подчинена выявлению структуры здания. В некоторых жилых постройках этого времени сказались традиции мавританского зодчества (например, во дворце герцогов Монтерей 1539 г. в Саламанке). В других сооружениях возобладали принципы зрелого платереска, как и следовало ожидать, преимущественно в фасадных композициях. Во многих городах Испании, особенно в Саламанке, были сооружены красивые жилые дома.

Хотя платереск развивался в различных испанских провинциях и нес на себе отпечаток областных традиций, это был вместе с тем единый национальный архитектурный стиль. Постройки платереска, очень своеобразные и привлекательные по своему облику, составили одну из самых ярких страниц в истории испанской архитектуры.

* * *

Скульптура Испании конца 15 — начала 16 в., тесно связанная с архитектурой, развивалась с ней в общем русле. Период исабелино ярко проявился в творчестве одного из самых оригинальных испанских скульпторов, Хиля де Силоэ (работал в 1486—1505 гг.). Прямоугольное деревянное ретабло картезианской церкви Мирафлорес около Бургоса было выполнено Хилем де Силоэ в содружестве с Диего де ла Крус в 1496—1499 гг. Издали алтарь, заполненный множеством готических архитектурных и скульптурных форм, рождает впечатление мерцающей узорчатой поверхности. Вблизи обнаруживается сложная орнаментальная система композиции, несколько напоминающая принцип украшения восточных тканей; ее основной мотив — это мотив круга. Темно-золотое скульптурное убранство с тонко введенными акцентами белой и синей раскраски возникает на глубоко-синем, усыпанном позолоченными звездами фоне алтаря.

Перед ретабло расположена созданная Хилем де Силоэ несколькими годами раньше гробница родителей Изабеллы Католической — короля Хуана II и его жены. Основание гробницы имеет форму восьмиконечной звезды, украшенной статуями. Ажурность форм, обилие орнаментального узора отличают все детали гробницы, выполненной из белого алебастра. И здесь готические и мавританские мотивы сливаются в единый фантастический утонченный образ.

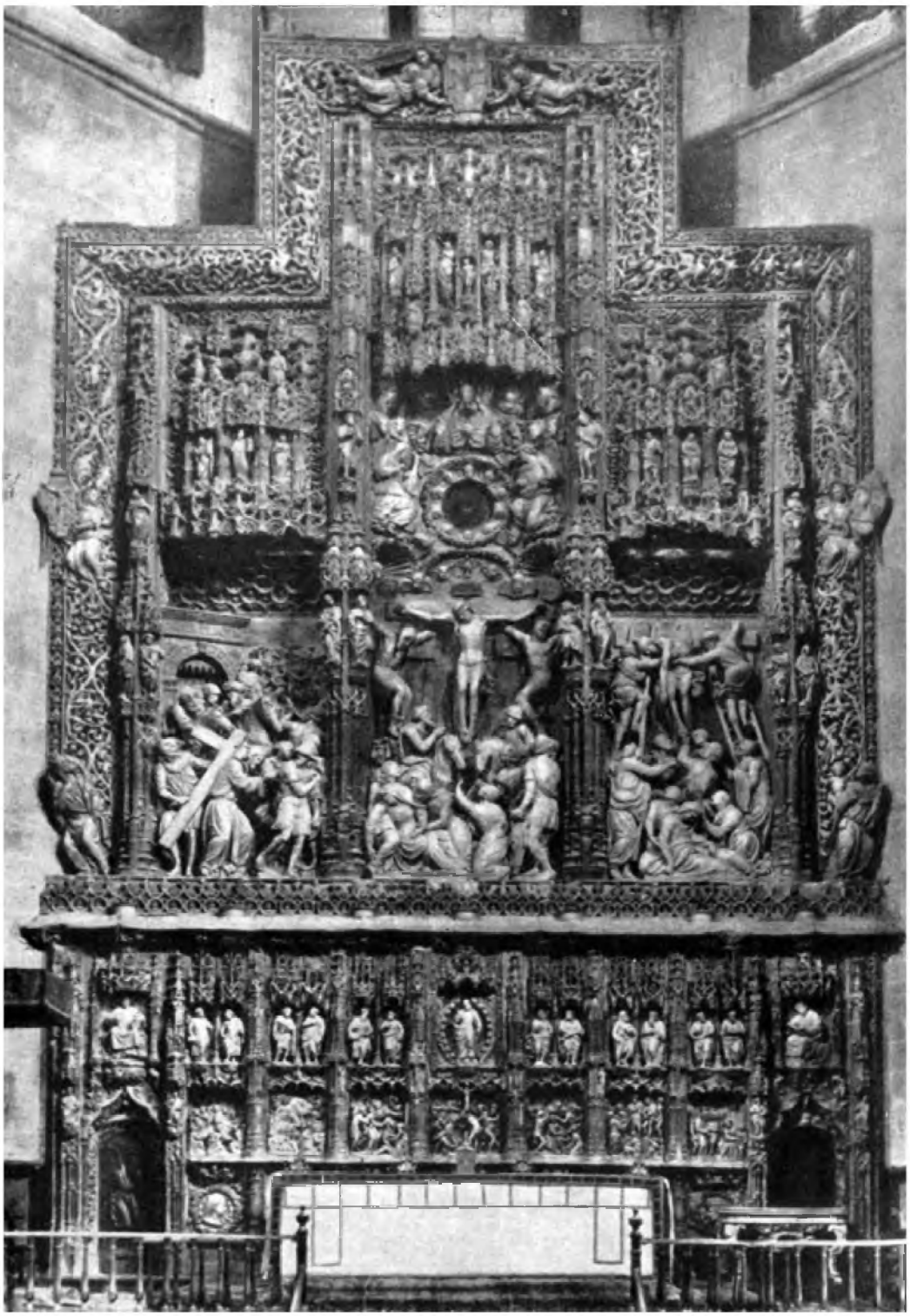
В дальнейшем развитии скульптуры начала 16 в. в композицию ретабло включались классические архитектурные формы и скульптурные изображения, образующие своеобразное сочетание с ярким декоративным эффектом его общего облика.

Ренессансные мотивы применялись и при сооружении гробниц, выполненных из мрамора и украшенных медальонами, барельефами, цветочными гирляндами. Нередко в их обрамлении использовались и элементы классического ордера. Но мастера Испании многое воспринимали и изображали по-своему. Работая в камне и мраморе, они охотно создавали и деревянные раскрашенные статуи.

К периоду зрелого платереска близко творчество Фелиппе де Боргонья (ум. в 1543 г.) и Дамиана Формента (1480—1543). Полихромное алебастровое ретабло королевской капеллы в Гранаде (1521) работы Боргонья содержит наряду со сценами на религиозные сюжеты рельефы, которые изображают исторические события последнего этапа реконкисты. Каждое скульптурное клеймо вставлено в своего рода нишу, обрамленную вертикальными и горизонтальными членениями ретабло — пилястрами, колонками и

карнизами. Эта легкая, изящная система архитектурных форм, несомненно, организует всю композицию.

Своеобразна и сама скульптура. Довольно крупные статуи располагаются в пространстве ниш. В значительной мере это новые образы, свободные от готической скованности и угловатости. Вместе с тем мастера увлекает не столько передача пластической красоты человеческого тела, сколько стремление выявить драматичность сюжетного конфликта. В сцене «Усекновение главы Иоанна Предтечи» особенно заметны черты того беспощадно правдивого изображения мученичества и страдания, которое вообще отличает испанское искусство. Обезглавленная фигура святого выдвинута на передний план, за ней помещен торжествующий палач, поднимающий окровавленную голову Иоанна. Полихромная раскраска фигур еще более усиливает драматический эффект сцены. По бокам ретабло помещены статуи коленопреклоненных католических королей. Торжественные и статичные, они отмечены в то же время несомненной портретной достоверностью облика безвольного Фердинанда и жестокой, властной Изабеллы.



илл.370 Дамиан Формент. Ретабло собора в Уэске. Раскрашенный алебастр. 1520- 1541 гг.

Вытеснение готических элементов ренессансными происходило постепенно. В формах ретабло собора в Уэске (1520—1541) работы Дамиана Формента еще чувствуется связь со средневековьем. Совсем иное впечатление производит его ретабло в церкви Сан Доминго де ла Кальсада в Логроньо (1537), где мастер свободно владеет языком новых пластических форм. Вместе с тем произведение это—яркое свидетельство того, насколько произвольно были использованы испанскими мастерами классические элементы. Ретабло в Логроньо построено на живописном нагромождении дробных форм, проникнутых беспокойным ритмом движения; все его архитектурные детали словно затканы орнаментом.

Наметившийся в испанской живописи 15 в. процесс развития реализма значительно усилился в первых десятилетиях 16 столетия. Каталония и Валенсия уступили свою роль ведущих художественных центров Кастилии и Андалузии. Более близким стало знакомство испанских мастеров с достижениями итальянской живописи. Изобразительный строй их произведений несет на себе явственный отпечаток эпохи Возрождения. Но вместе с тем идейная направленность испанской живописи осталась во многом далекой от ренессансного свободомыслия. Подобная двойственность художественного образа ярко проявилась в творчестве ведущих мастеров Испании этого времени.

Кастильский живописец, придворный художник католических королей Педро Берругете (ум. ок. 1504 г.) долго работал в Италии при дворе урбинского герцога Федериго да Монтефельтро вместе с итальянцем Мелоццо да Форли и нидерландцем Иосом ван Гейтом. Картины Берругете для библиотеки дворца в Урбино свидетельствуют о том, насколько серьезно овладел он приемами ренессансной живописи. Итальянская школа чувствуется и в произведениях, созданных Берругете по возвращении на родину, в 1483 г. Однако в них он проявил себя как типичный испанский мастер. Центральное место в творчестве художника занимают заказанные инквизитором Торквемадой картины для алтаря св. Фомы в Авиле (находятся в Прадо). Они изображают сцены из жизни св. Фомы Аквинского, св. Доминика и Петра-мученика. С большой тщательностью и достоверностью запечатлел в них мастер то, что мог наблюдать в реальной действительности: сцену сожжения еретиков на городской площади («Св. Доминик на аутодафе»), разнообразные типы испанского духовенства («Св. Доминик, сжигающий книги»), выразительные фигуры слепца-нищего и его юного поводыря («Чудо перед ракой св. Фомы»). Используя перспективу, Берругете стремился изобразить внутреннее пространство интерьера, в котором происходит действие, создать реальные образы людей, объединенных общим переживанием.

Вместе с тем творчество Берругете отмечено печатью особой суровости и аскетизма. В человеке испанского мастера интересовала главным образом передача внутреннего, в основе своей религиозного чувства. Фигуры в его картинах не всегда анатомически правильны, порой, как в средневековом искусстве, разномасштабны; их движения, даже те, которые должны выглядеть стремительными, статичны. Позолота, которую иногда применял мастер, вносит в композицию плоскостной элемент, усиливает впечатление подчеркнутой торжественности изображенных сцен. Так, выразительность столь характерного для католической Испании Эпизода сожжения еретических книг достигнута в значительной мере тем, что на общем золотом фоне картины звучными пятнами выступают черные рясы монахов, парчовые одежды вельмож, алое пламя костра и драгоценные переплеты сжигаемых книг

илл.371б Педро Берругете. Св. Доминик, сжигающий еретические книги. Между 1480 и 1490 гг. Мадрид, Прадо.

Более лирично творчество представителя севильской школы Алехо Фернандеса (ум. в 1543 г.). Как и Берругете, Алехо Фернандес был хорошо знаком с итальянским и нидерландским искусством. И в его творчестве сказывались средневековые традиции. Особенно известно его полотно «Мадонна мореплавателей», иногда поэтично называемая «Мадонной попутного ветра» (первая треть 16 в.; Севилья, Алькасар). Редкий в истории испанской живописи мотив — морской пейзаж на переднем плане, уходящее вдаль море, покрытое разнообразными кораблями, — как бы олицетворяет безграничные возможности испанского флота, бороздившего океан. Выше, в небесах, под покровом богоматери — коленопреклоненные фигуры мореплавателей; одна из них считается изображением Христофора Колумба. Эти образы, несомненно, отличаются портретной достоверностью. Но смелый мотив «открытия мира» подчинен в картине религиозной идее. Мадонна, стройная женщина в великолепном, нарядно орнаментированном платье, — это все тот же традиционный образ благословляющей Мадонны Милосердия. Ее непомерно большая фигура господствует во всей композиции. Широкие очертания ее плаща, осеняющего конкистадоров, охватывают также изображенные на дальнем плане фигуры индейцев, принявших христианство. Картина призвана прославлять торжество католицизма в завоеванных землях. Отсюда ее особый условный и торжественно-декоративный

образный строй, в котором сочетаются элементы реального изображения и религиозной символики.

* * *

В первой половине 16 в. окончательное сложение испанского абсолютизма сопровождалось усилением колониальной экспансии и активной завоевательной политики. Испанский король Карл I Габсбург в 1519 г. наследовал корону германского императора под именем Карла V. Испания стала составной частью огромной империи, которая владела Германией, Нидерландами, частью Италии и колониальными землями в Америке. Период, охватывающий приблизительно первую половину 16 столетия, характеризуется продолжающимся политическим и экономическим подъемом страны. Выход Испании на международную арену вызвал дальнейшее углубление общественного сознания, оживление научной и гуманистической мысли. Но оборотной стороной этих достижений была кровавая эпопея завоевания колоний, жестокая эксплуатация стран, входивших в состав империи Габсбургов.

Новый этап в истории Испании — отныне крупнейшей державы мира — таил в себе неразрешимые внутренние противоречия. Знаменательно складывалась судьба испанских городов. Их относительный расцвет в первой половине 16 столетия был кратковременным. Разгром в 1521 г. испанским абсолютизмом восстания кастильских городских коммун, так называемого восстания «коммунерос», окончательно уничтожил их средневековые вольности. Но если наступление абсолютизма на средневековые права городов в других странах Европы не воспрепятствовало дальнейшему росту буржуАзии, совершавшемуся под покровительством самой абсолютной монархии, то в Испании, где, по словам К. Маркса, «города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 432.*), исторический процесс создания абсолютизма сопровождался растущим разорением буржуАзии. Реакционные силы испанского феодального общества, сковывая развитие новых капиталистических отношений, привели страну к экономическому и политическому упадку.

Испанская культура в начале 16 столетия испытывала растущее воздействие Италии. Между обеими странами расширялись дипломатические, торговые и культурные связи. Многие испанцы — участники военных походов Карла V — побывали в Италии. Испанское общество было увлечено культурой итальянского Возрождения. Для придворных кругов это увлечение выразилось в поверхностной моде на все итальянское. Но если взять всю культуру Испании в целом, то необходимо признать, что влияние Италии содействовало расширению творческих возможностей испанского общества.

Время подъема мировой империи требовало создания нового, более монументального художественного стиля. Отсюда столь типичное для абсолютных монархий Европы внесение в искусство этих стран ренессансных форм «извне», своеобразный «верхушечный» Ренессанс, насаждаемый правящим классом. В Испании, как и в других странах, к королевскому двору приглашались итальянские мастера. Настойчиво культивировалось официальное художественное направление, подражавшее итальянскому искусству. Многие из испанских мастеров учились у итальянских архитекторов, скульпторов, живописцев и работали в Италии.

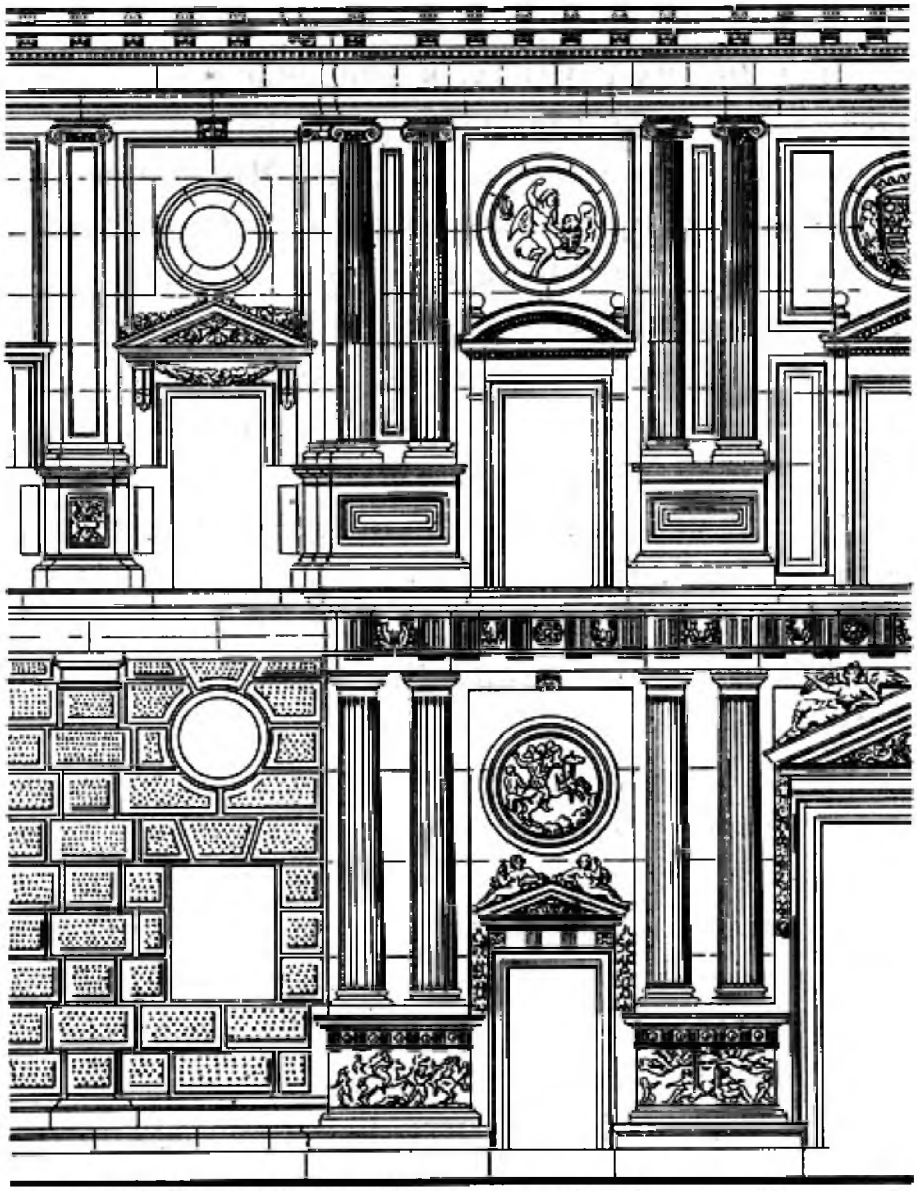
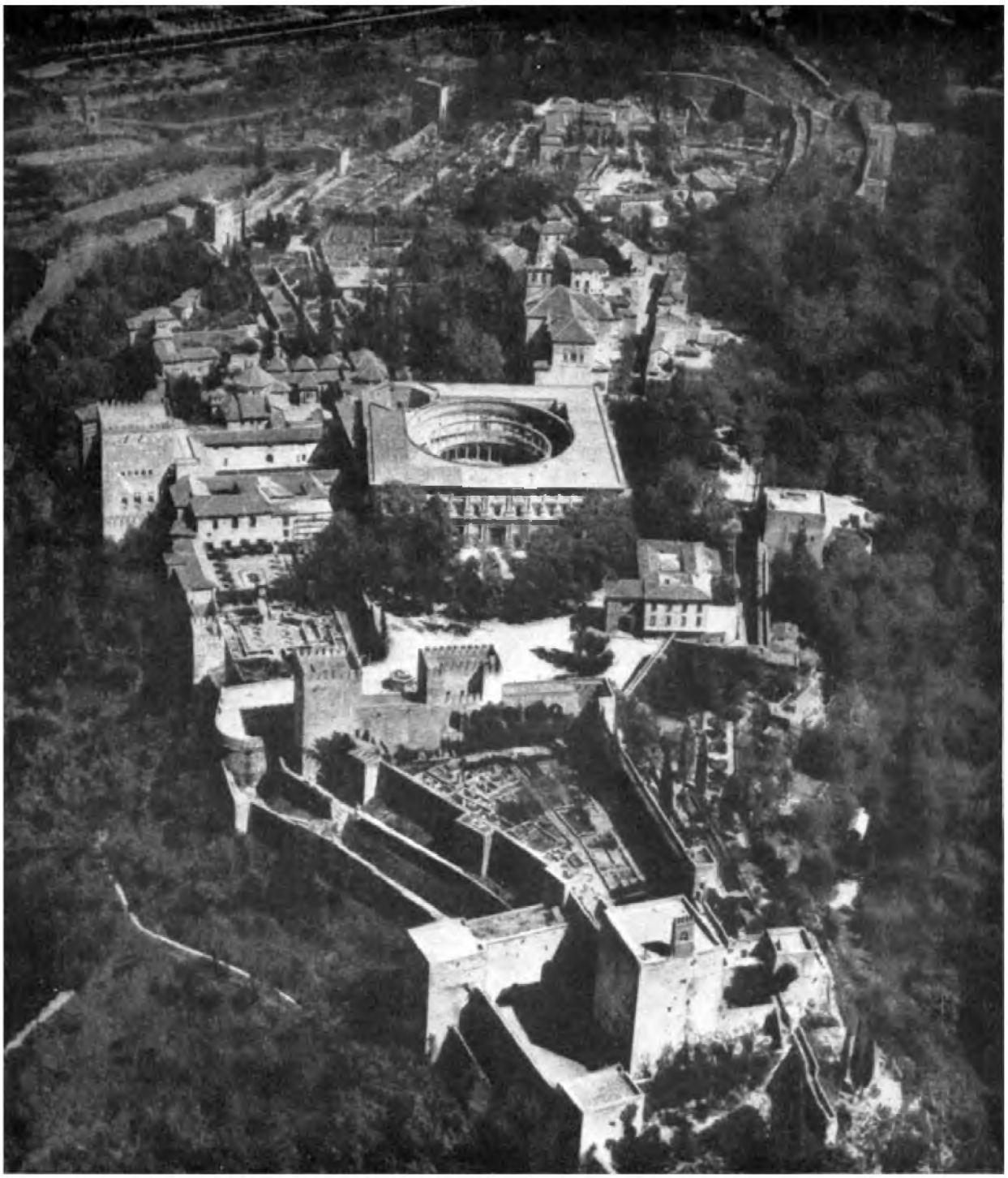


рис.стр.457. Педро Мачука. Дворец Карла V в Гранаде. Начат в 1526 г. Фрагмент фасада.



илл.372 Дворец Карла V в Гранаде. Общий вид дворца в ансамбле Альгамбры. Аэрофотосъемка.

Наиболее передовой областью испанского искусства этого периода была архитектура. Правда, общая картина развития ее отличается пестротой и отсутствием стилевого единства. Ведь именно к первой половине 16 столетия относится сооружение самых значительных произведений зрелого платереска. Но не они представляли теперь ведущую художественную тенденцию эпохи. Носителями ее оказались памятники, число которых невелико, но роль которых в испанской архитектуре чрезвычайно значительна. Самое крупное сооружение из них — дворец Карла V в Гранаде. Его проект принадлежит испанскому архитектору Педро Мачука. учившемуся в Риме во времена Браманте и Рафаэля. Строительство дворца было начато в 1526 г., когда император решил создать в садах Альгамбры собственную резиденцию. Дворец воздвигался в непосредственной

близости к знаменитому мавританскому комплексу, чем было нарушено его художественное единство. Строительство дворца, однако, тянулось с длительными перерывами до середины 17 в. и не было завершено.

илл.373 Педро Мачука. Дворец Карла V в Гранаде. Начат в 1526 г. Внутренний двор.

Дворец в Гранаде — величественное здание, выдержанное в классических традициях Высокого Возрождения. В плане это квадрат со вписанным кругом, образующим замкнутый внутренний двор диаметром около 30 м. Стремление зодчего создать единую центрическую композицию проявилось здесь с большой смелостью и новизной: ядром всей композиции является великолепный открытый двор. Его пространство как бы охвачено спокойным и четким ритмом кругового движения двухъярусной колоннады

(внизу — тосканского, вверху — ионического ордера), которая поддерживает обходную галлерею. Двор этот, напоминающий и древнеримские амфитеатры и испанскую арену для боя быков, словно предназначен для торжественных придворных зрелищ. Ясной логичности архитектурных членений круглого двора соответствует последовательная система классического ордера на всех четырех наружных фасадах дворца. Нижний этаж утяжелен массивной рустовкой. Центральные ризалиты как бы концентрируют в себе основные элементы архитектурного обрамления всей поверхности здания, усиливая их выразительность: пилястры здесь сменяются спаренными колоннами, круглые окна — нарядными медальонами, украшенными барельефами. Единство композиционного замысла, соразмерность частей, сдержанность декоративного убранства придают дворцу Карла V впечатление художественной цельности и строгой импозантности.

Новые тенденции в культовом зодчестве рассматриваемого периода сказались и в тех изменениях, которые внес архитектор Диего де Силоэ — сын Хиля де Си-лоэ, бывший также одаренным скульптором, — в первоначальный проект собора в Гранаде, особенно в решение его алтарной части (1528). Включенный в здание алтарь в виде увенчанной куполом многогранной ротонды сообщает всему пространству собора ощущение свободы и гармоничности. К прекрасным образцам испанской ренессансной архитектуры относится также внутренний двор Алькасара в Толедо, построенный в 1537 г. Диего де Коваррубиасом.

Все эти произведения свидетельствуют о том, что в испанской архитектуре происходил процесс глубокого усвоения классических традиций. Тем самым закладывалась основа для развития в Испании новых планировочных и объемно-пространственных композиций, полнее отвечавших духу времени.

* * *

В более сложных условиях протекала эволюция скульптуры и живописи. Если приобщение к новому художественному языку, выработанному культурой ренессансной Италии, явилось для испанских скульпторов и живописцев хорошей школой профессионального мастерства, то сама идейная направленность искусства итальянского Высокого Возрождения осталась для них во многом чуждой. Поэтому изобразительный строй этого искусства был воспринят испанскими мастерами не всегда органично; иногда они шли не далее прямого подражания. Но все же и в рамках итальянизирующего направления испанские мастера стремились к самостоятельным образным решениям, находили выход своим творческим исканиям. Особенно это проявилось в столь характерном для испанского искусства изображении сильного человеческого чувства. Нередко поиски повышенной выразительности образов придавали их произведениям подчеркнутую экспрессивность и напряженный драматизм. Не случайно также, что многие испанские мастера вскоре обратились к творчеству мастеров итальянского маньеризма, в котором они находили некоторые созвучные черты. Однако в поисках адекватных средств испанские мастера использовали лишь некоторые приемы маньеризма; их собственное искусство в целом обладало гораздо большей искренностью и правдивостью, ибо оно основывалось все же на несомненном интересе к внутреннему миру человека, хотя и ограниченном в пределах определенной идеи.

Испанская скульптура первой половины 16 столетия оригинальнее и ярче, нежели живопись. В это время работали такие одаренные скульпторы, как уже упомянутый Диего де Силоэ (1495 —1563), Бартоломео Ордоньес (ум. в 1520 г.), сын и ученик Педро Берругете — Алонсо Берругете (ок. 1490 г. —1561).

В произведениях Диего де Силоэ и Бартоломео Ордоньеса чувствуется ренессансная школа. Оба они долго жили в Италии. На родине Ордоньес создал по заказу Карла V гробницу его родителей Филиппа Красивого и Хуаны Безумной (1513; королевская капелла в Гранаде). Зрелым мастером проявляет он себя и в другом произведении — гробнице кардинала Сиснероса в университетской церкви Алькала де Энарес (1519). Среди традиционных статуй отцов церкви, помещенных по углам гробницы, внимание привлекает статуя св. Григория. Этот величественный старец изображен сидящим в естественной позе. У него властное грубое лицо; широкие складки одежд драпируют могучую грузную фигуру. Образ отличается столь свойственной испанским мастерам суровой неприкрашенностью.

Если творчество талантливого рано умершего Ордоньеса в целом развертывалось в рамках ренессансных традиций, то искусство Алонсо Берругете, одного из самых выдающихся испанских скульпторов, — пример того, как видоизменялись в Испании классические идеалы.

Алонсо Берругете был разносторонне одаренным мастером: будучи в основном скульптором, он известен и как живописец. Молодость Берругете прошла в Италии, где он учился у Микеланджело, копировал античные статуи. Яркая пластичность его скульптурных образов базировалась на свободном владении языком классических форм, прекрасном знании анатомии человеческого тела. Но, в отличие от образов итальянского Ренессанса, произведения Берругете, среди которых особенно известны деревянные полихромные статуи ретабло церкви Сан Бенито в Вальядолиде (1532), полны драматизма и смятения. Пропорции стройных фигур вытянуты, формы нередко искажены, позы динамичны, жесты резки и порывисты, лица отражают внутреннее напряжение. В истории испанского искусства Берругете обычно рассматривается как представитель маньеризма. Такое толкование будет, однако, упрощенным, так как сходство между этим мастером и маньеристами чисто внешнее. В решении этого вопроса можно провести своего рода аналогию между Берругете и одним из крупнейших французских скульпторов Жаном Гужоном. Подобно тому как захватывающие своей красотой образы нимф Гужона с его фонтана Невинных при всей своей необычайной изысканности далеки от бездушной холодности и вычурности маньеристических образов, так и яркая Экспрессивность «Жертвоприношения Авраама» Берругете — это не внешний прием, а выражение существа самих живых образов. Искусство Берругете — искусство страстного душевного порыва, драматических конфликтов. С большой выразительностью запечатлевал он страдание, скорбь, боль, смятение чувств. «Св. Себастьян» Берругете — почти мальчик с хрупким угловатым, мучительно изогнутым телом. Его «Моисей» — один из великолепных рельефов, украшавших деревянные скамьи хора Толедского собора (1548; ныне в Музее Вальядолида), — исполнен тревоги и возбуждения. Кажется, что буря разметала его волосы и одежды. Глубокая одухотворенность отличает группу Берругете, изображающую встречу Марии и Елизаветы, в ретабло церкви св. Урсулы в Толедо. Образ Елизаветы — это само воплощение сильного и непосредственного чувства. Она стремительно бросилась к Марии, готовая упасть перед ней на колени. Зритель не видит лица Елизаветы, но все очертание ее фигуры и бурный ритм развевающихся складок создают ощущение непреодолимого внутреннего порыва. Юная прекрасная Мария более спокойна и сдержанна, но сколько нежности угадывается в царственно величественном жесте ее рук, которыми она поддерживает Елизавету, в выражении ее одухотворенного лица. Динамичность этого эпизода оттенена строгими и неподвижными фигурами сопровождающих Марию женщин, изображенных по сторонам центральной композиции ретабло.

Работа в области деревянной полихромной скульптуры особенно привлекала Берругете. Повышенная эмоциональность его образов находила здесь наиболее благодарное воплощение, подчеркиваясь изысканной гаммой применяемой скульптором раскраски с преобладанием белого, черного и золота.

Стремление испанских мастеров воплотить в образах выразительность человеческого переживания все дальше уводило их от классических традиций, все более придавало их произведениям оттенок дисгармоничности и внешней экспрессии. Эти черты возобладали в творчестве Хуана де Хуни (ок. 1507—1577), испанского скульптора, также учившегося в Италии. Некоторые образы его обладают немалой художественной убедительностью («Богоматерь с кинжалами»; Вальядолид, Музей). Но многофигурные композиции Хуана де Хуни 1540-х гг. («Положение во гроб» в соборе Сеговии, ретабло церкви Сан Франсиско в Вальядолиде) перегружены деталями, пронизаны запутанным и напряженным движением. Все в них преувеличенно, неестественно, рассчитано на внешний эффект и словно полно предчувствием духа церковного барочного искусства.

Испанская живопись первой половины 16 в. не дала мастера, равного по силе дарования Алонсо Берругете. Условия заказа ограничивали возможности художников. По-прежнему живописные произведения были предназначены для украшения церковных алтарей. Испания этого времени, по существу, не знала ни станковой картины, ни фрески. Естественно, что мифологические и светские сюжеты в этих условиях не могли получить права на существование.

И все же испанская живопись первой половины 16 столетия не была просто слабым отражением итальянской. В ней проявились черты самобытности, попытки по-своему перефразировать классические образцы.

Главнейшими художественными центрами итальянизирующего направления были крупные торговые города Севилья и Валенсия. Валенсийцы Эрнандо Яньес де Альмедина (ум. ок. 1537 г.) и Эрнандо Льянос (ум. после 1525 г.) жили и работали в Италии, где учились у Леонардо да Винчи, которому они подражали, доходя до прямого заимствования некоторых образов. В Валенсийском соборе кисти обоих мастеров принадлежат картины главного алтаря, посвященные жизни девы Марии (1507). С точки зрения итальянской живописи — это вполне «грамотные» произведения, в которых сказывается знание рисунка, перспективы, анатомии и моделировки фигур. Ренессансная архитектура часто входит в картину в качестве фона, на котором происходит действие. И все же образы гармонически прекрасного склада в испанском искусстве встречаются скорее в виде исключения, нежели как правило. Одним из немногих удачных примеров здесь может служить картина Яньеса «Св. Екатерина» (ок. 1520 г.; Прадо). В значительно большей мере испанским мастерам удавались будто выхваченные из жизни эпизодические персонажи, например пастухи в картине Яньеса «Поклонение пастухов». Сходные черты можно заметить и в творчестве валенсийского живописца Хуана де Хуанеса (ок. 1528—1579). Насколько бледны и даже слащавы его идеальные образы, настолько выразительны, например, в своей неумолимой жестокости участники побиения св. Стефана камнями в его одноименной композиции, хранящейся в музее Прадо.

Своеобразной испанской интерпретацией знаменитой «Тайной вечери» Леонардо является картина Хуанеса того же названия (Прадо). Хуанес во многом следует композиции Леонардо. Однако в основу образного решения его картины положен не глубокий психологический конфликт, а мистическое чудо. Избран иной момент, нежели у Леонардо: Христос, поднимая в руке святое причастие, произносит слова: «Се — тело мое». Жесты действующих лиц полны экзальтации, в композиции нет гармонической

ясности, подчинения частей целому, она перегружена бытовыми деталями. Образный строй картины приобретает маньеристический оттенок. Севильский живописец Луис де Варгас (1502—1568), поклонник Рафаэля, в своей картине «Мадонна перед праотцами Ветхого завета» (1561; Севилья, Собор) подражает произведениям Вазари, добиваясь все же большей жизненности, особенно в трактовке второстепенных персонажей.

* * *

Между тем признаки упадка, который, подобно роковой болезни, начал подтачивать силы государства, становились все заметнее. Грандиозный план создания мировой католической империи Габсбургов оказался несостоятельным. Не случайно эта огромная империя, столь обширная, что, по словам современников, в ее пределах «никогда не заходило солнце», справедливо сравнивалась с колоссом на глиняных ногах. Империя Габсбургов не обладала той степенью централизации, которая основывалась бы на политическом и экономическом единстве входивших в нее областей. Власть империи базировалась главным образом на военной силе. Ее богатство было порвждено в первую очередь откровенным колониальным хищничеством. Испанский абсолютизм не только не создал необходимых условий для прогрессивного развития страны, но и не смог даже преодолеть традиционной разобщенности ее отдельных областей. Правящая верхушка — паразитическое дворянство и духовенство вовсе не были заинтересованы в развитии промышленности и торговли. Они обогащались грабежом колоний. Если на первых порах американское золото активизировало развитие испанской экономики, то последствия «революции цен», вызванной колоссальным золотым потоком, хлынувшим из Нового Света, раньше всего сказались именно в Испании, где они приобретали поистине катастрофические формы. Резкое повышение цен, вытеснение с внутреннего рынка испанских товаров более дешевыми товарами других стран и одновременно накопление богатства в руках грандов и церкви — все это в конечном счете парализовало развитие производительных сил, приводило к жестокому обнищанию народа. Его разоряли феодальные поборы и войны. Так Испания — владычица огромных земель в Европе и Америке — осталась отсталой аграрной страной с безраздельно господствовавшим феодальным способом производства.

Вторая половина 16 столетия в истории Испании в мрачные годы деспотии Филиппа II — это время растущего политического и экономического кризиса мировой державы. Испанская монархия, претендовавшая на мировое господство, пыталась сохранить свое положение, возглавив феодальную и католическую реакцию в Западной Европе. Однако испанский абсолютизм, который не мог уже победить то новое и прогрессивное, что поднималось и крепло в европейских странах, терпел одно поражение за другим. Огромный удар империи Габсбургов нанесло отпадение в 1581 г. Северных Нидерландов, неудачна была и попытка в 1588 г. сокрушить Англию.

Трагедия испанского общества состояла в том, что Испания, по существу, не зная реформации, испытала сполна все гибельные последствия контрреформации. Инквизиция оказалась основным орудием внутренней политики Филиппа II. Массовые казни «еретиков», ярастное преследование крещеных мавров — морисков, гонение на научную мысль, торжество религиозного мракобесия — все это происходило на фоне углубляющегося разорения страны, крушения ее мирового могущества. В условиях испанской действительности создавалась почва для наиболее острого выражения тех идей кризиса и трагической дисгармонии общественного сознания, которые столь характерны для эпохи позднего Возрождения.

Идея единой великой монархии требовала создания особого стиля в искусстве, возвеличивающего мощь империи. Задача его саздания была решена только в области испанской архитектуры.

Уже образ гранадского дворца Карла V нес в себе черты державного представительства. Но идея великой монархии должна была найти воплощение в произведении более могучего размаха — в целом архитектурном комплексе. Такое произведение и было создано. Это знаменитый Эскориал, дворец-монастырь, резиденция Филиппа II. Грандиозное сооружение, посвященное святому Лаврентию, было воздвигнуто в 80 километрах от новой испанской столицы — Мадрида, в пустынной долине реки Мансанарес, близ селения Эль Эскориал, откуда оно и получило свое название. Проект его (1563) принадлежал прошедшему обучение в Италии испанскому архитектору Хуану де Толедо. После его смерти в 1567 г. строительство возглавил молодой одаренный зодчий Хуан де Эррера(1530—1597), не только расширивший, но и во многом изменивший первоначальный замысел.

Огромное здание, воздвигнутое из серого гранита, Эскориал вмещает монастырь, дворцовые помещения, усыпальницу испанских королей, библиотеку, коллегию и госпиталь. Площадь, занимаемая ансамблем, превышает 40000 кв. м. В Эскориале насчитывается 11 внутренних дворов и 86 лестниц. Высота угловых башен, украшенных высокими шиферными крышами, достигает 56 м. Сооружение Эскориала, которое было закончено в 1583 г., отличалось невиданным размахом и прекрасной организацией строительных работ. Оно велось под личным наблюдением Филиппа П.

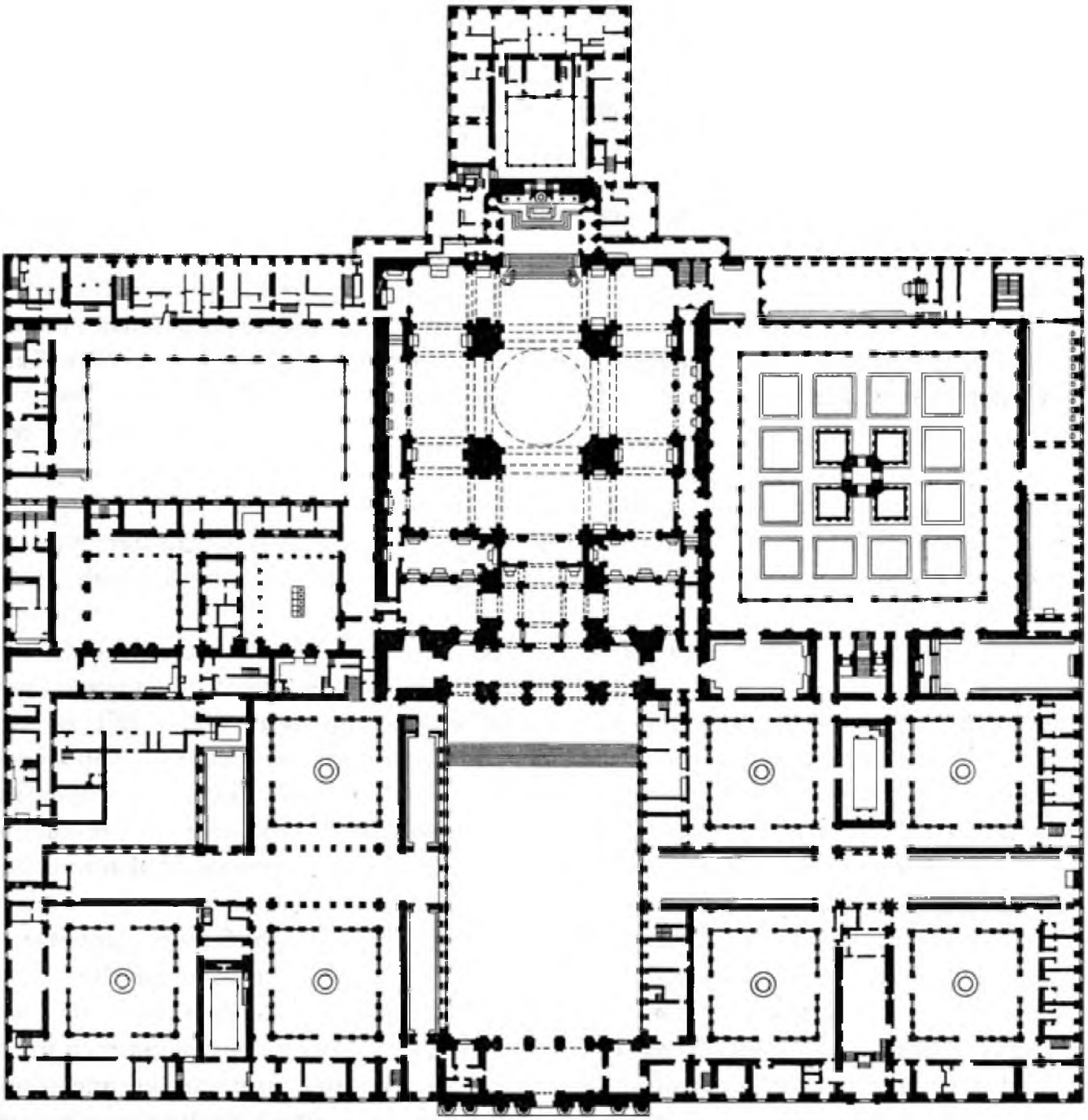
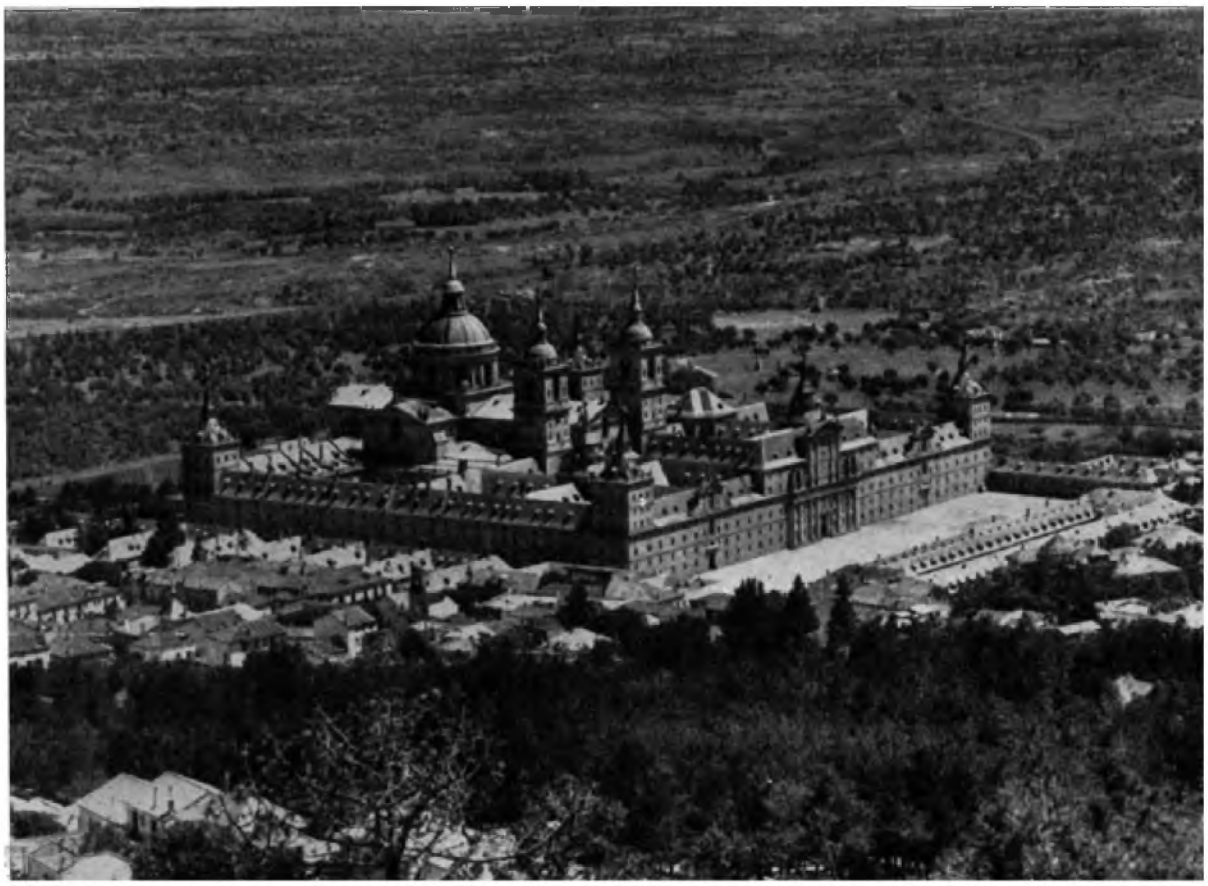


рис.стр.464. Хуан де Эррера. Эскориал. 1567- 1583 гг. План.

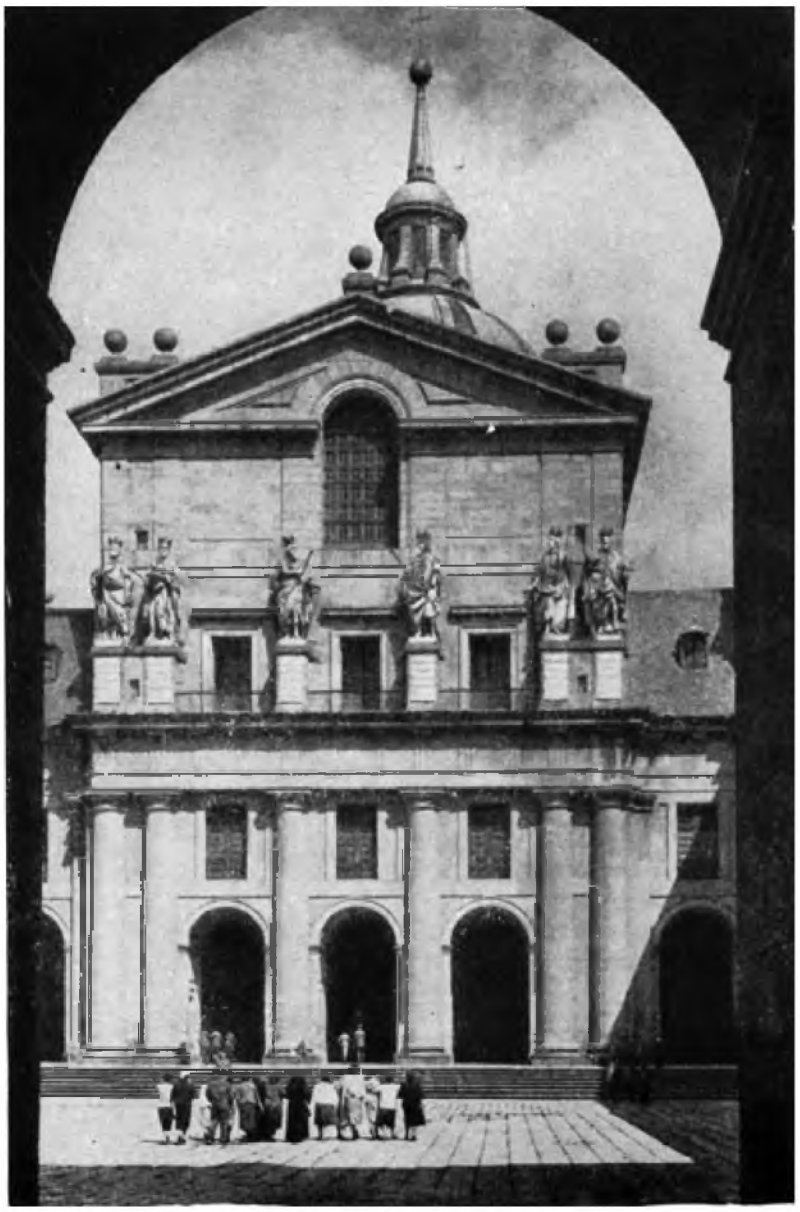


илл.374а Хуан де Эррера. Эскориал. 1567- 1583 гг. Общий вид.

Хуан де Эррера блестяще решил задачу создания этого сложнейшего архитектурного комплекса. В его основу положен единый четкий план в виде огромного прямоугольника со сторонами 206 X 261 м. Лишь в восточной части выделен небольшой выступ, где находились личные королевские апартаменты. Прямоугольник рассечен двумя осями: главной, акцентирующей вход, с запада на восток, и поперечной — с севера на юг. В каждом из отсеков расположение зданий и внутренних дворов подчинено основному принципу деления плана на геометрически правильные прямоугольные ячейки. Центром всего ансамбля является увенчанный куполом величественный собор. Масштабность архитектурного образа Эскориала, создающего впечатление как бы целого города, возникающего среди суровых предгорий скалистой Гвадаррамы, определяется не только его грандиозными размерами. Хуан де Эррера достиг строгой соразмерности и единства четкого общего силуэта и объемно-пространственной композиции всего архитектурного комплекса. Так, он очень верно нашел пропорциональное соотношение между вертикальными элементами композиции — мощным куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов. Решение пятиэтажных колоссальных фасадов — одно из самых смелых новшеств испанского зодчего. Не все они равноценны. На западном фасаде, например, главный вход оформлен в виде портика—сложного двухъярусного сооружения с колоннами и фронтонами. Этот портик, напоминающий фасад римской иезуитской церкви Иль Джезу, не вполне органично связан с массой здания: он словно приставлен к стене. Гораздо большее впечатление производят другие фасады Эскориала, особенно южный, пожалуй, самый скупой и сдержанный по своему облику. Архитектор исключительно оригинально для своего времени построил выразительность фасада на подчеркнутом лаконизме гладкой, словно уходящей в бесконечность плоскости стены.

илл.375 Хуан де Эррера. Эскориал. Южный фасад.

Часто расположенные окна и горизонтальные тяги подчинены единому суровому ритму. Вдоль фасада тянутся прямоугольные бассейны; обширная выложенная каменными плитами площадь обрамлена низкими каменными парапетами. Южный фасад Эскориала воспринимается как очень целостный архитектурный образ, исполненный силы и значительности.



илл.374б Хуан де Эррера. Собор св. Лаврентия в Эскориале. Западный фасад.

Многочисленные постройки Эскориала выдержаны в едином строгом монументальном стиле. На главной оси расположен прямоугольный входной двор, так называемый Двор королей, из которого открывается вид на западный фасад собора св. Лаврентия. Композиция фасада состоит из крупных массивных архитектурных масс — центрального двухъярусного портала с высоким фронтоном и четырехугольных башен по углам. Из-за фронтона виднеется огромный купол собора. Портик тосканского ордера поддерживает расположенные на постаментах статуи ветхозаветных царей, которым двор обязан своим названием.

Строгой простотой и вместе с тем подчеркнутой импозантностью отличается архитектурное решение внутреннего пространства собора, в котором господствуют Элементы дорического ордера. Фрески на сводах написаны придворными итальянскими мастерами и в колористическом отношении выдержаны в холодных, условных тонах. Бронзовые статуи (их авторы — итальянские мастера Помпео и Леоне Леони), изображающие застывших в молитвенных позах Карла V и Филиппа II в окружении своих семей, выступают на темном фоне больших гладких ниш по сторонам алтаря.

Одно из оригинальных сооружений Эскориала — так называемый Колодец евангелистов в виде небольшого храма, расположенного в центре окруженного двухъярусной аркадой внутреннего двора, который примыкает к собору справа. Это изящное увенчанное куполом и украшенное статуями и балюстрадой здание сложного и прихотливого очертания (в плане — октагон с вписанным в него крестом) как бы предвосхищает динамичные композиции барокко. Однако и здесь Эррера сохраняет единство стиля, очень умело связывая постройку с общим ансамблем. Уже мотив прямоугольных бассейнов, помещенных по четырем сторонам этого здания, включает его в единую четкую геометрическую систему всего архитектурного комплекса.

Эскориал — одно из самых значительных произведений в истории испанской архитектуры. Его идейно-образное содержание сложно и противоречиво. Воздвигнутое по прихоти Филиппа II в безлюдной местности, слишком огромное, чтобы быть должным образом использованным во всем своем объеме, это грандиозное сооружение явилось ярчайшим художественным выражением своего времени. Не случайно, что оно было создано именно в Испании и что подобного памятника архитектуры не знает Европа 16 столетия. В целостном единстве, в строгой соподчиненности всех частей этого величественного ансамбля получила образное отражение идея централизованной абсолютной власти. Поскольку сама идея централизованной монархии была исторически прогрессивной, в архитектурном замысле Эскориала нашли свое выражение передовые черты,— недаром он в ряде отношений стал прообразом грандиозных дворцовых комплексов в абсолютистских государствах 17 столетия. В архитектуре Эскориала можно обнаружить возникновение элементов классицизма и барокко; здесь были предвосхищены и другие новшества 17 в., например тема купола, венчающего всю ансамблевую композицию. Но в Испании, где абсолютизм стал тормозом общественного развития, такое произведение, как Эскориал, — этот аскетически суровый и официально-холодный дворец-монастырь, безраздельно слитый с пустынной выжженной солнцем природой,— уже к моменту завершения строительства превратилось в мрачный памятник уходящей в прошлое деспотической империи.

* * *

Попытка создания единого художественного стиля испанской монархии ознаменовалась в области живописи несоизмеримо меньшим успехом, чем в области архитектуры. При дворе Филиппа II возникла школа придворных живописцев, украшавших главным образом Эскориал фресками и картинами. Это было своеобразное подобие «школы Фонтенбло», хотя и значительно менее яркое и гораздо сильнее проникнутое идеями католицизма. К этому времени художественные идеалы испанских живописцев заметно изменились. Проявления маньеризма всячески осуждались в многочисленных выходивших в Испании теоретических работах. Воплощение в искусстве объективных норм классической красоты стало главным требованием времени. Основными образцами для подражания считались отныне произведения римской школы, отчего это художественное направление получило название романизма. Однако романизм, в котором исключалась возможность творческого переосмысления итальянских прообразов, был течением эклектического характера. Приглашенные ко двору итальянские живописцы Федериго Цуккари, Пеллегрино Тибальди, Лука Камбиазо, Бартоломео Кардуччо и другие, а также испанские романисты Гаспар Бессерра, Пабло Сеспедес создавали произведения внешне парадные, но поверхностные и в художественном отношении незначительные. Среди романистов Испании можно отметить лишь художника Хуана де Наварете (1526—1579), талантливого колориста, испытавшего воздействие венецианской живописи; в его творчестве сказывались черты реализма.

Требования придворной культуры не могли все же подавить в испанской живописи развитие реалистических тенденций даже в пределах того же придворного искусства. Во второй половине 16 столетия в Испании сложилась национальная школа портретистов, связанная с именами Алонсо Санчеса Коэльо (ок. 1532 г.— 1588), его учеников и последователей.

Молодость Санчеса Коэльо, португальца по происхождению, прошла на его родине, где он познакомился с творчеством Антониса Мора, работавшего при португальском дворе. В 1557 г. Санчес Коэльо стал придворным живописцем Филиппа II.

Изображенные на полотнах испанских портретистов застывшие, прямые, как бы окаменевшие в своей холодной недоступности фигуры вельмож с однообразными статичными жестами исполнены бесстрастия; тела под негнущимися одеждами кажутся бесплотными. Тщательно переданы детали костюма: узорчатые парчовые ткани, жесткие воротники, тяжелые чеканные украшения. В сложении такого типа портрета очевидна роль традиционных сословных представлений и условных норм строжайшего придворного этикета. Скованность, чопорность этих образов тесно сливаются в нашем представлении с мертвенным унынием жизни испанского двора, косный и монастырски монотонный быт которого подчинялся точно установленному церемониалу.

В испанском портрете второй половины 16 в. нередко можно видеть заимствование внешних приемов маньеризма. Но в целом испанские мастера, по существу, исходили из иного, нежели у итальянских маньеристов, восприятия человека. Возможно, по сравнению с произведениями Понтормо или Бронзино испанские портреты могут показаться архаичными, даже несколько примитивными. Но образный строй их основан на более здоровых принципах; в них сохранена реалистическая традиция испанского Возрождения. Каждая индивидуальность запечатлена ими с точным сходством, без тени лести. Удивительная достоверность лиц портретируемых, иногда даже с оттенком некоторой прозаичности, составляет своеобразную и главную черту этих произведений.

илл.376 Алонсо Санчес Коэльо. Портрет Филиппа II. Ок. 1575 г. Мадрид, Прадо.

Неоднократно изображая Филиппа II, Алонсо Санчес Коэльо с большой убедительностью передавал поблекшее лицо короля, его опустошенный взгляд. В портрете молодого принца дона Карлоса (Прадо) художник не скрывает, что весь облик наследника престола отмечен печатью явного вырождения. Наоборот, сильный властный характер угадывается в юной Изабелле-Кларе-Евгении, будущей правительнице Нидерландов (Прадо). Ученик Санчеса Коэльо, более суховатый и мелочный по живописной манере Хуан Пантоха де ла Крус (1549— 1609), с такой же достоверностью передавал облик своих моделей.

Испанские портретисты 16 в. часто изображали на придворных портретах рядом со знатными особами шутов, карликов и уродов. Их жалкие фигурки должны были по

контрасту оттенять величавую осанку, благородство облика представителей высшего общества или естественную здоровую красоту царственного ребенка. Нередко создавались и собственно портреты шутов и карликов.

Изображение в искусстве физического уродства человека, его духовной неполноценности отразило характерную черту новой кризисной эпохи: утерю гармоничного представления о личности, повышенный интерес к болезненным и ненормальным явлениям природы. Однако эта острая тема современности не могла быть осознана испанскими портретистами во всей ее глубине. В образе шута и урода, служивших любимой забавой короля и скучающих придворных, художники стремились к передаче главным образом особенностей их необычного облика, деталей «шутовского» костюма.

Некоторая наивно-прямолинейная документальность и статичность психологического решения испанских портретных образов вполне объяснимы: портрет второй половины 16 столетия был одним из первых этапов в реалистическом постижении искусством Испании человеческой личности. Но именно Санчесу Коэльо и его школе принадлежит немалая заслуга в подготовке почвы для развития последующего этапа испанского реалистического портрета в 17 столетии.

Если в придворных кругах господствовали идеи официального католицизма, отражавшиеся в придворном искусстве, то в то же время в философии, литературе и живописи Испании, главным образом в городах, удаленных от двора, получили распространение различные мистические течения, в которых сплетались идеи контрреформации с еще очень живой на почве Испании средневековой мистикой. При всей реакционности эти идеи заключали в себе некоторые «еретические» положения, первоначально отвергнутые официальным католицизмом, а впоследствии использованные им в своих интересах.

В испанской живописи представителем направления, в котором возобладали мистические тенденции, был Луис Моралес (ок. 1509—1586), работавший в своем родном городе Бадахосе. Художник хорошо знал итальянское и нидерландское искусство. Его виртуозная, словно эмалевая техника живописи близка к приемам нидерландской школы 15 в. Старое и новое тесно слиты в творчестве Моралеса. В преувеличенной религиозной одухотворенности его образов проглядывает нечто средневековое. Возврат к формам повышенной спиритуализации в условиях эпохи Возрождения сообщает искусству Моралеса отпечаток своеобразной условности и субъективности. Моралес — художник отдельных героев, а не событий, художник одной темы — темы страдания, исполненного чувства христианской жертвенности и покорности. Круг его образов узок — чаще всего это страдающий Христос, или Мария, оплакивающая своего умершего сына, или юная Мария, ласкающая младенца, но уже охваченная трагическим предчувствием его будущей судьбы. Ограничен и изобразительный репертуар Моралеса, который обычно писал полуфигуры в статичных скорбных позах, с горестным выражением тонких мертвенного оттенка лиц, с внутренне напряженными, но внешне очень скупыми, словно оцепенелыми жестами. Картины его выдержаны в гамме холодных тонов; лица святых как бы озарены внутренним светом. Художник несомненно использовал некоторые маньеристические приемы. Однако передача душевной эмоции подкупает у Моралеса своей искренностью, особенно в произведениях лирического плана, как, например, в поэтической картине «Богоматерь с младенцем» (ок. 1570 г.; Прадо).

илл.377 Луис Моралес. Богоматерь с младенцем. Ок. 1570 г. Мадрид, Прадо.

Та же задача утверждения субъективного начала, которая у Моралеса проявлялась, так сказать, в локально испанских формах, с неизмеримо большей яркостью и силой в масштабе общемировом была решена первым великим живописцем Испании Доменико Теотокопули, прозванным в связи с его греческим происхождением Эль Греко (1541—1614). Только в Испании в период крушения мировой империи и торжества феодальной и католической реакции могло развиться искусство Греко — само воплощение той катастрофы, которая завершает эпоху Возрождения. Вместе с тем создание искусства подобного размаха было возможно лишь для мастера, овладевшего всеми достижениями позднеренессансной культуры в ее наиболее сложном и глубоком — итальянском варианте. Тенденции кризисного порядка, получившие распространение в искусстве позднего Возрождения, особенно венецианской школы, находят продолжение в творчестве Греко, но с тем отличием, что линия спиритуалистического восприятия

получает у Греко свое крайнее выражение. Образ человека наделен у него повышенной одухотворенностью, но он лишен героического начала, свойственного, например, Тинторетто; удел героев Греко — слепая покорность высшим мистическим силам.

Греко — уроженец острова Крита, где он в юности обучался, вероятно, у местных мастеров, сохранивших иконописные традиции византийской живописи. Затем художник переселился в Италию, в Венецию, а в 1570 г. в Рим. Воображение его было захвачено образами венецианской живописи. Ранние произведения итальянского периода, например «Исцеление слепого» (ок. 1572 г.; Парма, Пинакотека), свидетельствуют о тесной связи Греко с искусством венецианских мастеров. Но уже и здесь появляются черты того внутреннего возбуждения, которые отличают его образы на протяжении дальнейшей эволюции его творчества. В 1576 г. Греко навсегда уехал в Испанию, которая стала его второй родиной.

Необычные приемы изобразительного языка, свойственные Греко, не являются открытием лишь его одного — некоторые аналогии им в той или иной форме обнаруживаются в творчестве позднего Микеланджело и позднего Тинторетто. Но если художественный образ мастеров Возрождения основывался на органическом синтезе реальности и высокого обобщения, то в искусстве Греко возобладало воображаемое, ирреальное начало. Сама среда, в которой художник помещает какую-либо сцену,— это фантастический потусторонний мир, мир чудес и видений. В беспредельном пространстве стираются грани между землей и небом, произвольно смещены планы. Экстатические образы Греко похожи на бесплотные тени. У них неестественно вытянутые фигуры, судорожные жесты, искаженные формы, удлиненные бледные лица с широко открытыми глазами. Греко использует эффект стремительного изменения масштабов фигур и предметов, то "внезапно вырастающих, то исчезающих в глубине. Тот же принцип применен и в их резких неожиданных ракурсах. Небо в его картинах, напоенное сиянием мерцающего света, с парящими фигурами ангелов и святых, или драматически сумрачное, подобное бездонной темно-синей бездне, которая открывается в прорывах вихревых облаков, воспринимается как олицетворение высшей божественной силы. К небу устремлены все помыслы живущих на земле, охваченных состоянием единого духовного озарения. Это состояние проявляется либо в исступленном страстном порыве души, взыскующей небесного блаженства, либо в созерцательном, углубленном постижении потустороннего мира.

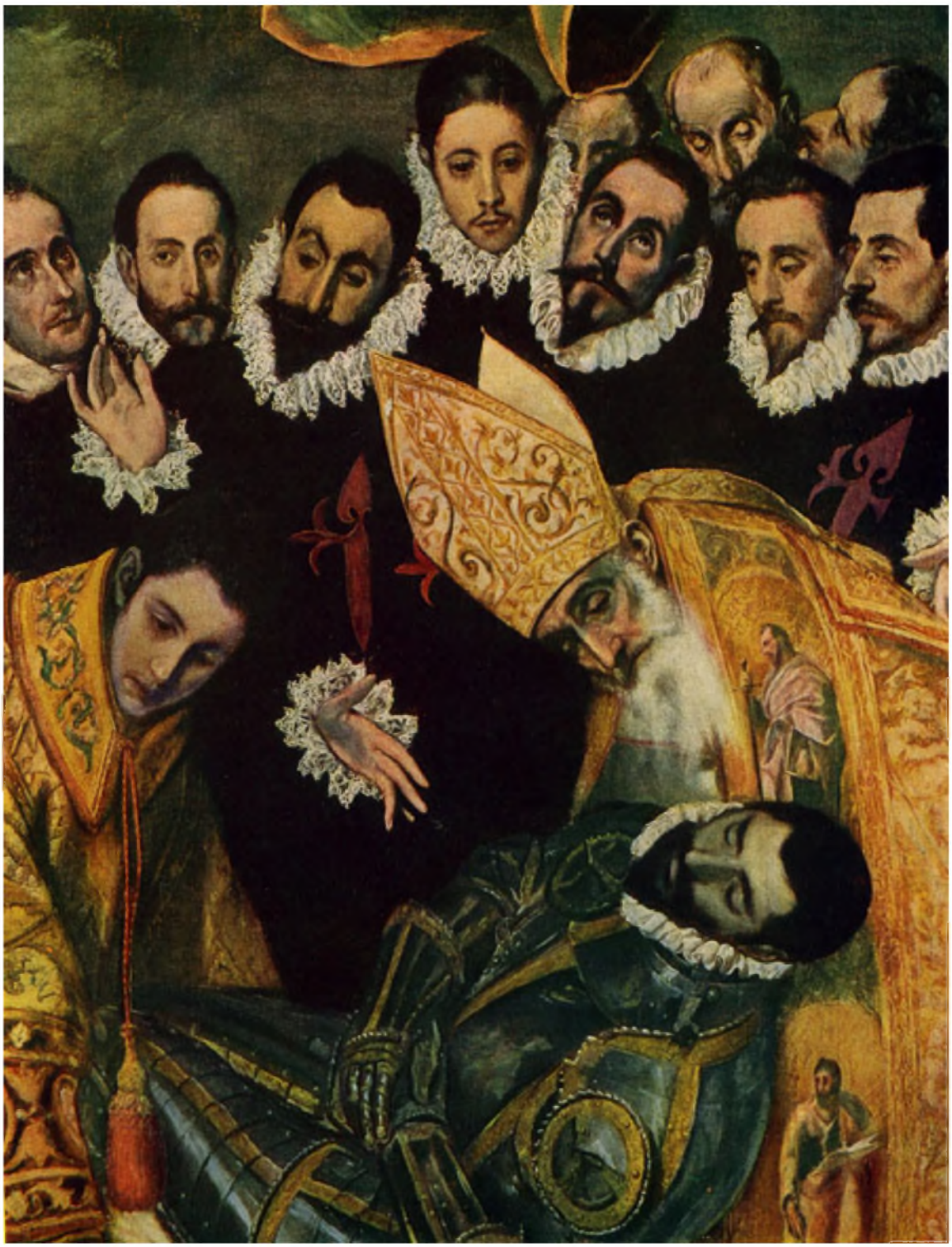
Уже в своей первой из созданных в Мадриде по заказу короля картин Греко обратился к теме, необычной для живописи Возрождения. Это изображение сновидения Филиппа II (1580; Эскориал). В иррациональном пространстве совмещается образ рая, земли и ада. Все участники грандиозного мистического действа поклоняются имени Христа, которое возникает на небе. Греко еще не прибегает здесь к подчеркнутой деформации фигур. Колорит, хотя и построенный на его излюбленном приеме контрастного сопоставления ярких цветов, все же сохраняет идущую от венецианцев общую теплую золотистую тональность. Только угловатая коленопреклоненная фигура Филиппа II, темным пятном выступающая на фоне сверкающих красок, воспринимается как образ, взятый из реального мира. Еще последовательнее и острее визионерский характер искусства Греко сказался в другой его картине, также заказанной королем для собора Эскориала— «Мученичество св. Маврикия» (1580—1584). В очень сложной, насыщенной множеством фигур композиции запечатлены, как в произведениях средневекового искусства, разновременные эпизоды из жизни святого. На переднем плане помещены фигуры полководца фиванского войска Маврикия и его соратников, готовых принять мученическую смерть за верность христианству. Они представлены в латах римских воинов; пластическая моделировка их фигур навеяна приемами классической живописи.

Однако эти образы, в которых проявилось типичное для Греко понимание человеческой личности, бесконечно далеки от героических образов Возрождения. Их тела лишены реальной весомости, лица и жесты отражают душевное волнение, смирение и мистический экстаз, босые ноги неслышно ступают по земле. Изображение казни Маврикия, вознесения его души на небо, отодвинутое художником вдаль, как бы происходит в сфере безграничного пространства.

Но как ни экспрессивны в искусстве Греко приемы композиции, рисунок, восприятие пространства, чувство ритма, наиболее важное и значительное в его образной системе — колорит. Колористические достижения художника являются своеобразным продолжением исканий венецианской школы. Греко как бы извлек из венецианской системы колоризма ее глубокую византийскую подоснову. Цветовой строй Греко необычайно одухотворен. Художник достигает исключительной светозарности красок, словно излучающих из себя внутреннее пламя. Он смело сопоставляет лимонно-желтые и сине-стальные, изумрудно-зеленые и огненно-красные тона. Обилие неожиданных рефлексов — желтых по красному, желтых по зеленому, ярко-розовых по темно-красному, зеленых по красному, применение ослепительно белых и густо-черных красок — все придает гамме Греко огромную Эмоциональную напряженность. И в картине «Мученичество св. Маврикия» этот необычный колорит, проникнутый беспокойной борьбой противостоящих цветов, то ярко вспыхивающих, то гаснущих в мерцании призрачного нереального света, является одним из главных средств мистического преображения реальности.

Столь не похожая на традиционные произведения церковного искусства, картина Греко не была оценена ни Филиппом II, ни придворными мастерами-итальянистами. Ее место в соборе Эскориала было отдано полотну посредственного итальянского живописца. Разочарованный своим неуспехом при дворе, Греко покинул Мадрид и поселился в Толедо. Некогда «сердце Испании», древний Толедо в 16 в. стал приютом старой феодальной аристократии. Потеряв значение государственной столицы, Толедо остался центром инквизиции и богословской мысли. Толеданская интеллигенция увлекалась идеалами средневековой культуры и мистическими учениями. Ее духовная жизнь, в которой значительное место занимали музыка, поэзия и искусство, отличалась большой утонченностью. Эта среда оказалась наиболее благоприятной для развития дарования Греко.

илл.378 Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586 г. Толедо, церковь Сан Томе.



Эль Греко. Погребение графа Оргаса. Фрагмент. 1586 г. Толедо, церковь Сан Томе. См. илл. 378.

Илл.стр.472-473

В большинстве своем его картины, написанные на сюжеты Нового завета, обладают известным единообразием художественных решений. Греко часто возвращался к одним и тем же образам. Среди произведений подобного рода выделяется его знаменитая картина «Погребение графа Оргаса» (1586; Толедо, церковь Сан Томе). В основу ее сюжетного замысла положена средневековая легенда о чудесном погребении благочестивого графа Оргаеа святыми Августином и Стефаном. Торжественно-скорбная сцена погребальной церемонии помещена в нижней зоне картины. Вверху разверзается небо, и Христос во

главе сонма святых принимает душу усопшего. И здесь мистическое чудо составляет основное содержание картины. Однако ее образное решение отличается гораздо большей сложностью и глубиной, чем в других произведениях мастера. В этом полотне слиты в гармоническом единстве как бы три плана представления художника о мире. Его чисто визионерское восприятие воплощено в верхней, небесной зоне. Вместе с тем изображение участников погребальной мессы — монахов, духовенства и особенно толеданского дворянства, в образах которых Греко создал превосходные портреты своих современников, вносит в картину ощущение реальности. Но и эти реальные участники погребения графа Оргаса сопричастны чуду. Их духовные переживания с удивительной утонченностью воплощены в тонких бледных лицах, в сдержанных жестах хрупких рук — как бы всплесках внутреннего чувства. Наконец, своего рода синтез конкретно-реального и отвлеченно-возвышенного несут в себе образы святых Августина и Стефана, которые на переднем плане бережно поддерживают тело усопшего. Нигде у Греко печаль, глубокая нежность и скорбь не были выражены с такой человечностью. И в то же время образы святых — само воплощение высшей духовной красоты.

Обращение мастера к теме жизни и смерти, к непосредственной передаче мира человеческих чувств и их идеальному преображению придает картине исключительную содержательность и многозвучность. Сложное сопоставление различных образных планов проявляется даже в частностях. Так, парчовая риза св. Стефана украшена изображениями эпизодов из его жития — побиения святого камнями. Это не просто нарядная вышивка, а целая картина типичного для Греко призрачного характера. Введение подобного мотива как бы совмещает в изображении прекрасного юноши настоящее и прошлое, придает его образу многоплановый оттенок.

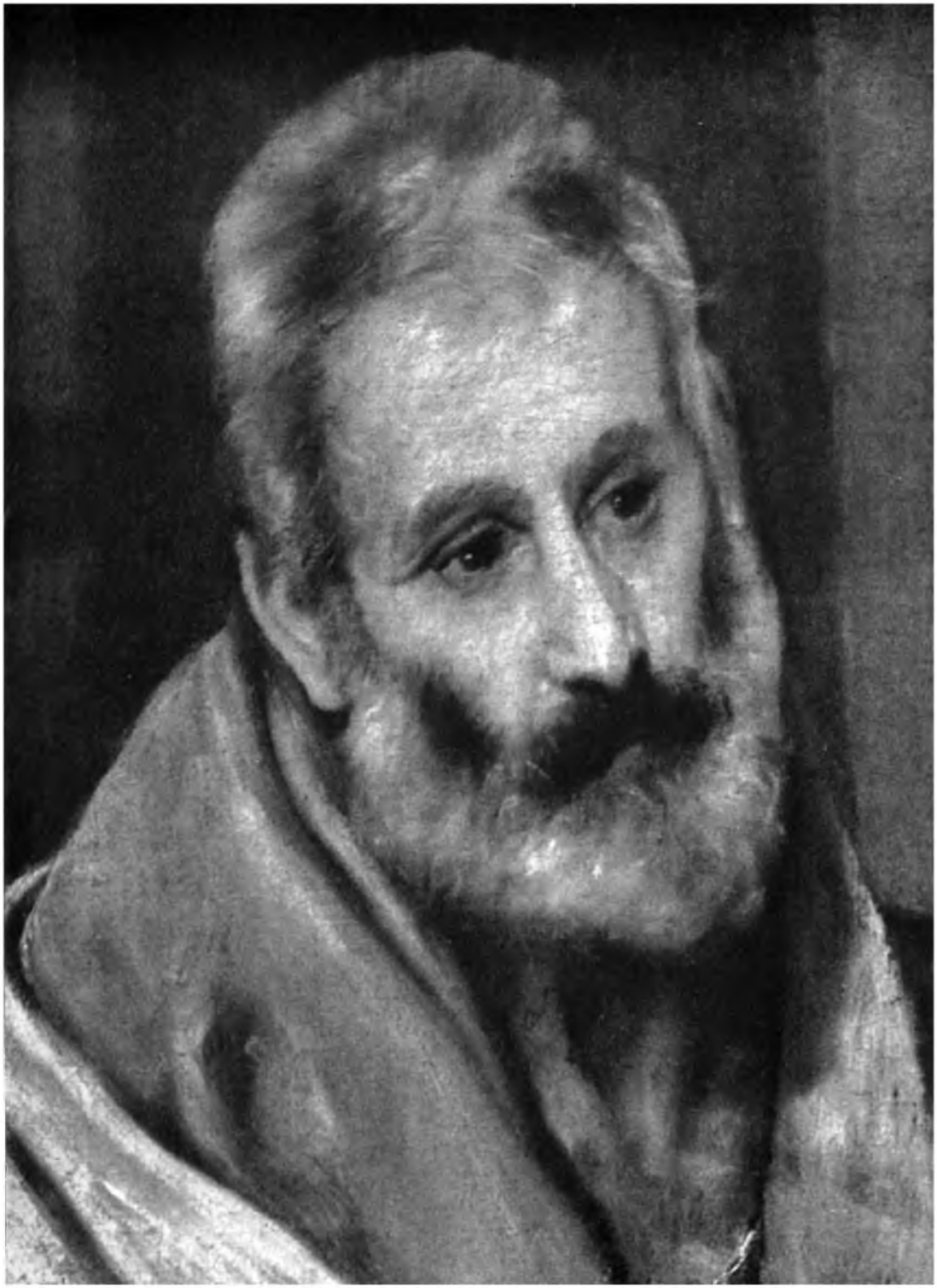
И в колористическом звучании картины, написанной в великолепной торжественно-траурной гамме с акцентами бело-серебристых, желтых, темно-синих и красных тонов, слиты различные живописные решения. Условному нереальному колориту небесной сферы, где прозрачные облака озарены внутренним светом, противостоят более весомые, темные, серо-черные тона нижней зоны в одеждах дворян, монашеских рясах, в сверкающих холодным блеском металлических латах Оргаса. Своеобразным объединением этих противоположных тенденций являются фигуры святых Августина и Стефана. Сохраняя меру реальности, яркие на темном фоне пятна их тяжелых златотканых риз вместе с тем фантастически переливаются в сиянии розовато-красного света погребальных факелов.

Нашедшие развернутое воплощение в «Погребении графа Оргаса» особенности творчества Греко сказались в таких его произведениях, как «Св. Мартин и нищий» (после 1604; Вашингтон, Национальная галлерея), «Благовещение» (1599—1603; Будапешт, Музей изящных искусств), и многих других.

илл.381 Эль Греко. Св. Мартин и нищий. После 1604 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Стремление Греко раскрыть человеческую личность в повышенно одухотворенном преломлении особенно проявилось в его изображениях учеников Христа. В эрмитажном полотне «Апостолы Петр и Павел» (1614) художника интересовало сопоставление двух внутренне различных типов характера: кроткого созерцательного Петра и убежденного, страстного проповедника Павла. Смугло-бледные удлиненные аскетические лица выступают на золотисто-коричневом фоне, оттененные цветами плащей — оливково-золотистого у Петра и темно-красного, отливающего розово-оранжевым у Павла. Руки апостолов образуют своеобразный узор, и, хотя жесты их не связаны между собой, так же как и разобщены их взгляды, оба апостола объединены общим внутренним переживанием.

Многих евангельских персонажей у Греко сближает не только единство настроения, но также и большое внешнее сходство при многообрАзии эмоционально-психологических оттенков. Что касается апостолов эрмитажной картины, то в них наряду с тонкой дифференциацией образов подчеркнуты черты глубокой душевной красоты.



илл.382 Эль Греко. Апостол Петр. Фрагмент картины «Апостолы Петр и Павел». 1614 г. Ленинград, Эрмитаж.

илл.383 Эль Греко. Апостол Павел. Фрагмент картины «Апостолы Петр и Павел».

Между образами святых Греко и его портретными работами не всегда имеется резкая принципиальная грань. И в портрете художник путем субъективного заострения определенных черт характера, то страстно порывистого, то более углубленно созерцательного, стремился раскрыть одухотворенный внутренний мир человеческой личности. Однако если трактовка образов святых, каждый из которых чаще всего воплощает один из этих типов характера, отличается известной однoплановостью, то в портрете она обогащается тонкими и сложными нюансами. В значительной мере здесь сказывается специфика самого жанра, связанного с изображением конкретной человеческой индивидуальности. Портреты Греко значительно более жизненны. Не все они равноценны. В некоторых из них преобладает идеальный, как бы возведенный мастером в рамки своеобразного канона образ дворянина своего времени. В других

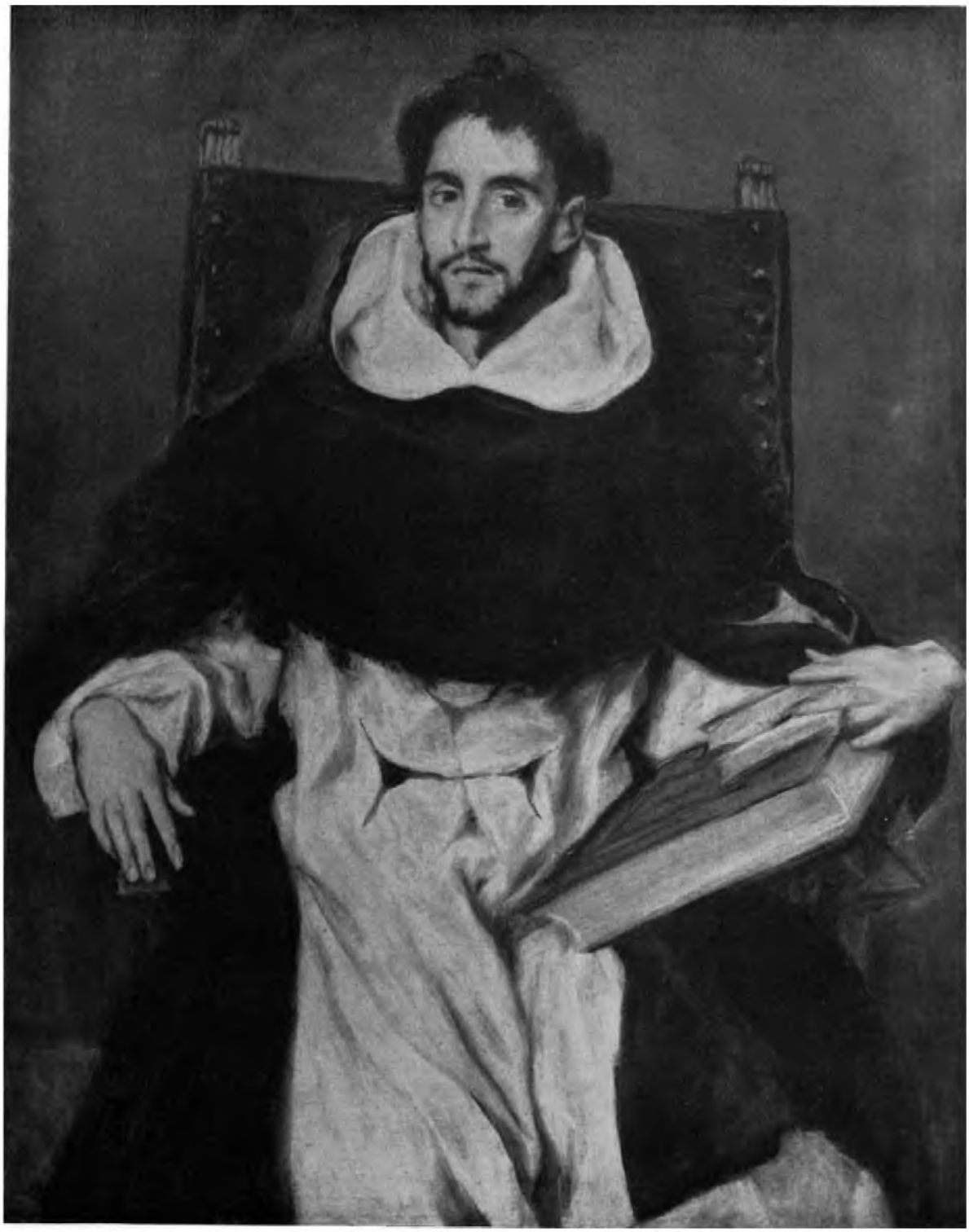
субъективное восприятие приводит к искажению натуры. Но в лучших портретах Греко, когда сама направленность его трактовки совпадает с внутренней сущностью изображаемых лиц, художник достигает большой и, по существу, реальной психологической выразительности.

Какой-то особой печалью овеян образ в портрете неизвестного в Прадо (ок. 1592 г.). Все скрыто, погашено в этом изможденном узком лице, и лишь прекрасные скорбные глаза полны влажного блеска и взгляд их, удивительный по своей эмоциональной взволнованности, словно отражает в себе сложное душевное движение.

илл.380 Эль Греко. Портрет Великого инквизнтора Ниньо де Гевара. 1601 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

В портрете инквизитора Ниньо де Гевара (1601; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) Греко создал сложный и глубокий образ религиозного фанатика. Уже колористическое решение — контраст светло-малиновой рясы и бледного лица — вносит в характеристику особую напряженность. Гевара внешне спокоен, правая рука его покоится на подлокотнике, но пронизывающий взгляд, обращенный на зрителя сквозь темные роговые очки, и жест левой руки, стискивающей ручку кресла, обнаруживают то скрытое, что таится в этом волевом, неумолимо жестоком человеке.

Благородная интеллектуальность облика подчеркнута в портрете поэта-мистика, друга и почитателя Греко фра Ортенсио Парависино (1609; Бостон, Музей). У него подвижное болезненное лицо, непринужденная поза, живой жест нервных рук. Художнику удалось создать очень чистый и светлый образ. Его одухотворенности тонко соответствует исключительно свободная, построенная на сочетании светотеневых пятен живописная манера. Среди немногочисленных женских портретов мастера выделяется полный сложной внутренней жизни образ хрупкой большеглазой Иеронимы Куэвас, жены Греко (ок. 1580 г.; Глазго, собрание Стерлинг Максвелл).

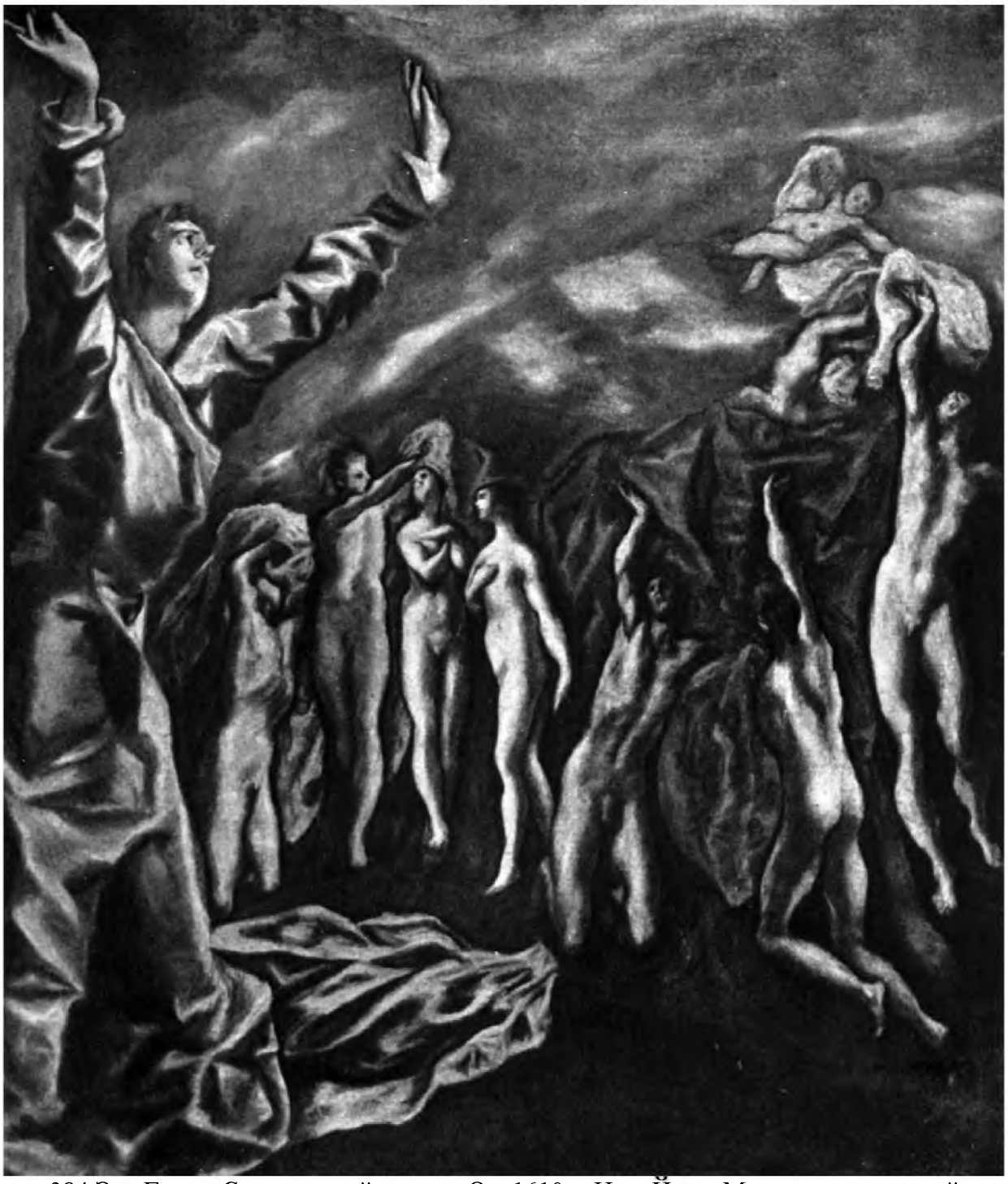


илл.379 Эль Греко. Портрет Ортенсио Парависино. 1609 г. Бостон, Музей изящных искусств.

Лучшие портреты Греко отмечены страстным интересом художника к интенсивной жизни человеческого духа. Это качество явилось его большим объективным достижением.

Для творческой эволюции Греко характерно нарастание мистицизма и трагического чувства обреченности. В его поздних произведениях образы становятся все более ирреальными, болезненно-фантастическими. Деформированные фигуры в своей предельной экстатичности напоминают взвивающиеся к небу языки пламени. Одежды и драпировки, окутывающие бесплотные тела, словно живут своей жизнью, подчинены особому ритму движения. То внезапно вспыхивающий, то скользящий свет,

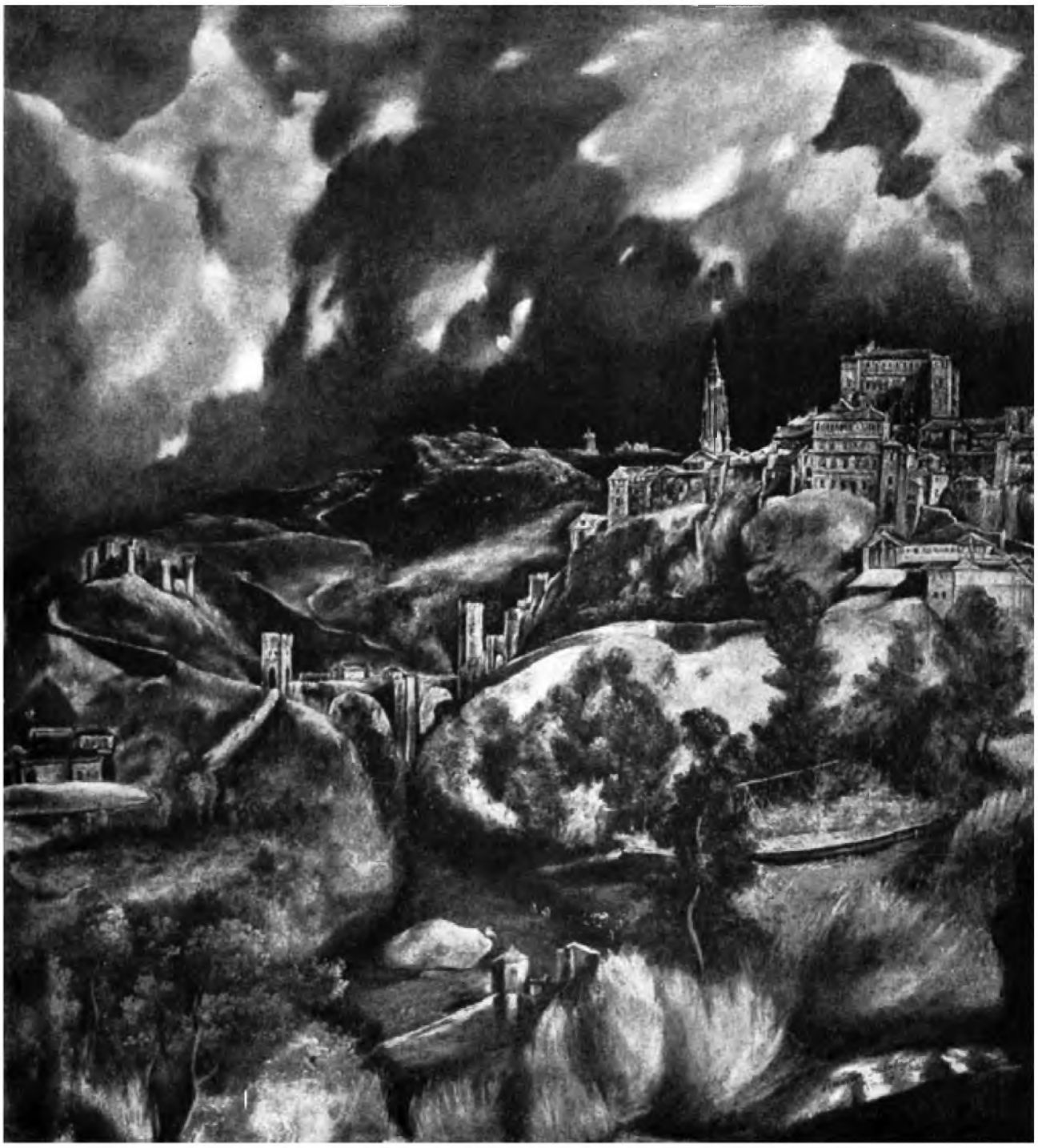
эмоциональное воздействие которого у Греко исключительно велико, разрушает материальность форм. Колорит, теряя яркость красок, приближается к монохромному, приобретает специфический пепельно-серый тон. Картины, написанные в этот период,— само воплощение исступленного духовного порыва, дематериализации образа: «Сошествие св. Духа» (после 1610 г.; Прадо); «Поклонение пастухов» (1609—1614; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1614 г.; Думбартон-Окс).



илл.384 Эль Греко. Снятие пятой печати. Ок. 1610 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Все острее и настойчивее звучит в творчестве Греко тема гибели мира, божественного возмездия. Показательно его обращение к сцене из Апокалипсиса в полотне «Снятие пятой печати» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В бездонном пространстве изображены мятущиеся души праведников — типичные для Греко странные бестелесные, безликие

существа, судорожно вытянутые обнаженные фигуры которых словно колеблет движение ветра. Среди этого мира теней до грандиозных размеров вырастает на переднем плане фигура коленопреклоненного евангелиста, который, подняв руки, страстно взывает к невидимому агнцу. Эмоциональная выразительность картины с ее резким искажением форм и как бы фосфоресцирующими красками достигает исключительной интенсивности. Та же трагическая тема обреченности и гибели звучит и в других произведениях Греко, казалось бы, не связанных с религиозным сюжетом. В картине «Лаокоон» (ок. 1610 г.; Вашингтон, Национальная галлерея) можно найти некоторые внешние приметы мифологической легенды: изображение Лаокоона и его сыновей, терзаемых змеями, фигуры богов-мстителей, троянского коня, город на дальнем плане. Но все неузнаваемо преображено художником. Боги — те же призрачные существа, что и в других картинах мастера; Лаоокон и его сыновья — христианские мученики, с покорным смирением принимающие божественную кару. Их тела совершенно нереального пепельно-сиреневого оттенка лишены силы, у них нет точек опоры, жесты вялы, бессознательны, и лишь неукротимый огонь веры освещает обращенные к небу лица. Олицетворение гибнущей Трои — это образ Толедо, изображение которого нередко составляло фон многих картин Греко. Художник запечатлел достаточно точно некоторые архитектурные памятники древнего города. Однако его привлекала не столько конкретная передача облика Толедо, сколько, возможно, создание более сложного, обобщенного образа фантастически прекрасного, возникающего в виде тревожного смутного миража города-мира. Глубоким трагизмом овеян этот волновавший Греко образ в его великолепном пейзаже «Вид Толедо» (1610—1614; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Безжизненный, как бы оцепеневший, озаренный зловещим зеленоватым светом вспыхивающих зарниц, город, как призрачное видение, возникает на сине-свинцовом в клубящихся облаках небе.



илл.385 Эль Греко. Вид Толедо. 1610-1614 гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Греко не имел последователей. Совсем иные задачи стояли перед испанской живописью, в которой на рубеже 16—17 вв. поднималась могучая волна реализма, и искусство его было надолго забыто. Но в начале 20 столетия, в период кризиса буржуазной культуры, оно привлекло к себе большое внимание. Открытие Греко превратилось в своеобразную сенсацию. Зарубежные критики увидели в нем предтечу экспрессионизма и других упадочных течений современного искусства. Элементы мистики и иррационализма и связанные с ними особенности изобразительного строя произведений Греко рассматривались ими не как специфические проявления его времени, а как якобы извечные и наиболее ценимые качества искусства вообще. Разумеется, такая оценка необоснованно модернизирует облик художника, а главное, представляет в искаженном

свете то, что составляет захватывающую силу его образов,— огромный накал трагических человеческих чувств.

Завершая собой определенный этап в истории испанского искусства, творчество Греко одновременно обозначает собой своеобразный водораздел между двумя великими художественными эпохами, когда в искусстве многих европейских стран в мучительных и противоречивых исканиях на смену уходящим в прошлое традициям Возрождения приходят первые провозвестия нового художественного этапа — искусства 17 столетия.

Искусство Португалии

Т. Каптерева

Уже со времени средневековья сложились определенные отношения между двумя странами Пиренейского полуострова — занимающей его основную часть Испанией и маленькой, целиком обращенной к океану Португалией. Испания постоянно стремилась подчинить себе соседнее государство. II тем не менее к началу 16 столетия Португалия сумела не только сохранить политическую и экономическую самостоятельность, но и во многом опередить Испанию. Уже в 14 в. Португалия, которую Ф. Энгельс называл «Иберийской Голландией», активно участвовала в западноевропейской морской торговле. В Португалии раньше, чем в Испании, была преодолена феодальная раздробленность и к концу 14 в. сложилась единая монархия. Однако ничто так не способствовало выдвижению Португалии среди других стран Европы, как ее первостепенная роль в Великих географических открытиях этой эпохи. Отважный и предприимчивый народ неудержимо устремился на освоение далеких земель. Одновременно с продвижением на Восток португальцы проникли далеко в Атлантический океан. Так, в начале 16 в. в результате поистине триумфальных географических открытий Португалия в чрезвычайно краткий исторический срок превратилась в огромную колониальную державу, владевшую землями от Бразилии до Индонезии. Торговые связи португальского купечества простирались до Китая и Японии. Суда, груженные золотом, слоновой костью и живым товаром — неграми-рабами из Африки, пряностями, драгоценными камнями, жемчугом, тканями и коврами из Индии, Индонезии и с Цейлона, чаем и фарфором из Китая, направлялись в Лиссабон, который был тогда, по существу, общеевропейским складом восточных товаров.

Перед некогда бедной и незаметной страной, казалось, открывались безграничные перспективы мирового могущества, экономического и культурного процветания. Однако столь же стремительным, как возвышение Португалии, было и ее падение. Судьба португальской державы 15—16 столетий — это словно повторение в сжатом виде закономерностей того исторического процесса, который в более сложных и длительных формах протекал в соседней Испании. Как и в Испании, господствующие классы Португалии захватили в свои руки несметные сокровища, отнюдь не заботясь об экономическом развитии страны. Безудержная жажда наживы, приводившая к тому, что целые семьи покидали родину и устремлялись за океан, бешеная спекуляция неизвестными европейцам восточными пряностями, наконец, широкое применение дешевого рабского труда, особенно в сельском хозяйстве самой метрополии,— все это тормозило развитие производительных сил, превращало Португалию в государство паразитического типа. Возникало неизбежное противоречие между маленькой, едва насчитывавшей миллион жителей, экономически слабой метрополией и огромными

колониями в трех частях света. Сам характер колониального господства португальцев парализовал экономическое развитие подвластных им земель. Жестокие и жадные завоеватели путем насилия, подкупа и обмана грабили и расхищали природные богатства колоний. Инквизиция, введеная в Португалии на несколько десятилетий позже, чем в Испании, тем не менее сумела быстро наверстать упущенное. Неизбежным результатом усиления религиозного гнета стало разжигание религиозного фанатизма, гонения на мавров и евреев, насильственное насаждение христианства в колониях. К середине 16 в. страна уже переживала упадок. В 1580 г. Филипп II, навязав Португалии династическую унию, установил над ней господство Испании.

Годы испанского владычества — одна из наиболее трагических страниц португальской истории. Португалия, по существу, была увлечена в пропасть падением мировой империи Габсбургов. Бедственное положение страны усугубилось потерей основных колоний, захваченных вскоре Англией и Голландией. И хотя в 1640 г. в результате подъема национально-освободительного движения Португалия вновь обрела независимость, она не смогла уже подняться до уровня передовых европейских держав.

Стремительный и кратковременный подъем Португалии, который охватывает приблизительно одно столетие (от середины 15 в. до середины 16 в.), составляет Эпоху португальского Возрождения. Данный период обычно справедливо называют культурой времени «великих морских открытий». В поэзии, особенно в творчестве великого португальского поэта Луиса Камоинша (1524—1580), в живописи и архитектуре ярко отразился дух этой героической эпохи, насыщенной новыми, необычными впечатлениями.

В эпоху Возрождения Португалия не создала произведений мирового значения, за исключением одного — великолепного «Алтаря св. Винсента» работы живописца 15 в. Нунью Гонсалвиша.

Перед исследователями португальской живописи, памятники которой почти не сохранились и насчитываются буквально единицами, встают огромные сложности. Так, на протяжении ряда столетий упоминания о Гонсалвише как о знаменитом португальском художнике и придворном живописце короля Аффонсу V встречались лишь в некоторых исторических документах. Только в начале 20 в. благодаря длительным исследованиям имя Гонсалвиша вошло в историю мирового искусства. Было установлено время его творческой деятельности между 1450—1472 гг. и датировка алтаря 1465—1467 гг. Насколько позволяют судить данные современной науки, Гонсалвиш не имел предшественников в португальской живописи.

До сих пор остается загадкой, как на почве Португалии, в которой, по существу, не было значительных живописных традиций, мог развиться художник такого масштаба. Возможно, Гонсалвиш был непосредственно знаком с творчеством Яна ван Эйка, в 1428—1429 гг. посетившего Португалию. Однако при всем этом искусство португальского мастера несет в себе черты глубокой оригинальности.

«Алтарь св. Винсента» (Лиссабон, Музей), написанный темперой и маслом,— Это огромый полиптих, состоящий из шести частей: двух центральных панно (2,20 X 1,28 м) и четырех створок (2,20 X 0,64 м).

Алтарный образ изображает членов королевского дома и представителей португальского общества — рыцарей, духовенство, рыбаков, монахов, мореплавателей, которые поклоняются св. Винсенту — покровителю Португалии и города Лиссабона. Ощущение торжественной приподнятости и вместе с тем простоты и сурового реализма с особенной

силой воплощено в человеческих образах, которым художник уделяет основное внимание. Гонсалвиш создает превосходные выразительные портреты современников. Среди них — изображения короля Аффонсу V, юного инфанта, будущего короля Жуана II, одного из вдохновителей колониальной экспансии и известного ученого принца Генриха-Мореплавателя, архиепископа Лиссабона и многих других. В свите короля Гонсалвиш запечатлел и самого себя. При всей индивидуальности облика эти люди с резкими чертами лиц, словно опаленных дыханием сурового времени, отмечены духовным родством. Их образы, рожденные новой исторической действительностью в странах Пиренейского полуострова, воплощают определенный тип человека этой эпохи, полного уверенности в своих силах, волевого и целеустремленного, внешне сдержанного, но полного внутреннего напряжения.

илл.390 Нунью Гонсалвиш. Алтарь св. Винсента. Центральная часть. 1465-1467 гг. Лиссабон, Музей.

илл.391 Нунью Гонсалвиш. Алтарь св. Винсента. Фрагмент. См, илл. 390.

По существу, Гонсалвиш решительно преобразует столь распространенный в живописи европейских стран мотив изображения святого с предстоящими. Представители мира земного и мира небесного не противопоставлены друг другу. Даже в изображении святого, дважды запечатленного в центральных панно, нет ни спиритуалистической отвлеченности, ни идеализации. Это живой, вполне реальный и вместе с тем возвышенный образ. Важно отметить, что окружающие святого люди наделены той же долей величия и обобщения. Замысел Гонсалвиша привлекает не только ярко выраженным светским характером. Можно утверждать, что художник создал здесь эпически торжественный, героический образ португальского общества эпохи подъема. Гонсалвиш воспевает свою родину — страну подвига и дерзновенных исканий, страну

новых героев. О широте воззрений мастера свидетельствует тот факт, что он изобразил среди представителей португальского общества мавра и раввина с торой в руках.

Очень своеобразно изобразительное решение алтаря. Гонсалвиш располагает фигуры действующих лиц на гладком фоне, размещая их своеобразными рядами один над другим, как бы в трех условных планах. Четкое соответствие различных групп в каждой из частей алтаря выявляет продуманный математически точный замысел мастера, сумевшего слить все элементы в единый законченный образ. Соблюдая принцип симметричного созвучия композиции, Гонсалвиш оживляет построение тонко найденными нюансами в изображении поз, поворотов и жестов фигур. Однако ничто так не разнообразит композицию алтаря, как его живописное решение. В общей золотисто-коричневой тональности полиптиха горят пятна красного, белого и золота. Интенсивность красочных аккордов сверкающей парчи в облачении святого, белых и палевых риз монахов, малиновых и алых одежд знати оттеняют тускло-зеленые, глубокие фиолетовые и густо-коричневые тона, а также отливающие стальным блеском черные доспехи воинов. Пластичность уверенного мазка, которая придает фигурам почти скульптурную осязательность, преобладание больших красочных плоскостей, отсутствие мелочной детализации — все это, сочетаемое со своеобразной «ковровой» композицией, сообщает произведению необычайно нарядный характер.

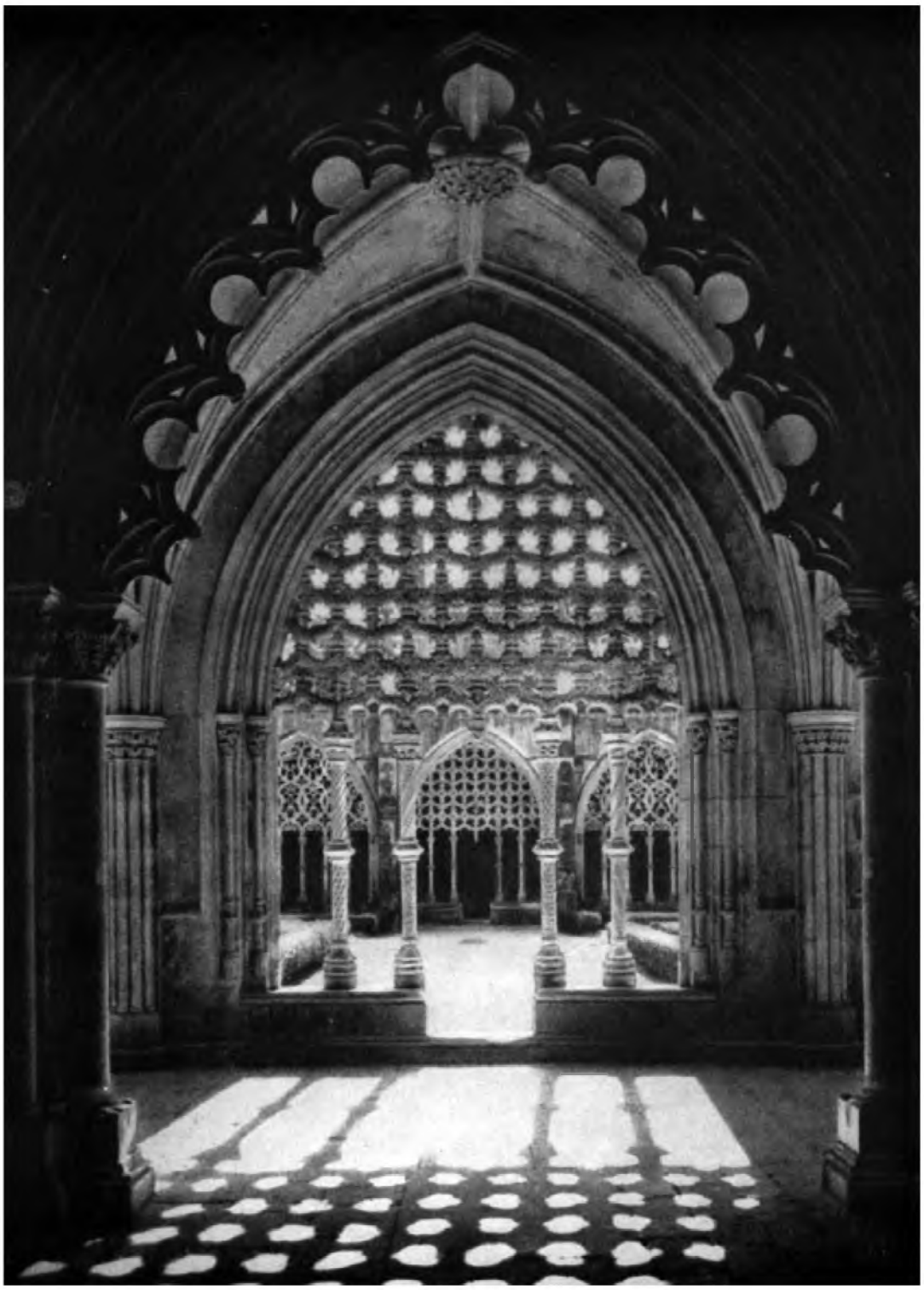
«Алтарь св. Винсента» Гонсалвиша принадлежит к одному из самых выдающихся памятников европейской живописи 15 в. Глубокое и смелое по идейному замыслу, это произведение несет в себе черты подлинной художественной зрелости. По самому типу алтарной композиции, по конкретности восприятия, по ощущению драгоценности сияющих, как самоцветы, красок и золотых узорчатых тканей оно напоминает алтарные образы нидерландских мастеров, в частности Яна ван Эйка. Однако по характеру концепции, по степени художественного обобщения, по исполненным силы и значительности человеческим образам Гонсалвиш оказался внутренне ближе к искусству итальянского кватроченто. Недаром художественное решение этой алтарной композиции по своему величию и мощи напоминает монументальную фреску.

Единственным сохранившимся произведением Гонсалвиша, по существу, исчерпывается наше представление о португальском искусстве 15 в., в котором в этот период живопись была наиболее передовой областью. На новом этапе, в начале 16 столетия, когда португальская держава переживала наивысший расцвет, первое место заняла архитектура. Данный период обычно называют эпохой мануэлино по времени правления короля Мануэла Счастливого. Если в искусстве Гонсалвиша сильнее отразилась суровая героика тех лет, когда Португалия выходила на широкие океанские просторы, то в культуре мануэлино проявились новые тенденции. Несметные сокровища хлынули в страну. Лиссабон стал одним из самых богатых городов Европы. Великолепие этой многолюдной красивой столицы вызывало удивление иностранцев.

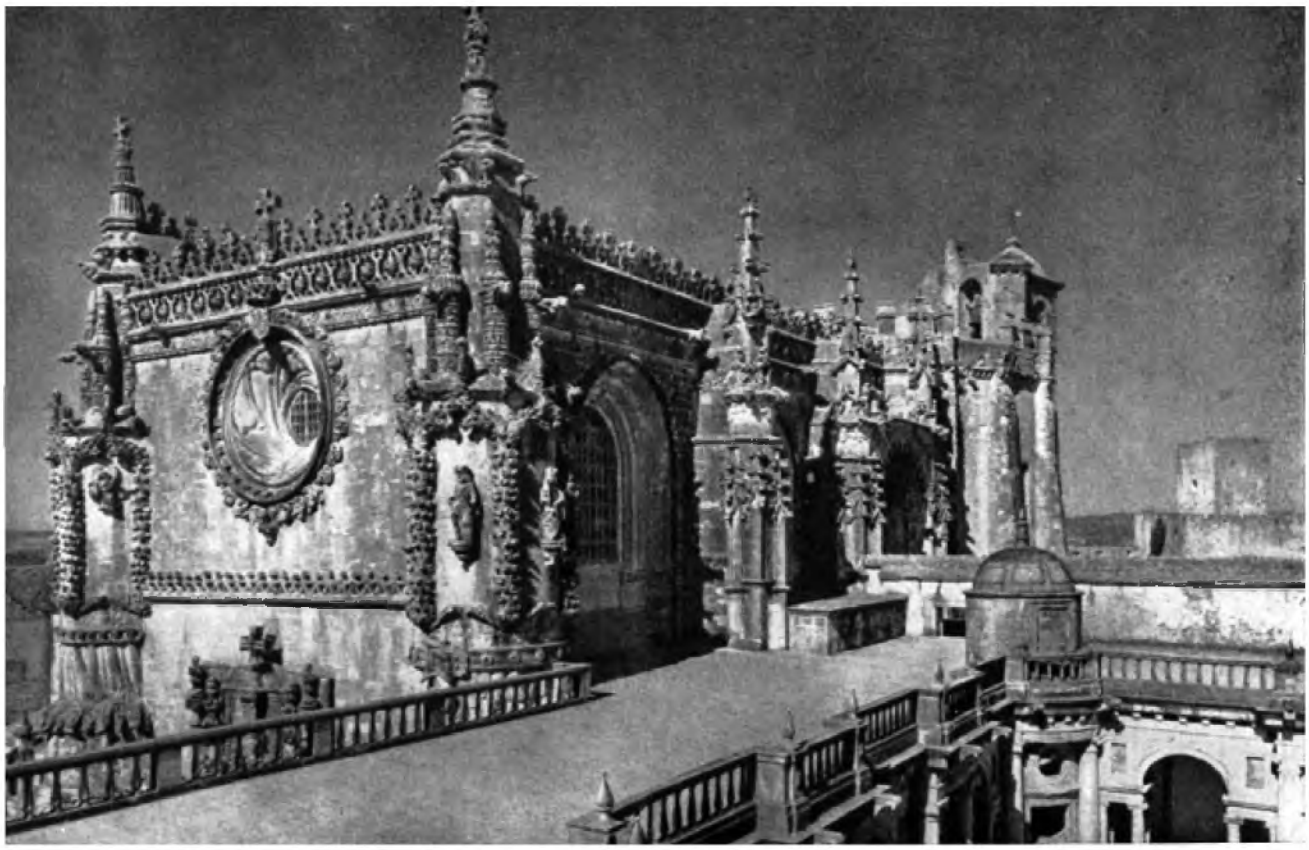
Эпоха высшего могущества Португалии вызвала интенсивное строительство. Стремление к преизбытку роскоши и вместе с тем к созданию фантастически причудливого образа, как бы навеянного впечатлениями европейца, впервые увидевшего новый мир и неизвестные страны, отличает португальскую архитектуру стиля мануэлино — одну из самых своеобразных страниц в истории национального искусства.

В архитектуре мануэлино сочетаются элементы готики, мавританского зодчества, отчасти Ренессанса и экзотические декоративные мотивы. Стиль этот во многом напоминает архитектуру испанского платереска, особенно его ранней стадии. Здесь основные новшества относятся также к решению внешнего облика здания. Как и в Испании,

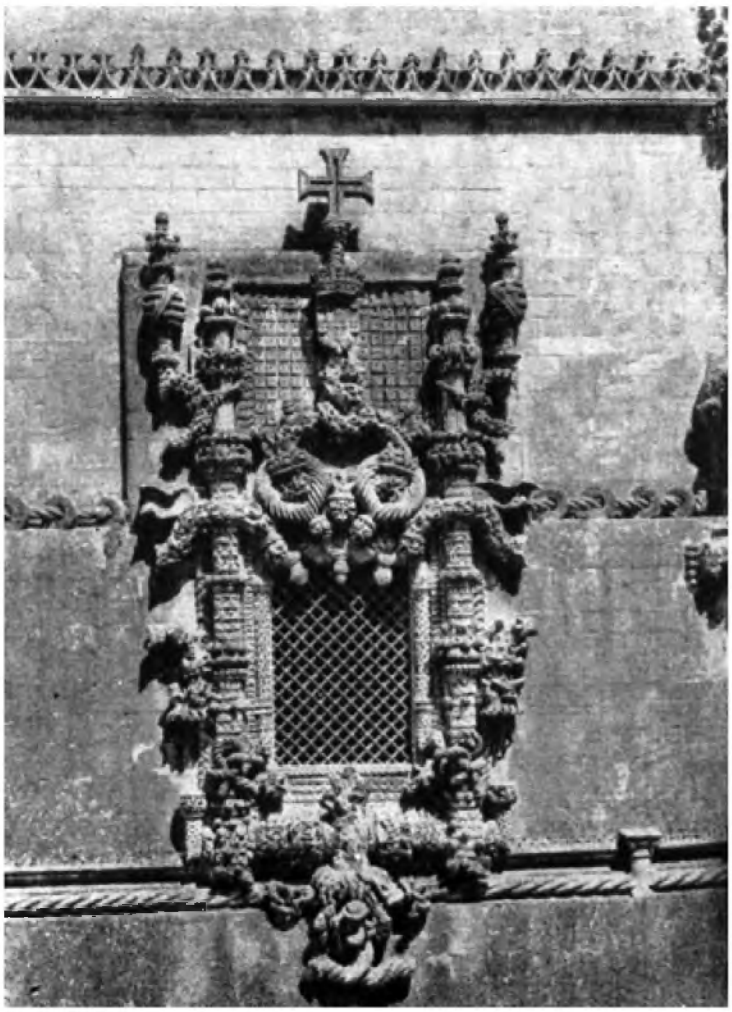
наследие мавританской культуры является тем главным носителем светского начала, к которому обратились зодчие в поисках нового образа. Вместе с тем в своеобразном налете ориентализма, присущем португальским постройкам, чувствуются далекие отзвуки архитектурных традиций таких стран Востока, как Индия. Сходно с платереском и плоскостное понимание стены, контрастирующей с насыщенными пятнами декора. Однако архитектура мануэлино более внушительна и монументальна, формы ее убранства в целом динамичнее и сочнее, чем в испанском «ювелирном» стиле. Как удачно заметил один исследователь, архитектурный узор проемов напоминает у испанцев плетения из кружев, у португальцев — из веревки. Но основное отличие — это необычный, фантастический как по общему впечатлению, так и по отдельным мотивам облик португальских зданий.



илл.386 Бойтак. Внутренний двор монастыря в Баталье. Начало 16 в.

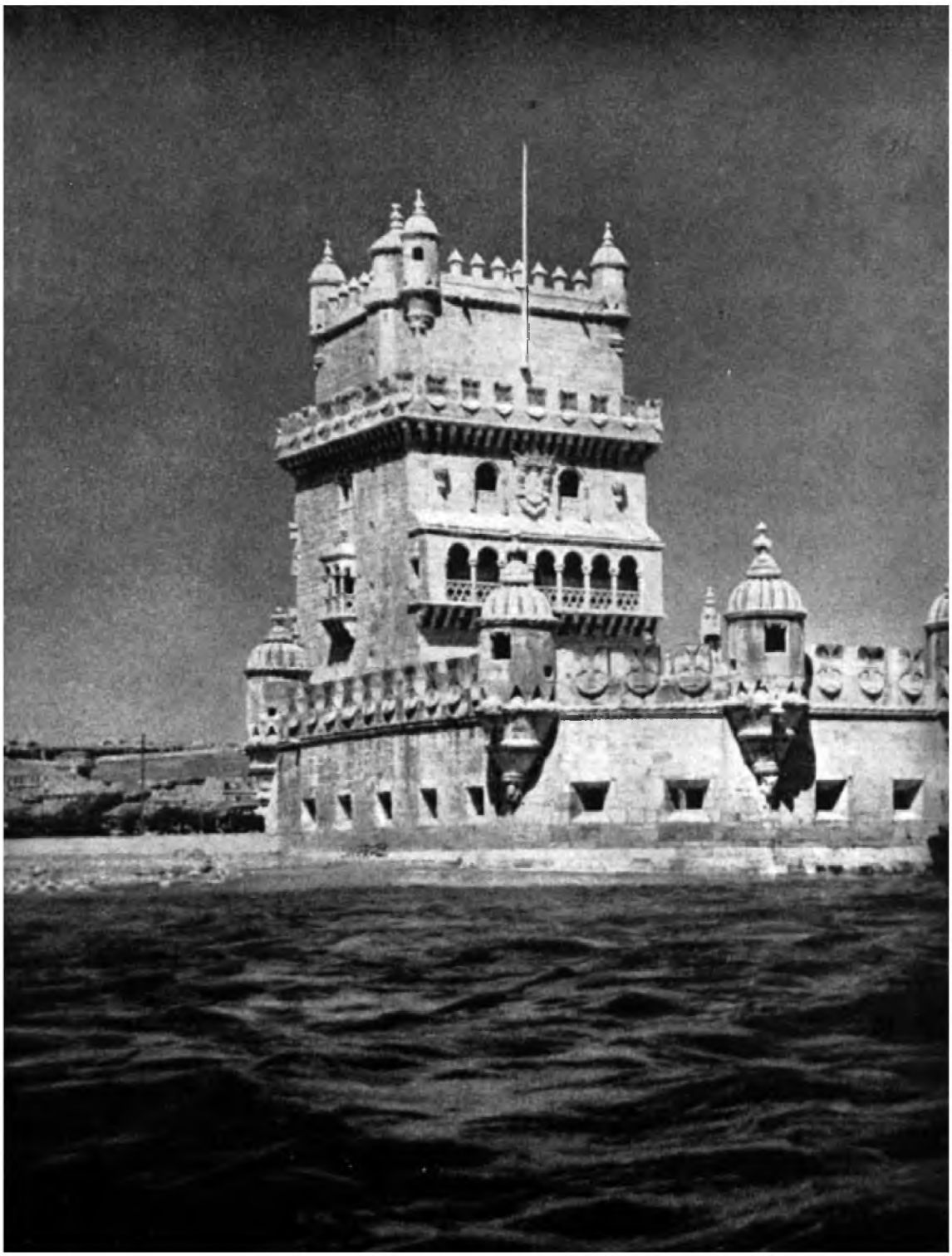


илл.387а Диогу ди Арруда. Монастырь св. Креста в Томаре. 1508-1531 гг.



илл.387б Диогу д и Арруда. Монастырь св. Креста в Томаре. Окно.

В начале 16 в. средневековые сооружения расширялись и украшались новыми пристройками. Архитектор Бойтак (ум. в 1510 г.) богато оформил внутренний двор средневекового монастыря в Баталье. В том же монастыре Бойтак и Матвиш Фернандиш (умер в 1515 г.) создали роскошную так называемую Незаконченную капеллу. В Томаре, в монастыре св. Креста, к романской ротонде тамплиеров зодчим Диогу ди Арруда, работавшим в 1508 —1531 гг., был пристроен новый неф — один из самых выразительных памятников мануэлино. Это двухэтажное здание с выступающими по углам северного фасада подобиями контрфорсов. Гладкая поверхность массивных стен оттеняет сложное убранство окон, ограды кровли и боковых выступов. У основания контрфорсов каменная резьба в виде переплетающихся водорослей переходит как бы в нагромождение кораллов, которые образуют выше прихотливый силуэт башенных завершений. Совершенно необычно оформление розы второго этажа северного фасада. В обрамлении круглого оконного проема изображено некое подобие раздуваемого ветром паруса, сдерживаемого перехватами морского каната. Еще более причудлив декор помещенного в центре нижнего этажа прямоугольного окна. Наросты кораллов, извивающиеся водоросли, орнамент из листьев пробкового дуба, якорные цепи, странные, трудно объяснимые формы, словно навеянные таинственным миром океана,— все это, перевязанное запутанными, взбухающими узлами каната, создает грубовато-сочное словно охваченное внутренним напряжением обрамление окна. Не считаясь с тектоникой здания, его пересекают горизонтальные тяги то в виде гладких, то с нанизанными на них поплавками мощных канатов.



илл.389 Франсишку ди Арруда. Башня Белем. 1515-1520 гг. Общий вид.

Наряду с расширением старых зданий в Португалии развернулось строительство церквей, монастырей и дворцов. Оборонительное назначение имела башня св. Винсента, или башня Белей (1515 —1520), расположенная в широком устье реки Тахо у впадения в океан. Ее создатель — брат Диогу, Франсишку ди Арруда (ум. в 1547 г.). Квадратная, по-романски мощная башня расположена на каменной платформе, передний край которой выдвинут в водное пространство. Типичное для архитектуры мануэлино впечатление массивности здания и вместе с тем прихотливости его общего силуэта присуще этой постройке, богато украшенной зубцами, дозорными башенками, окнами, балконами и открытой лоджией. Словно неприступный страж, высится башня у входа в португальскую столицу, рядами выставленных вперед щитов, которые образуют гербы церковного ордена на крепостных

зубцах, защищая расположенный рядом монастырь Белей. И в то же время образ белокаменной причудливой башни, омываемой океанскими волнами, повосточному сказочен, полон особой морской романтики.

илл.388а Жуан ди Каштилью. Монастырь иеронимитов в Белеме. Внутренний двор. После 1517 г.

Монастырь иеронимитов в Белеме, усыпальница королей и героев Португалии — крупнейшая постройка начала 16 в. Сооружение его было начато в 1502 г. архитектором Бойтаком, а в 1517 г. продолжено талантливым зодчим Жуаном ди Каштилью (умер в 1552 г.). В творчестве Каштилыо сильнее проявились элементы собственно ренессансной архитектуры, которые органически слились с элементами стиля мануэлино. Особенно интересен квадратный, со стороной в 50 м внутренний двор монастыря. Торжественный ритм охватывающей обширное пространство клуатра двухъярусной ренессансной аркады с ее богатейшей резьбой из бледно-золотистого камня, сочетание крупных и более мелких дробных форм, типичная для мануэлино сочность и пышность декора создают один из самых впечатляющих образов среди произведений архитектуры подобного типа на Пиренейском полуострове.

В новом стиле возводились в Португалии и гражданские сооружения. С середины 15 в. летней королевской резиденцией стал расположенный в скалистых горах дворец в Синтре. Ансамбль Синтры, называемый португальской Альгамброй, представляет собой живописное нагромождение различных построек, необычайный облик которого усиливают высокие конусообразные вытяжные трубы дворцовых кухонь.

Фантастический, нарядный характер дворцу в Синтре сообщают пристройки Эпохи мануэлино, а также обильно украсившие его интерьеры поливные изразцы (азулежо), производство которых, заимствованное у мавров, широко развилось в Португалии.

К середине 16 столетия национальный стиль мануэлино был вытеснен итальянизирующим направлением, представителем которого был португальский зодчий Диогу ди Торралва (1500—1566). Однако произведения собственно ренессансных форм не отличались в португальской архитектуре ни особой самостоятельностью, ни высоким художественным совершенством. Печатью провинциализма и подражательности отмечена сооруженная Диогу ди Торралва церковь Милосердия в Эворе (1530—1537). Большей зрелостью обладает другая постройка мастера—внутренний двор монастыря св. Креста в Томаре (1562).

Португальская скульптура первой половины 16 в. в основном имела декоративное назначение и была подчинена архитектуре, особенно в постройках мануэлино. И здесь ренессансные мотивы постепенно становились ведущими. Главными проводниками традиций Возрождения в скульптуре были работавшие в этот период в Португалии французские мастера. Их произведения свидетельствуют о том, насколько сильно под воздействием местной художественной среды изменялись на почве Португалии традиции французской пластики.

илл.388б Никола Шантерен. Кафедра церкви св. Креста в Коимбре. Камень. 1-я половина 16 в.

Самый значительный из мастеров — Никола Шантерен (приехал в Португалию в 1517 г., умер в 1551 г.) первоначально работал вместе с Жуаном ди Каштилыо над созданием монастыря в Белеме. Затем деятельность скульптора протекала в Коимбре, где в церкви св. Креста сохранилось одно из лучших его произведений— резная каменная кафедра. По гармоничным пропорциям, по ясной композиции — это прекрасный памятник ренессансной скульптуры, в котором чувствуется французское происхождение его автора. Но в кафедре Шантерена ярко проявились и португальские художественные традиции. Насыщенное пышным убранством, в котором сочетаются изображения путти и фантастического дракона, ренессансный орнамент и готические балдахины, это произведение отличается яркой темпераментностью художественного решения.

Впечатление еще большего напряжения и динамики производит выполненный Шантереном из алебастра, белого и черного мрамора алтарь 1522 г. в дворцовой капелле Синтры.

В начале 16 в. развивалась и португальская живопись. В этот период усилились торговые и культурные связи между Португалией и Нидерландами. Многие португальские живописцы учились в Антверпене и Брюгге. Приглашение к королевскому двору нидерландских художников, начало чему было положено уже упомянутой поездкой Яна ван Эйка в Португалию, стало своеобразной традицией. Все это способствовало тому, что португальские живописцы во второй половине 16 в. развивались под сильным воздействием нидерландских мастеров, не пережив, в противоположность испанцам, итальянизирующего этапа. Отсюда своеобразный оттенок архаичности, присущий португальской живописи 16 столетия, остающейся на раннеренессансной стадии, в то время как живопись других стран, в том числе Испании, вступает в более зрелую стадию развития.

Составить детальное представление о португальской живописи 16 столетия чрезвычайно трудно. Многие из произведений либо не сохранились, либо еще недостаточно изучены. Особенно сложны вопросы их авторской атрибуции, что объясняется специфической для Португалии системой крупных государственных заказов, которые исполняли целые художественные коллективы, вследствие чего не всегда возможно определение индивидуальных особенностей отдельного мастера. Все же в истории португальской живописи второй половины 16 столетия довольно четко выделяются две ведущие школы — придворная школа Лиссабона и северная школа города Визеу.

К наиболее привлекательным созданиям лиссабонской школы принадлежит алтарный образ 1520 г., заказанный в связи с перенесением в Лиссабон мощей св. Ауты, которая, по преданию, была одной из дев, сопровождавших св. Урсулу в Рим и замученных гуннами (Лиссабон, Музей). Неизвестный художник, так называемый Мастер св. Ауты, с большой тщательностью запечатлел эпизоды христианской легенды в обстановке современной ему жизни португальской столицы. Святые мученицы в виде миловидных изящных придворных дам в роскошных златотканых туалетах изображены то на фоне величественной парусной флотилии, то на фоне причудливого портала лиссабонской церкви Богоматери, выполненного в формах мануэлино.

Несравнимо более правдивы и суровы произведения другого представителя лиссабонской школы— Криштована ди Фигейреду (работал в 1515—1540 гг.). «Положение во гроб» (1530; Лиссабон, Музей) Фигейреду, возможно, представлявшее собой центральную часть алтарного образа в церкви св. Креста в Коимбре, отличается уравновешенной композицией, портретной достоверностью персонажей, красивым живописным решением.

К школе города Визеу принадлежит художник Вашку Фернандиш (1480—1543), по-видимому, тот загадочный упоминаемый в исторических документах Великий Вашку (или Велашку), творческий облик которого долго оставался неясным для исследователей. К наиболее интересным его работам относится «Св. Петр» (Визеу, Музей). Святой в парчовом широкими складками ниспадающем одеянии и золотой тиаре изображен восседающим на троне, украшенном ренессансными декоративными мотивами. По сторонам трона — открытые арки, в которых видны развертывающиеся вдали в пейзажном окружении эпизоды из жизни апостола. Умелое владение перспективой, свободная пространственность композиции, материальность форм сочетаются у Вашку Фернандиша с декоративной звучностью красок, выписанностью каждой детали. Строгое лицо св. Петра полно внутренней силы и сосредоточенной мысли.

Во второй половине 16 в., особенно в период испанского господства, португальское искусство вступило в период упадка. Филипп II насаждал в подвластной стране художественные вкусы империи Габсбургов. Руководителем архитектурных работ в Португалии был, например, назначен итальянский мастер, последователь Эрреры, Филиппе Терци, который построил в Лиссабоне церковь Сан Висенте ди Фора. Познакомившись с наследием Эрреры через вторые руки, португальские зодчие сумели создать всего лишь несколько подражательных сухих произведений.

В живописи второй половины 16 в. наиболее ценные произведения относятся к области портрета, что в известной мере стимулировалось знакомством португальских художников с творчеством Антониса Мора, работавшего в это время при португальском королевском дворе. Такие произведения, как «Портрет короля Себастьяна» Криштована ди Мораиша или «Портрет монахини» неизвестного мастера (оба в Музее Лиссабона), близки работам испанского портретиста Алонсо Санчеса Коэльо (португальца по происхождению) и его учеников.

Длительный застой португальской художественной культуры продолжался вплоть до начала 19 столетия.

Искусство Англии

А. Венедиктов (архитектура)

М. Орлова (изобразительное искусство)

Эпоха Возрождения в Англии приходится на 16 столетие и лишь отчасти захватывает конец 15 и начало 17 века.

Развитие английской культуры в этот период очень неравномерно в отдельных ее областях. Оно ознаменовано явлениями мирового значения в философии и драматургии. Медленное поначалу проникновение в зодчество эстетических принципов Ренессанса завершилось в первые десятилетия 17 в. их полным торжеством в творчестве Иниго Джонса, оказавшего большое влияние на все последующее развитие английской архитектуры. Роль изобразительного искусства в английском Возрождении очень скромна; но, обращаясь к тому единственному роду живописи, который получил распространение в Англии в 16 в.,— к портрету, можно и здесь проследить проявление новых, прогрессивных черт.

Еще с конца 15 столетия в Англии началось быстрое развитие капиталистических отношений; при этом промышленность, главным образом сукноделие, перемещалась в деревню. Часть дворянства занялась производством на рынок продуктов сельского хозяйства и прежде всего шерсти, спрос на которую возрастал. Все это вызвало расширение практики «огораживания», то есть захвата лордами и баронами крестьянских наделов под пастбища для овец; крестьян насильственно сгоняли с земли. Капиталистические отношения развивались л Англии одновременно и в промышленности и в сельском хозяйстве. К концу 15 в. стал укрепляться английский абсолютизм, которому после войн Алой и Белой розы удалось покончить с феодальной смутей. Укрепление абсолютизма отвечало потребностям развития английской промышленности, торговли, мореплавания, то есть интересам буржуазии и «нового дворянства» — так назывались дворяне, переходившие к капиталистическим способам ведения хозяйства, и капиталисты, скупавшие с той же целью земли. С этими классами королевская власть вынуждена была постоянно считаться, даже в 16 столетии, когда она была наиболее могущественной.

Положение Англии в плане международном особенно упрочилось после ее победы над Испанией и гибели испанской «Великой Армады» (1588). На рубеже 17 в. Англия начинает захват колоний в Северной Америке и Африке.

Однако оборотной стороной успехов развития капиталистических отношений в Англии было разорение и обнищание тысяч ремесленников и крестьян, суровые законы против массы неимущих, подвергшихся чудовищной по своим размерам и жестокости экспроприации, наконец, крупные народные волнения (восстание Роберта Кета в 1549 г.).

Первоначальное накопление происходило здесь исключительно интенсивно и бурно, и нигде этот процесс не нес таких страданий народу, как в Англии. Этим объясняется быстрое крушение в Англии 16 в. средневековой системы взглядов и распространение гуманистических воззрений, а также тот важный факт, что воззрения эти обрели у ряда деятелей английской культуры ярко демократическую окраску. Англия 16 в. была родиной не только выдающегося философа-материалиста Фрэнсиса Бэкона, но и первого представителя утопического социализма Томаса Мора, который откликнулся на бедствия народных масс, подняв свой голос против того, чтобы «овцы пожирали людей», и призывал отказаться от частной собственности как от величайшего зла.

16 столетие явилось важнейшим этапом формирования английской нации, английской культуры. Среди всех искусств театр, выросший из средневековых народных зрелищ, сохранил в наибольшей степени и еще более упрочил непосредственную связь с народным зрителем, приобретя огромное общественное значение. В конце 16 — начале 17 в. именно в театре и в драматургии целая плеяда деятелей— К. Марло, Р. Грин, Т. Гейвуд, Бен Джонсон — представляли с разной степенью последовательности демократическое направление английского гуманизма.

Вершиной передовой английской драматургии явилось творчество Шекспира. Страстное утверждение силы разума, свободного человеческого чувства, красоты всего истинно человеческого в человеке соединялось у Шекспира со столь же страстным отрицанием мрачного наследия средневековья — гнета предрассудков, тирании ничтожных властителей, бессмысленности кровавых междоусобиц. Но его драматизированные исторические хроники, представляющие собой широкие исторические полотна, его трагедии «Король Лир», «Гамлет», «Тимон Афинский» одновременно свидетельствуют о том, что он видел уродливые стороны и в том общественном порядке, который утверждался на его глазах, видел разлагающую власть денег, неизбежные последствия их господства— продажность всех добродетелей и самого закона, торжество циничного

авантюризма. Великий жизнелюбец, Шекспир не утратил веру в будущее; он показал, что симпатии простого народа на стороне тех, кто борется со злом, и в этом — залог торжества правды и красоты на земле.

В противоположность драматургии и театру связи изобразительного искусства и зодчества с общественным бытом, с народным зрителем в 16 в. не упрочиваются, а ослабевают.

Еще в средневековом культовом английском искусстве началось накопление новых, реалистических элементов; но разрыв со средневековой традицией в пластических искусствах произошел в Англии еще до того, как сами эти искусства созрели для такой художественной революции. Разрыв этот был ускорен ожесточенными феодальными войнами предшествующей поры и иконоборческими движениями. Сыграли тут свою роль и особенности английской реформации. Реформация в Англии была проведена «сверху», Генрихом VIII, в 1534 г., когда было провозглашено создание независимой от римского папы, подчиненной одному королю англиканской церкви. Реформация сопровождалась разделом церковных угодий и уничтожением католических монастырей, рассеянных по всей стране центров средневековой художественной культуры, крупных школ-мастерских. Подорвав, в общем, авторитет церкви, реформация облегчила тем самым развитие светского начала в английской культуре. Но архитектура и живопись не были вполне подготовлены к этому. Зодчие и живописцы не сумели переосмыслить и развить монументальные качества средневекового искусства и в значительной мере утратили их: поздние готические постройки отличались камерностью и изысканностью; в живописи традиция стенной росписи, например, была совершенно забыта в 16 в. В архитектуре и живописи этого столетия светское начало выступало еще порой в старомодных, средневековых одеждах, а проникало оно в эти искусства легче всего в среде придворной и аристократической, о чем свидетельствует архитектура жилых строений, возводимых для новой знати, живописный и миниатюрный портрет. Гуманистические идеи получили в пластических искусствах выражение более узкое, чем в литературе и драматургии. Все же накопление в 16 столетии определенного опыта в строительстве замков и городских домов, в украшении быта имело большое значение для выработки стиля английской архитектуры и прикладного искусства нового времени. Точно так же накопление национально своеобразных и реалистических черт в портрете и портретной миниатюре 16 в. не прошло бесследно для последующего развития английской живописи.

* * *

В английской архитектуре на протяжении 16 в. готическая традиция изживалась медленно и постепенно. Приглашенные Генрихом VIII итальянские мастера познакомили Англию с искусством Ренессанса. Немалую роль сыграли приемы и навыки французских и фламандских мастеров, переселившихся в Англию после Варфоломеевской ночи и победы католической реакции в Южных Нидерландах. Но знакомство английских строителей с элементами ордерной системы было неглубоким и случайным; новые мотивы применялись главным образом для внешней декоративной отделки. Лишь к концу века смешение готических и ренессансных элементов преобразилось в наиболее значительных памятниках архитектуры того времени в органический синтез. «Тюдоровский хаос стилей», названный так по имени правившей династии, кристаллизуется в национальную архитектуру, своеобразные черты которой резко отличают ее от архитектуры других европейских стран.

Важнейшие политические и экономические процессы, протекавшие в Англии во второй половине 16 в., нашли отражение и в области архитектуры. После конфискации

церковных и монастырских владений на новых землях началось большое строительство. Замки нового типа возводила и придворная знать и новая аристократия, а богатеющая буржуазия строила себе городские дома. В то же время надолго прекратилось культовое строительство, почти не создавались гражданские общественные сооружения — расширялись лишь университетские ансамбли в Оксфорде и Кембридже.

Ведущим типом в английской архитектуре до начала 17 в. оставался загородный замок, где особенно ярко проявился характерный для Англии культ дома и домашнего уюта (в Англии не только дворцы и замки, но подчас и скромные жилые дома имеют собственные имена).

Из укрепленного сооружения замок становится мирным помещичьим домом. Замкнутый прежде со всех сторон двор теперь, раскрываясь, превращается в курдонер (открытый парадный двор); не строят больше ни стен с зубцами, ни угловых башен. В качестве новой черты следует отметить стремление к симметрии. Асимметричные планы средневековых замков сменились в новых замках планами в виде больших букв Е и П; главный вход со стороны курдонера, покрытого зеленым газоном, отмечается обычно декоративным порталом. Узкий входной коридор с одной стороны сообщается со служебными помещениями, с другой стороны отделяется деревянной резной перегородкой от холла. Большой холл остается одной из главных частей английского дома, но из жилого помещения он превращается в парадную приемную. В самом холле или около него находится ведущая наверх главная лестница (обычно деревянная). Во втором этаже вдоль всего заднего фасада располагается длинная галлерея для приемов и празднеств, украшенная картинами и портретами предков. Эти основные части английского помещичьего дома окружаются большим числом жилых комнат и служебных помещений для членов семьи, гостей и огромного штата слуг.

Главное украшение всех больших комнат — каменные камины нидерландского типа, обрамленные колоннами или пилястрами, с фамильным гербом на аттике. Стены покрываются дубовыми панелями. Наряду с применением восходящих к готике открытых стропил в перекрытиях холла появляются лепные потолки, либо изображающие готическую конструкцию с веерными сводами и гирьками, либо расчлененные на плоские поля дубовыми резными балками.

В холодной туманной Англии кроме хорошего отопления, которое обеспечивалось каминами, необходимо было и хорошее освещение. Этим объясняется применение больших окон и проходящих по всей высоте фасада эркеров — ими в значительной степени определялся внешний облик зданий. Другая черта, характерная для замка нового типа,— его силуэт с многочисленными высокими трубами (как во французских замках) и крутыми фронтонами криволинейных или ступенчатых очертаний (как в нидерландской архитектуре). Вместо стен и рвов замок окружался садами регулярного типа со сложными геометрическими узорами из цветников и подстриженных буксовых изгородей.

Так выглядит выстроенный в 1605—1612 гг. Хэтфилд-хауз (архитектор Роберт Лайминг) с нарядным южным фасадом — здесь арки первого этажа и прямоугольные окна расчлененного пилястрами и завершенного ажурной балюстрадой второго этажа обнаруживают воздействие раннего французского Ренессанса. Трехэтажная башня центрального входа, где над дорическими колоннами расположены ионические, а еще выше — коринфские, свидетельствует о знакомстве строителей с элементами ордера.

илл.393а Роберт Лаймин г. Хэтфилд-хауз в Хертфордшире. 1605-1612 гг. Южный фасад.

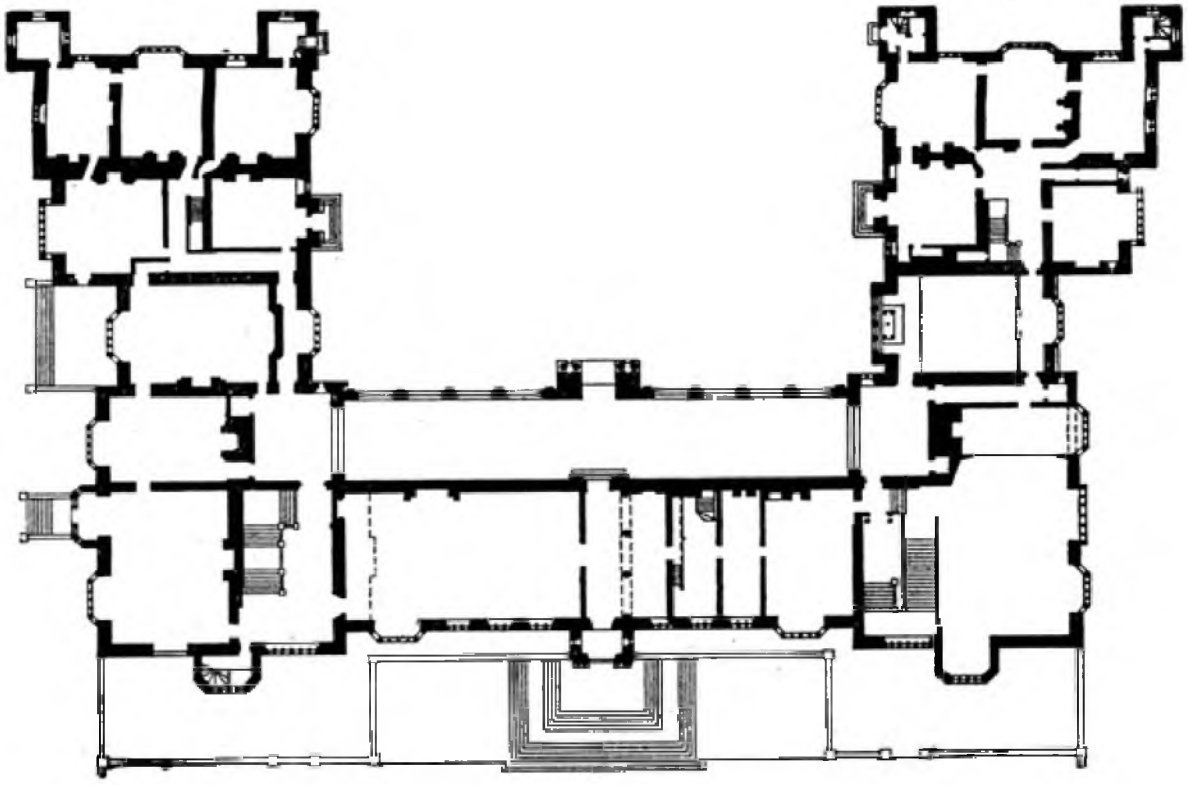
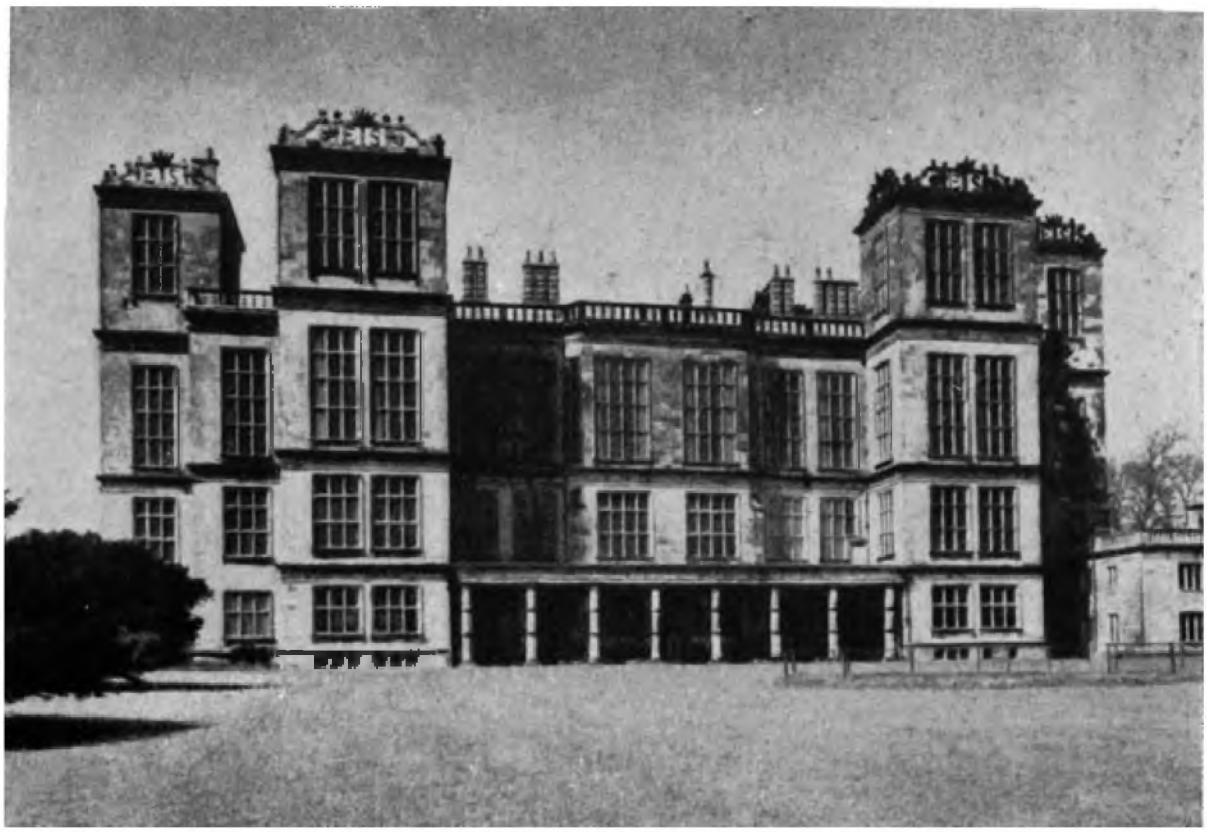


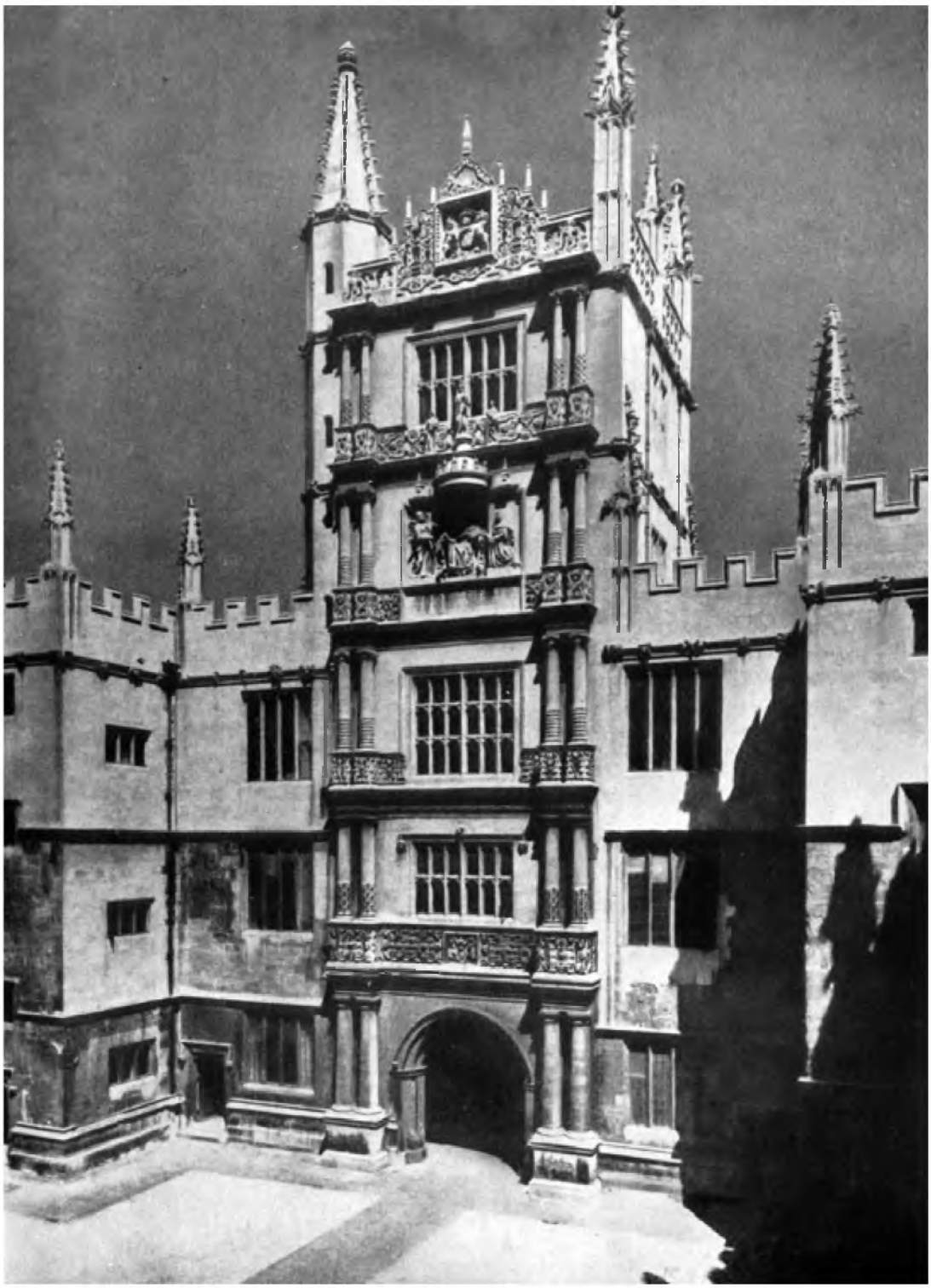
рис.стр.487 Роберт Лайминг. Хэтфилд-хауз в Хертфордшире. 1605-1612 гг. План.



илл.393б Хардвик-холл 1597 гг. в Дербишире. 1590.

В замке Холланд-хауз того же времени преобладают нидерландские черты — большие Эркеры, высокие щипцовые фронтоны. Точно так же и в других английских поместьях в зависимости от происхождения зодчих, работавших на строительстве с местными мастерами, проявляются ренессансные черты, восходящие к традициям тех или иных континентальных государств, где в это время завершавшая свое развитие архитектура Возрождения вытеснялась уже стилем барокко.

Дома зажиточных фермеров и горожан дольше сохраняют свой средневековый облик, однако к концу 16 в. новые веяния сказываются и в них; ренессансная орнаментика сменяет готическую. Особенно интересны фахверковые дома этого времени с деревянной резьбой и штукатурной отделкой, украшенной богатым рельефным орнаментом, сохранившиеся в шекспировском городе Стрэтфорде и других старых городах Англии.



илл.394 Томас Холт. Бодлеянская библиотека в Оксфорде. 1613-1618 гг. Центральная часть фасада.

В университетских городах Оксфорде и Кембридже интерес к античности отражается в новых пристройках к старым готическим колледжам. Так, башнеобразный вход в оксфордскую Бодлеянскую библиотеку, на котором друг над другом расположены все пять ордеров Виньолы, свидетельствует о несколько наивном еще понимании ордерной системы (архитектор Томас Холт, 1613—1618).

Из профессиональных архитекторов кроме Холта, работавшего в Оксфорде, можно назвать лишь Джона Торпа, которому до недавнего времени без достаточных оснований приписывалось кроме упомянутого выше замка Холланд-хауз большое число других

елизаветинских замков (на основании сохранившихся подписных рисунков, которые, как выяснилось впоследствии, были не проектами, а изображениями зданий, построенных другими мастерами).

В связи с проникновением гуманизма во все области культуры в Англии вырабатывается новый тип архитектора — ученого и художника с энциклопедическим образованием; примером может служить крупнейший английский архитектор Иниго Джонс, известный, кроме того, как живописец и театральный деятель.

Иниго Джонс (1573—1652) был сыном небогатого лондонского суконщика. Ему удалось совершить две длительные поездки по Италии, где он стал горячим поклонником искусства Палладио. По возвращении в 1604 г. из первого итальянского путешествия он начал свою художественную деятельность в театре, где вместе с драматургом Беном Джонсоном ставил придворные спектакли (так называемые «маски»). В этих постановках Джонсу, который по праву считается реорганизатором английского театра и создателем основ современного театрального спектакля в Англии, принадлежал кроме декораций и костюмов иногда и весь художественный замысел. После второй поездки за границу, откуда Джонс вернулся в начале 1615 г., он обратился целиком к архитектуре.

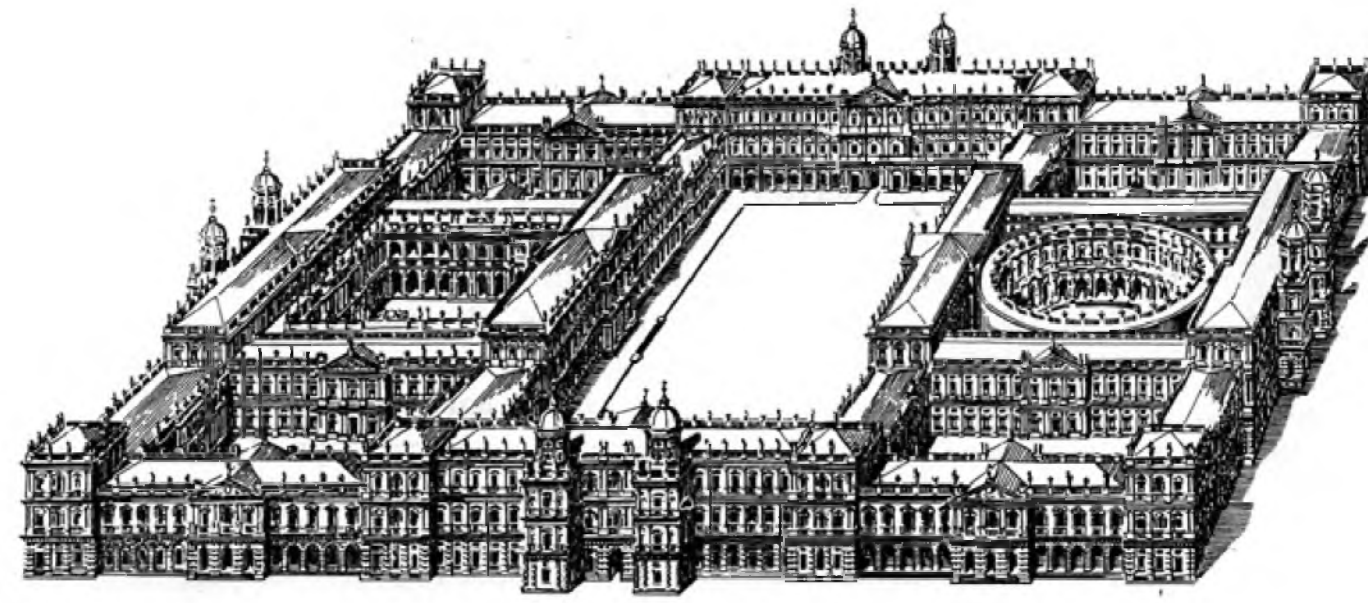
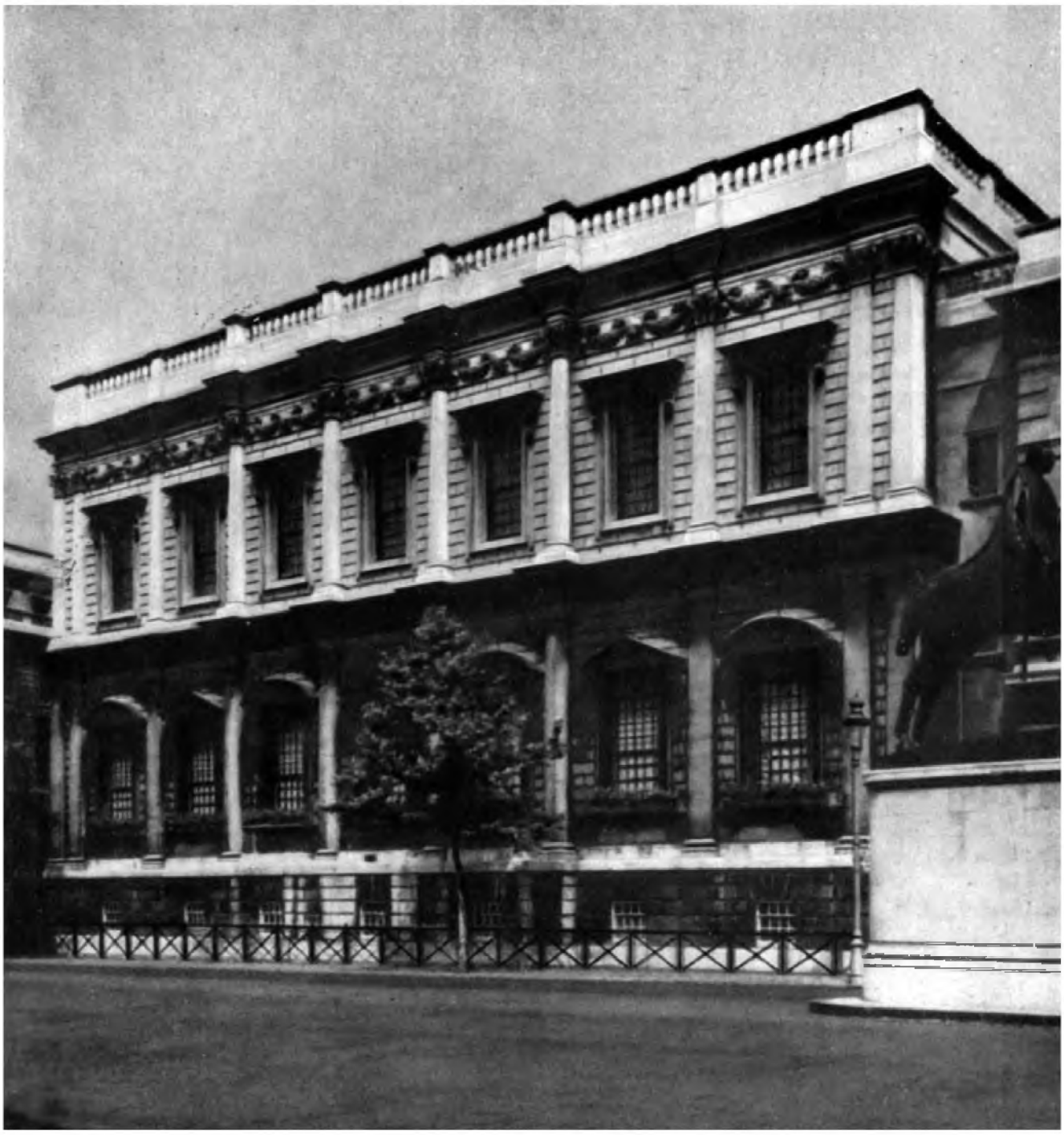


рис.стр.489 Иниго Джонс. Дворец Уайтхолл в Лондоне. Проект. До 1619 г.

Крупнейшая архитектурная работа Иниго Джонса — дворец Уайтхолл в Лондоне — не была осуществлена. Начавшаяся в 1640 г. английская буржуазная революция помешала строительству дворца, который должен был соперничать с Лувром и с Эскориалом. Под это грандиозное сооружение была отведена площадь около двадцати гектаров между Темзой и Сент-Джеймским парком. По сохранившемуся проекту гигантское каре дворца включало семь внутренних дворов; по обе стороны большого прямоугольного двора расположено по три двора меньших размеров (один из них круглый). Все четыре фасада, средние трехэтажные части которых возвышались над боковыми двухэтажными частями, были отмечены квадратными башнями по углам и более высокими парными башенками в центре. Особенно великолепен круглый двор с двухъярусными арками и статуями.



илл.395 Иниго Джонс. Банкеттинг-хауз в Лондоне. 1619-1622 гг. Фасад.

Из всего этого замысла была осуществлена лишь небольшая часть. Однако и этот фрагмент, известный под названием Банкеттинг-хауз (Дом для банкетов, 1619—1622), вполне характеризует творчество Иниго Джонса. Расположенный теперь среди самых разнохарактерных построек, Банкеттинг-хауз воспринимается как вполне законченное здание. Внутри — это большой зал с галлереей, которая проходит на высоте междуэтажного карниза главного фасада. Этот фасад состоит из цоколя и двух этажей, завершенных балюстрадой. Мощность стены подчеркивается рустовкой обоих этажей, монолитным цоколем и выступающей средней частью с тремя окнами, где членящие оба этажа пилястры превращаются в полуколонны; углы здания укреплены парными пилястрами. После того как архитектор убрал фронтон с гербом над средним ризалитом и скульптурные фигуры с оконных фронтончиков, как это предполагалось в первом

варианте проекта, оставив украшением фасада только лепные гирлянды с масками между капителями верхнего этажа, здание выиграло в строгости и в благородстве.

Еще более лаконичен, но не менее выразителен архитектурный язык другого бесспорного произведения Иниго Джонса, известного под названием Куинс-хауз (Дом королевы) в Гринвиче (закончен в 1635 г.). Двухэтажный фасад с прямоугольными окнами завершен здесь балюстрадой, так же как и в Банкеттинг-хауз, но цоколь отсутствует, верхний этаж не рустованный, а гладкий, оконные проемы нижнего этажа лишены наличников и отмечены лишь замковыми камнями из трех клиньев. В то время как в Банкеттинг-хауз ордером расчленены оба Этажа, в Гринвиче шесть ионических колонн лоджии верхнего этажа энергично выделяют только среднюю часть безордерного фасада.

В Италии Иниго Джонс наблюдал и изучал разные варианты фасадов небольших городских дворцов, созданных его духовным учителем Палладио, В двух вышеназванных постройках он дал вариации этой темы, обнаружив глубокое знакомство с ордером, пропорциями и композициями Палладио, а с другой стороны— свою творческую индивидуальность, композиционную изобретательность н виртуозное мастерство.

Те же черты сказались и в третьей работе Джонса — небольшой лондонской церкви св. Павла в Ковентгардене (Лондон, закончена в 1631 г.). Отдаленным прототипом Ковентгарденской церкви, первой английской церкви в классическом духе, был архаический греческий храм «в антах». Но английский архитектор снова истолковал по-своему традиционную фасадную композицию. Четыре опоры — две колонны тосканского ордера между двумя четырехгранными столбами — несут архитрав, сильно вынесенный карниз и фронтон с открытыми стропилами. Таков портик церкви, придающий монументальность небольшой постройке с ее предельно простыми формами.

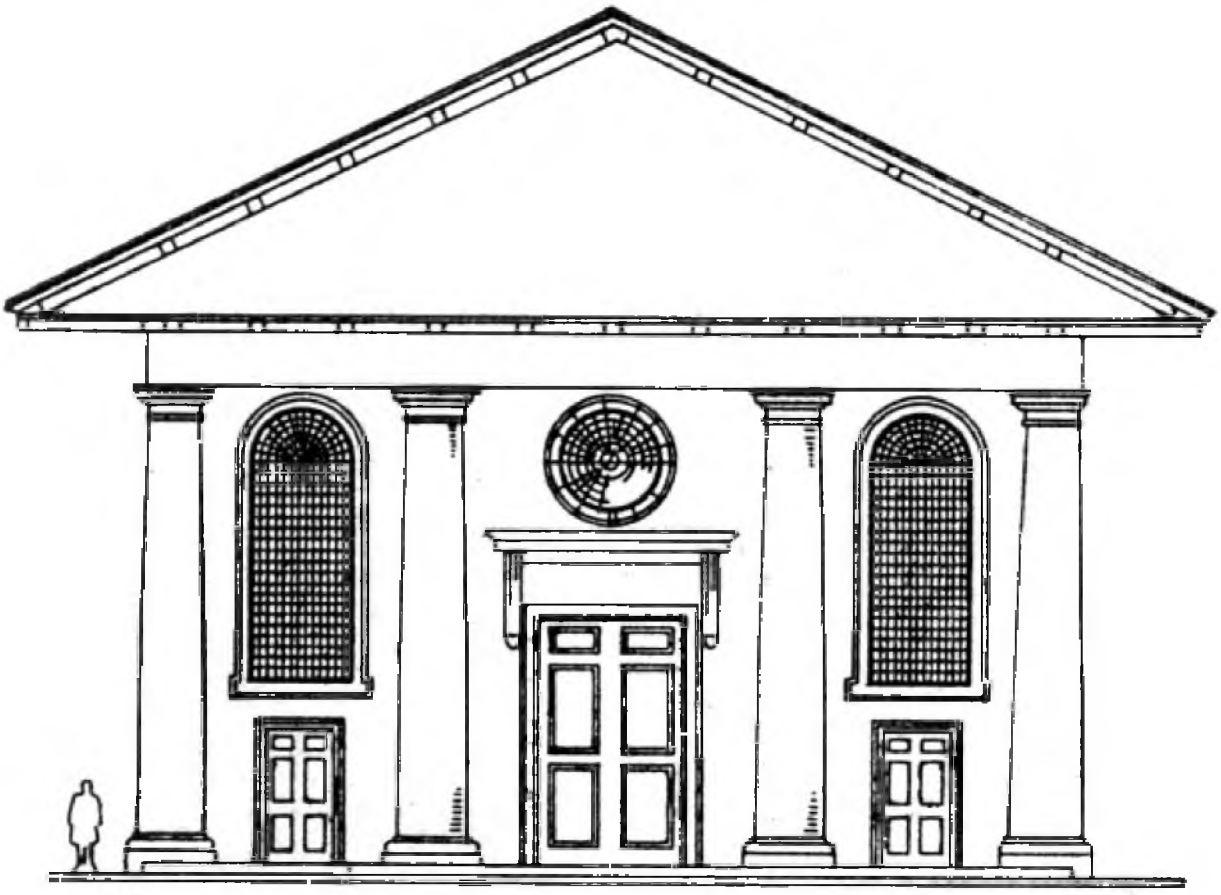


рис.стр.490-1 Иниго Джонс. Церковь св. Павла в Ковентгардене в Лондоне. Закончена в 1631 г. Восточный фасад.

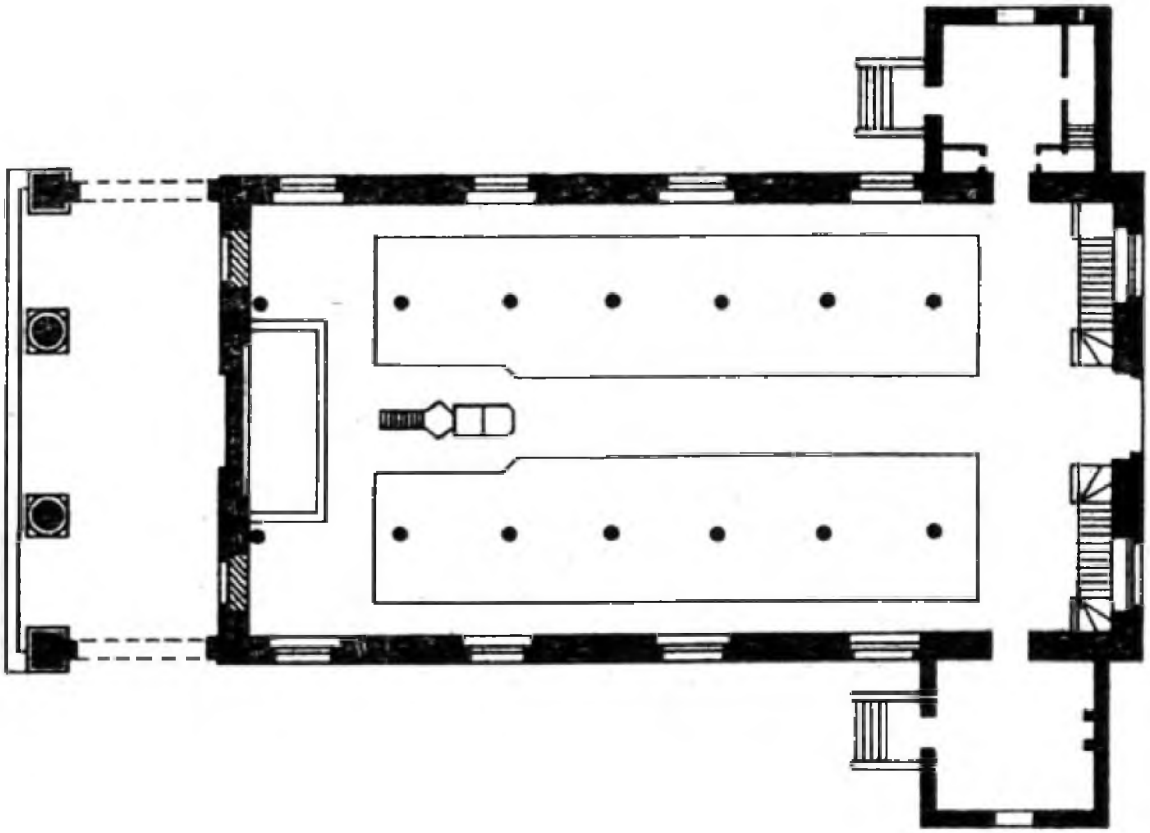
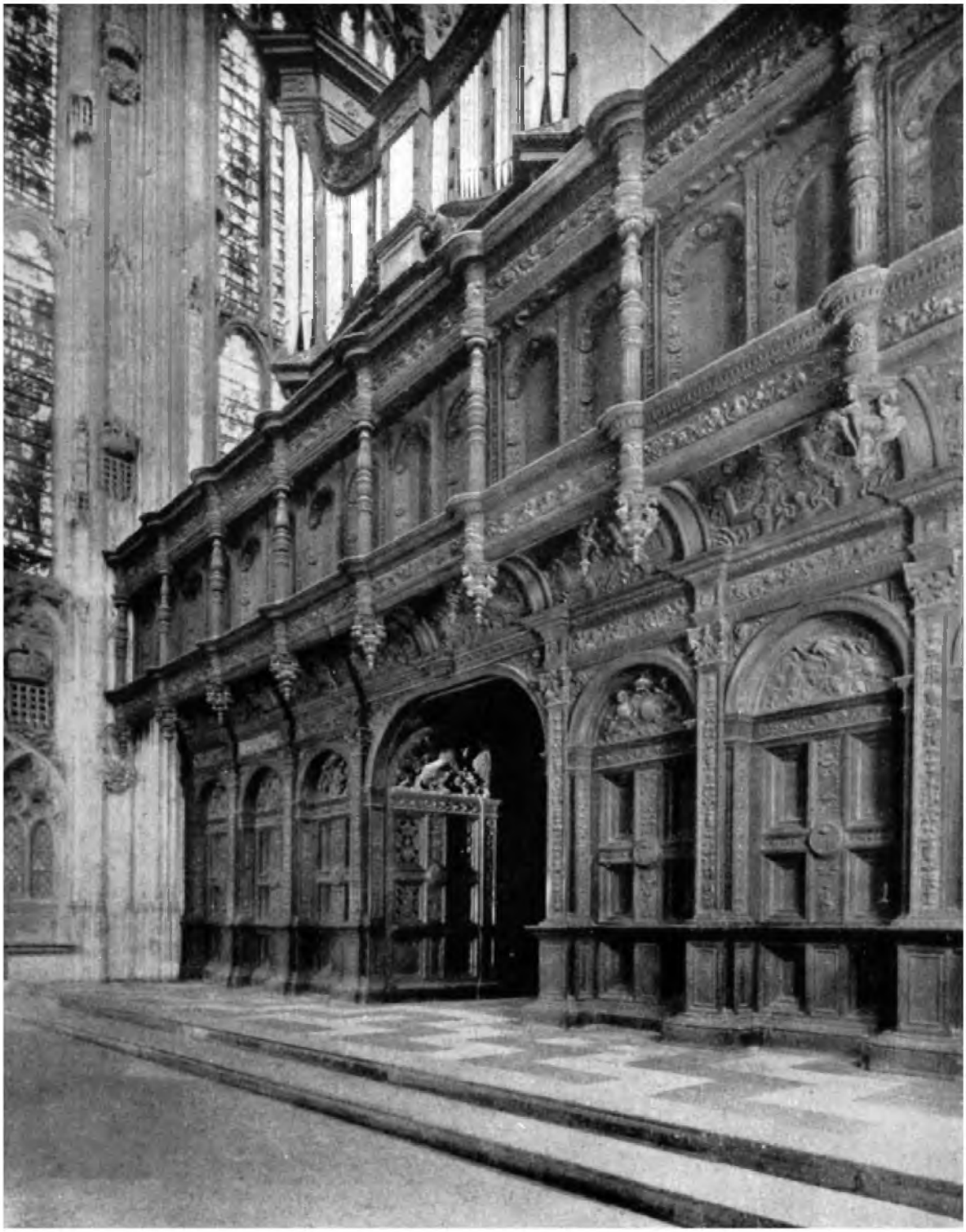


рис.стр.490-2 Иниго Джонс. Церковь св. Павла в Ковентгардене в Лондоне. Закончена в 1631 г. План.

Не ограничившись постройкой церкви, Иниго Джонс перепланировал всю Ковентгарденскую площадь и начал обстраивать ее аркадами, составляющими один большой ансамбль вместе с церковью. Незавершенный ансамбль после пожара и работ по перепланировке Лондона был уничтожен. Не удалось архитектору довести до конца и работы по перестройке старого готического собора св. Павла — впоследствии, при сооружении нового собора, старое здание было снесено вместе с пристроенным к нему Джонсом портиком.

Все крупные замыслы Иниго Джонса оставались неосуществленными, незавершенными или же были осуществлены и завершены после него другими, как, например, Гринвичский госпиталь (в проекте которого ему принадлежит несомненная доля). Более того — погибло большинство чертежей и рисунков архитектора. Но и на основании того, что сохранилось, можно говорить об огромном значении творчества Джонса для всей английской архитектуры. В его произведениях пути развития английской художественной культуры сблизились с развитием искусства и архитектуры на континенте, в частности в Италии. Своеобразие творчества Джонса заключается в том, что наряду с элементами ренессансного зодчества в его работах, особенно более поздних (например, в Куинс-хауз) обнаруживаются признаки зарождающегося классицизма. За это говорит четкость их композиционного построения, особая ясность архитектурного языка, ровная гладь стен, подчерк нутая строгость и простота форм. Таким образом, завершая эпоху Возрождения в Англии, Джонс одновременно закладывает основы следующего этапа английского зодчества — классицизма, подъем которого наступил уже в послереволюционную эпоху. Иниго Джонс отличался основательным знанием итальянской культуры и памятников античности. Он глубоко впитал в себя приверженность к четкому геометризму планов, добивался стройности облика своих сооружений и соразмерности человеку каждого их элемента. Джонс умело и творчески использовал ордер в своих композициях. Его здания,

очень сдержанные по своему наружному облику, отличались более щедрой внутренней отделкой сообразно английским вкусам и вниманию к уюту интерьера.



илл.392 Алтарная преграда капеллы Королевского колледжа в Кембридже. 1533-1535 гг.

Тесно связанным с архитектурой было английское прикладное искусство. Об этом могут свидетельствовать интерьеры культовых и светских построек. Так, например, капеллу Королевского колледжа в Кембридже украшает покрытая великолепной резьбой алтарная преграда (1533 —1535), выполненная уже в ренессансных формах. Своеобразное сочетание некоторых традиционных приемов и мотивов с новыми особенностями встречается в произведениях художественных ремесел, в частности в предметах придворного быта. Начиная с изделий из серебра (богатая коллекция английского серебра

конца 16 — начала 17 в. имеется в Советском Союзе, в Государственной Оружейной палате) и кончая украшениями королевских грамот, можно видеть характерную еще для средневекового английского искусства щедрость декорировки, мастерское подчинение изображения декбративным функциям и вместе с тем ясность, целесообразность композиции, нарастание реализма в самих изображениях. В торевтике характерными примерами могут служить кувшины, сосуды с ручками в виде змей и носиками в виде драконов мастера Роберта Брука или монограммиста W. I. (из Государственной Оружейной палаты в Москве), так называемый барс — скульптурное изображение геральдического зверя (из той же коллекции) — и многие другие произведения прикладного искусства этой эпохи.

* * *

В изобразительном искусстве Англии, как указывалось, ведущее положение занимал портрет. Портрет зародился еще в средневековом английском искусстве — в скульптурных надгробиях, в книжной миниатюре. Своеобразным реализмом отличались уже портретные изображения в манускриптах 14—15 вв. Из них особенно выделяются портреты в инициалах Бедфордовского псалтыря и часослова (ок. 1430 г.; Британский музей), лишенные какой-либо трафаретности, с индивидуализированными чертами и разнообразием деталей.

Появление в Англии отмеченных реалистическими исканиями станковых живописных портретов относится к концу 15 в. Это портрет Генриха VII, основателя династии Тюдоров, и портрет его матери, Маргарет Бофор, в молодости (оба в Национальной портретной галлерее в Лондоне). Портрет Маргарет Бофор, перекликающийся отдельными своими особенностями с миниатюрой, очень интересен. В этом произведении сохранено многое от внешнего средневекового декорума — молитвенная поза, введение в композицию родового герба, так же как и плоскостная трактовка форм, но совершенно преодолены каноническая неподвижность и репрезентативность образа. В свободном наклоне головы, в экспрессии очерченного хрупким контуром задумчивого лица, не лишенного чувственной прелести, заметно стремление показать живые человеческие черты и порывы.

Портреты конца 15 в. могут служить опровержением распространенного мнения о том, что развитие английской портретной живописи началось лишь с прибытия в Англию Ганса Гольбейна Младшего. Напротив, сам факт приезда Гольбейна в первый раз в Лондон в 1527 г. в поисках заказов доказывает, что интерес к портрету в Англии уже тогда был достаточно велик. При этом первым, у кого встретил поддержку великий немецкий живописец, был Томас Мор; лишь позднее, во второй свой приезд в Лондон в 1531 г., Гольбейн сделался известным при дворе Генриха VIII.

У Гольбейна не было в Англии прямых учеников, но он оставил здесь великолепные реалистические портреты целого поколения, и пребывание его в этой стране не могло не отразиться на развитии ее искусства. Среди множества портретов, созданных в Англии в 16 в. английскими и приезжими мастерами, выделяются своим реалистическим характером те произведения, авторы которых развивают принципы Гольбейна. На одном из таких портретов сохранилась старая наклейка с латинской надписью: «Писал Джон Беттс, англичанин». В этом портрете («Эдмунд Бате», 1545; Лондон, Национальная галлерея) сам тип изображенного человека, простота и спокойное достоинство его облика, наконец, крепость формы — совершенно гольбейновские.

Имена других английских последователей Гольбейна остались неизвестными, но среди их работ есть такие, в которых гольбейновская традиция обогащается новыми особенностями. Таков портрет в рост темнобородого энергичного Томаса Грэшема (1544; Лондон, Мерсерс Холл). У ног Грэшема написан человеческий череп -напоминание о смерти; но, вводя такую деталь, художник лишь оттеняет в образе этого человека волю к жизни, неукротимую жажду действия. Интересен и поколенный портрет лорда Делавара (ок. 1549 г.; Лондон, Национальная галлерея). Знатный молодой человек в берете с пером и в коротком плаще изображен крепко стоящим на широко расставленных ногах; он подбоченился одной рукой, а другой сжимает перчатку и рукоять короткого меча. Силуэт, объем, детали переданы в обоих портретах четко и определенно. Однако в этих образах нет спокойной уверенности персонажей Гольбейна, в них сильнее выражена драматическая напряженность.

Те же особенности характеристики отличают и «Портрет молодого человека в красном» (ок. 1550 г.; Хэмптон-Корт), в котором помимо трактовки самой фигуры очень интересен и фон: вверху — небо с клубящимися в нем облаками, внизу — широко раскинувшийся пейзаж с домами, холмами, группами деревьев.

Если бы английская портретная живопись развивалась и дальше по пути поисков психологически заостренной, действенной характеристики и жизненной полноты образа, может быть, была бы создана галлерея образов людей шекспировской Англии, достойная сравнения с творениями великих драматургов того времени. Но, к сожалению, развитию этой линии живописи противостояли попытки оживить феодальную концепцию портрета, попытки, особенно настойчивые во второй половине 16 в., то есть в пору, когда английский абсолютизм становится наиболее активным.

При королеве Елизавете в Англии работало очень много второстепенных иностранных живописцев, главным образом фламандцев (Марк Герардс Младший и другие). Свобода художников в трактовке королевских портретов была строго ограничена. Специальный указ запрещал писать королеву иначе как с установленных образцов, а образцы разрешалось делать лишь некоторым мастерам, по выбору самой Елизаветы. В придворном портрете выработался определенный канон, распространившийся на аристократический портрет вообще; он отличался статичностью композиции, безжизненностью лиц, мелочным вниманием к костюму.

Творческие искания во второй половине века более заметны в портретной миниатюре. Англия явилась страной, где эта разновидность портрета приобрела исключительно большое значение. В любопытном документе 16 в., «Трактате об искусстве портрета», приписываемом известному английскому миниатюристу Хиллиарду, говорится, что еще при дворе Генриха VIII работал целый ряд портретистов-миниатюристов. Существуют указания на то, что этот вид искусства привлек внимание Гольбейна. Последнее подтверждают собственные опыты Гольбейна в миниатюре (прекрасный портрет Анны Клевской и другие). Гольбейн сделался признанным авторитетом и в данной отрасли портретного искусства, о чем говорится в том же «Трактате», что не помешало, однако, английской миниатюре в дальнейшем оставаться очень самобытной. Об этом свидетельствует творчество двух знаменитых миниатюристов, современников Шекспира — Хиллиарда и Оливера.

Николас Хиллиард (1547—1619), сын ювелира из Эксетера, был сам золотых дел мастером, а также гравером, медальером и миниатюристом. Эта разносторонность его деятельности может объяснить, откуда в его портретах столько декоративной выдумки.

Миниатюры, принадлежащие Хиллиарду, относятся к периоду между 1571 и 1616 гг. Подписанных и датированных среди них немного; исполнены они на пергаменте непрозрачными водяными красками и гуашью.

Декоративный элемент, узорчатость, нарядность особенно чувствуются в тех миниатюрах, которые представляют собой довольно сложные композиции с фигурами в ро.ст. При сохранении целого ряда восходящих к средневековью условностей, вроде вытянутых пропорций фигур, плоскостности изображения, отсутствия светотени, включения в качестве орнаментального мотива рыцарских доспехов, использования позолоты, произведения Хиллиарда привлекают своей красочностью, трепетным ритмом линий, вносящим движение в эти маленькие портреты, жизнерадостностью своего изобразительного строя. Все это можно сказать о портрете Джорджа Клиффорда (Гринвич, Морской музей) и о «Портрете молодого человека» (Лондон, музей Виктории и Альберта). Оба рыцаря безмятежно спокойны и предаются радостям созерцания окружающего. Элементы пейзажа, причем пейзажа английского — любовно выписанные ствол и листва дуба в портрете Клиффорда, узор ветвей цветущего розового куста в портрете молодого человека, — составляют одну из наиболее интересных сторон этих портретов. По общему настроению названные миниатюры близки жизнерадостной аристократической поэзии того времени, представленной именами Сиднея и Спенсера, но в творчестве Хиллиарда нет присущего этой поэзии ученого мифологизма, аллегоризма, в нем больше здоровой простоты.

илл.396б Николас Хиллиард. Портрет молодого человека. Миниатюра. 1588 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

В маленьких, более интимных по своему характеру погрудных портретах Хиллиарда, в портрете его жены Алисы Брэндон (1578; музей Виктории и Альберта), в образе которой словно предвосхищен тип рубенсовской «Камеристки», или в автопортрете (1577; музей Виктории и Альберта) человеческое лицо в его живых поворотах включено как самая величайшая драгоценность в обрамление из каллиграфических надписей и немногочисленных аксессуаров, переданных столь же изящными и динамичными линиями. Автопортрет художника — это удивительно жизненный образ человека шекспировского времени.

илл.396а Николас Хиллиард. Автопортрет. Миниатюра. 1577 г. Лондон, музей Виктории и Альберта (увеличено).

Исаак Оливер (ок. 1562 — 1617), ученик и младший современник Хиллиарда, происходил из Руана, но с детства жил в Англии. Оливер работал в той же технике, что и Хиллиард; портреты его в целом отличаются большей пластичностью: в лицах уже появляется светотень; ультрамариновый фон, излюбленный у обоих художников, становится более глубоким. В фигурных композициях Оливер стремится обогатить характеристику человека детальнейшей передачей его окружения, в маленьких погрудных портретах добивается большего реализма и полноты самого его образа.

Чудесна фигурная композиция Оливера, считавшаяся портретом поэта Филиппа Сиднея (Виндзор). Юноша, облаченный в нарядное платье, в шляпе, с тростью в руках сидит под большим деревом; позади него открывается вид на огромный дворец. Светлая и радостная, эта миниатюра заключает в себе множество любопытных подробностей придворного быта — от манеры нобльмена держаться до особенностей костюма и архитектуры. Другие портреты в рост, например портрет Ричарда Сэквилла (1616; музей Виктории и Альберта), изобилуют изображениями различных рыцарских атрибутов и доспехов, указывающих на высокое происхождение модели; однако при этом шлемы, панцири, перчатки располагаются художником вокруг человека в истинно живописном беспорядке, весьма небрежно; он подчеркивает роскошь окружающей Сэквилла обстановки, старается передать материал бархатного светло-синего занавеса и бархатной

же алой скатерти, выписывает узор ковров, украшения на платье. Но в центре внимания — умное, улыбающееся лицо Сэквилла. Знатность происхождения уже утратила в глазах художников прежнее значение и сохраняет его главным образом как условие, при котором человек получает полную меру радостей земной жизни. Так консервативное и новое причудливо сочетаются в подобных миниатюрах.

илл.397 Исаак Оливер. Портрет Ричарда Сэквилла. Миниатюра. 1616 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

В погрудных же портретах Оливера новое определенно берет верх. Декоративное обрамление, детали, которые бы указывали на положение изображаемого человека в обществе, здесь уже не играют роли, зато присущие именно этому человеку особенности

выступают все ярче. Рисунок делается очень точным, форма все более пластичной. В качестве примеров могут быть названы автопортрет (ок. 1595 г.; Англия, частное собрание), портрет виконта Томаса Говарда (Англия, частное собрание) и замечательный детский портрет Генри принца Уэльского (рисунок в том же собрании), напоминающий карандашные портреты Клуэ.

После Хиллиарда и Оливера в английской миниатюре работали еще сын Оливера, Питер, а также отец и сын Хоскинсы. Ведущая роль миниатюры в английской живописи начиная с последней трети 16 в. была причиной ее усилившегося влияния на станковый живописный портрет. Примерами могут служить ярко декоративные и вместе с тем отличающиеся реалистической выразительностью портреты Эдварда Хоби (1578; Англия, частное собрание) и Генри Антона (1586; Лондон, галлерея Тейт). Замечательно красиво сочетание красок в обоих портретах, близкое миниатюре, — сочетание черного, белого и алого с золотом на светло-сером фоне.

Миниатюра 16 в. оставалась особым разделом придворного и аристократического портрета, но благодаря своим малым размерам миниатюрный портрет не носил официального характера. Сюда легче могли проникнуть и проникали новые художественные идеалы. На работах Хиллиарда, Исаака Оливера и их последователей можно проследить борьбу этих новых идеалов со старыми представлениями. Новое в английской миниатюре окончательно победило уже на следующем этапе истории Англии и ее культуры, в эпоху английской буржуазной революции 17 в., в творчестве самого крупного из английских миниатюристов того времени — Сэмюэля Купера.

Искусство Далмации

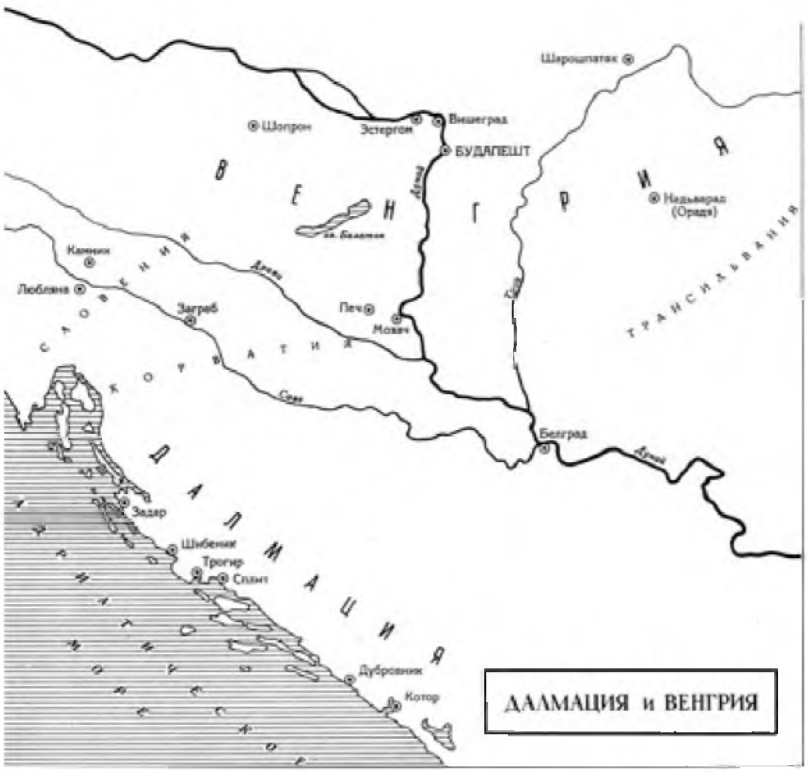
Л.Алешина

Далмация, область на восточном побережье Адриатического моря на территории современной Югославии, отгороженная горными цепями от остальной части Балканского полуострова, имеет богатую и самобытную историю. На рубеже нашего летоисчисления здесь уже были римские поселения. В 7 в. сюда пришло славянское племя хорватов. В следующем столетии население приняло христианство по латинскому обряду. Затем последовало чередование периодов независимости хорватско-далматинского королевства (конец 9 — конец 11 в.) с подчинением какой-либо из соседних стран. За обладание Далмацией — цветущим краем с богатыми приморскими городами — постоянно соперничали Венгрия и Венеция. Это соперничество, ослабляя обе борющиеся стороны, порой помогало стране сохранять свою самостоятельность.

Специфические особенности географического положения Далмации, ее исторических и экономических условий породили некоторые различия в общественно-культурном развитии этого уголка славянского мира в сравнении с соседними хорватскими и сербскими землями. Расцвет культуры и искусства Далмации был подготовлен в первую очередь ростом и укреплением ее прибрежных городов, крупнейшими из которых были Трогир, Задар, Шибеник, Сплит и Дубровник. Расположенные на перекрестке важнейших морских и торговых путей, связавших в средние века Западную Европу с Азией, города крепли и богатели. К концу 11 в. они превратились в своеобразные республики, власть в которых принадлежала представителям крупнейших купеческих родов. Росло их

население, развивались ремесла, все более интенсивной становилась общественная и культурная жизнь.

С начала 15 в. в науке, литературе и искусстве Далмации все сильнее сказываются ренессансные гуманистические устремления. Появляется плеяда поэтов, обратившихся в своем творчестве к родному хорватскому языку, к образам, рожденным народной фантазией. В начале 16 столетия возникает светский театр, с самого своего зарождения опиравшийся на народный язык. Созданные в это время комедии крупнейшего мастера этого жанра М. Држича (1508—1567) дают яркое представление о кипучей полнокровной жизни населения далматинских городов, сбросивших оковы средневековой аскетической церковной морали и феодально-иерархического гнета. В Дубровнике в этот период спектакли устраивались прямо на площадях и улицах города, и в них принимали участие любители, а не профессиональные актеры.



Многосторонность интересов, столь характерная для людей эпохи Возрождения, сказывается и в творчестве крупнейших мастеров искусства Далмации. Архитекторы, например, часто были одновременно и скульпторами. Подлинно научное изучение искусства Далмации рассматриваемого периода начато лишь недавно.

Многие произведения остаются еще анонимными, и, наоборот, иногда известные имена почти не сопровождаются достоверными работами.

Западноевропейские исследователи до самого последнего времени отказывали искусству Далмации в самостоятельном значении, рассматривая его как провинциальное ответвление художественной культуры Италии. Безусловно, общность исторических условий, а также социально-экономических предпосылок развития возрожденческих идей на Апеннинском полуострове, с одной стороны, и Далмации — с другой, породили некоторые общие явления в области искусства. Однако в культуре и искусстве Далмации

отчетливо выявляется и специфическое своеобразие, вызванное конкретно-историческими особенностями ее развития, чертами складывающегося в народе национального характера.

Появление новых ренессансных элементов в архитектуре и изобразительном искусстве происходило в Далмации с некоторым запозданием по сравнению с передовыми странами. Часто в одном и том же памятнике соседствуют и переплетаются стилевые признаки готики и Возрождения. Как и в некоторых других странах, происходило своеобразное наслаивание одного стиля на другой. В сложном процессе художественной эволюции постепенно выкристаллизовывались специфические качества, присущие именно искусству Далмации и позволяющие рассматривать его как одну из оригинальных национальных школ в искусстве европейского Возрождения.

Значительную роль в развитии архитектуры и скульптуры Далмации сыграло наличие в стране больших запасов строительного камня и развитое в связи с этим камнетесное и камнерезное мастерство. Памятники далматинского зодчества отличаются высоким качеством строительной техники, изобилием резного каменного декора. Живопись Далмации занимает более скромное положение в соотношении с другими видами искусства, нежели это было в итальянском Возрождении. В ней сильнее ощущаются связи с византийской традицией.

Ренессансные формы архитектуры появляются в зодчестве Далмации со второй половины 15 в. В 14 и первой половине 15 столетия соборы, колокольни, гражданские сооружения и частные дома создавались еще целиком в готическом духе, однако готика в Далмации гораздо более спокойна, уравновешенна и ясна, нежели в странах Западной Европы. В этом сказалась одна характерная особенность, которая имела огромное значение для всей архитектуры Далмации. Здесь, на далматинской земле, не было такого громадного разрыва между античной строительной традицией и архитектурой следующей эпохи. Одно из наиболее значительных архитектурных сооружений поздней античности — комплекс дворца императора Диоклетиана (4 в.) близ римской Салоны (теперешнего Сплита) — оказало громадное воздействие на дальнейшее развитие местного зодчества. Романское строительство в Далмации непосредственно продолжало и развивало принципы позднеантичного зодчества. Мавзолей Диоклетиана с 8 в. был превращен в главный христианский собор славянского Сплита. Позднее, в 13 в., рядом была построена колокольня, в которой использовались отдельные строительные детали римской постройки, и сам ее общий замысел носил явные признаки следования античным формам. Прямое использование римских архитектурных деталей мы видим и в городе Задаре. В начале 9 в, здесь строится церковь св. Доната, при возведении которой были использованы колонны, капители и плиты, взятые из расположенного рядом римского форума. Эта непосредственная связь с античным наследием обусловила высокий качественный уровень и почти классический характер романской архитектуры в Далмации. То же спокойствие, ясность, четкая соразмерность частей и целого лежит в основе местной готики, определяя ее специфическое своеобразие.

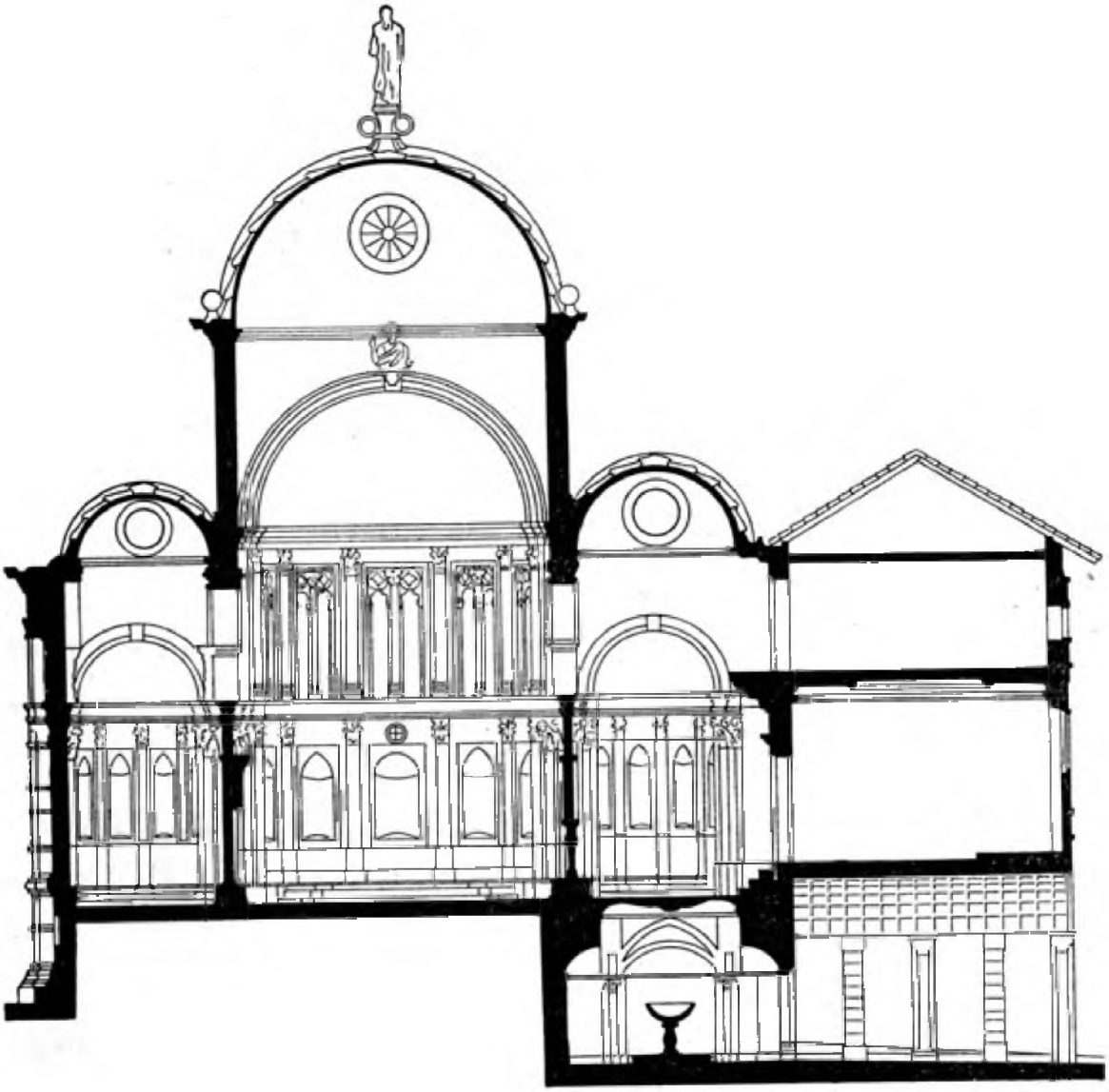
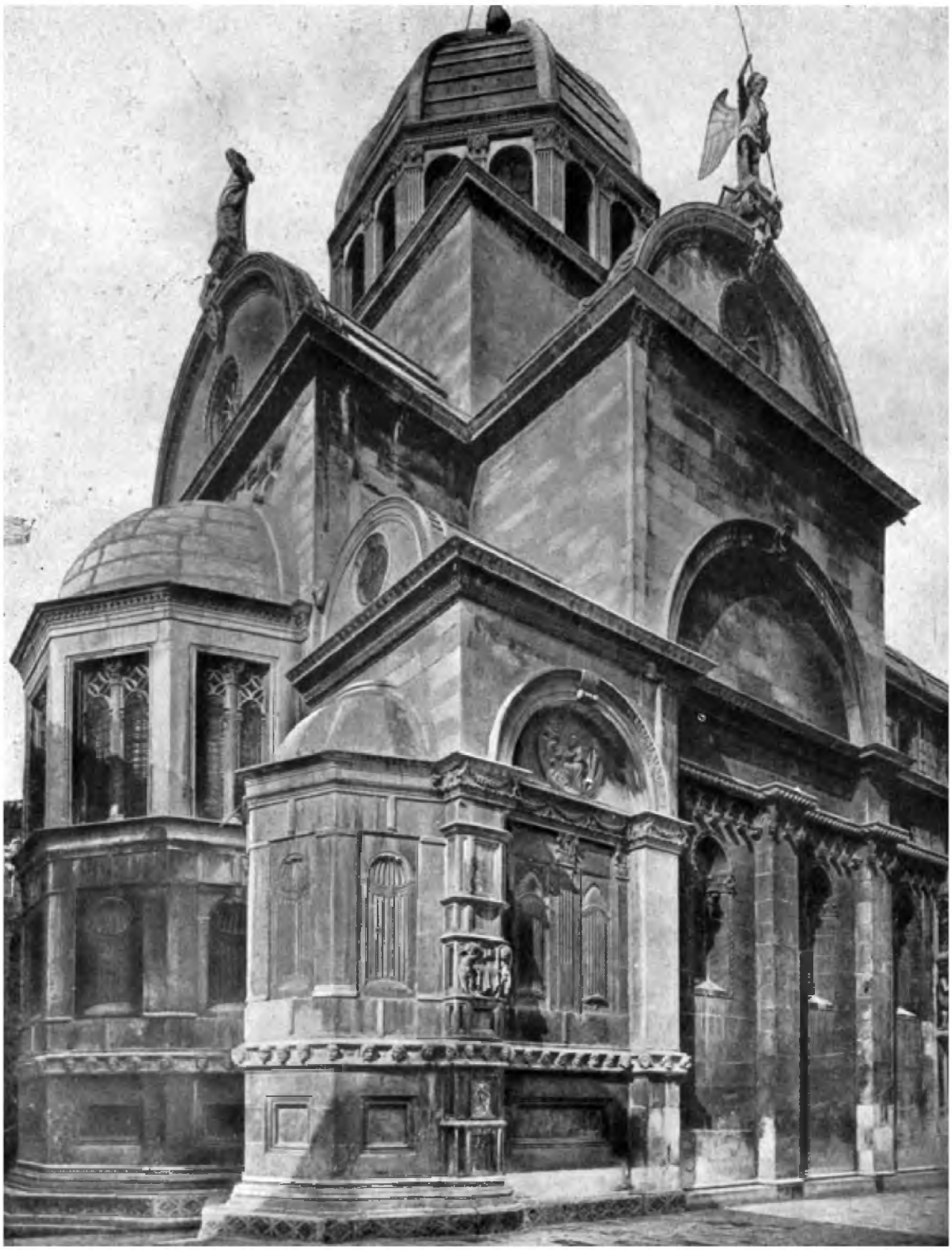


рис.стр.498. Собор в Шибенике. 1431-1536 гг. Архитекторы Юрий Далматинец, Андрей Алеши и Николай Флорентинец. Поперечный разрез.



илл.398 Собор в Шибенике. 1431-1536 гг. Архитекторы Юрий Далматинец, Андрей Алеши и Николай Флорентинец. Вид с северо-востока.

Черты перехода от готики к Возрождению выразились в творчестве одного из крупнейших архитекторов Далмации — Юрия Далматинца, работавшего в середине и 2-й пол. 15 в. (ум. в 1473 г.). Самое Значительное его произведение— величественный собор в Шибенике, который возводился им на протяжении многих лет (1441—1473), но так и не был завершен.

Собор был начат строительством в виде типичной готической трехнефной базилики еще до Юрия Далматинца. Были уже выстроены два портала с богатой готической декорацией. Возглавив строительство собора, Юрий Далматинец изменил план, намного увеличив

здание, расширил трансепт и предусмотрел перекрытие средокрестия монументальным куполом. Для перекрытия сводов нефов Юрий ввел совершенно новый и смелый прием, возможный только в стране с богатыми традициями каменного зодчества. Длинные прямоугольные каменные плиты, положенные рядом, заходя продольной стороной одна на другую, «внахлестку» перекрывают полуциркульный свод высокого центрального нефа. Таким же образом перекрыты и более низкие боковые нефы.

Чрезвычайно эффектен и оригинален создающийся в результате применения этого приема западный фасад собора с трехлопастным завершением. Плавные круглящиеся линии спокойно и ясно увенчивают четкие членения объема здания. Над порталом помещено громадное окно; меньшие окна прорезаны в полукруглых завершениях центрального нефа и трансепта. Эти детали, идущие от готической архитектуры, сочетаясь здесь с плавными линиями дуг фасадных завершений, воспринимаются как неотъемлемая принадлежность ренессансного здания. Решение фасада, предложенное далматинским мастером, получило широкое распространение на его родине, а также и в Венеции.

Юрий Далматинец работал и в других городах Далмации. В частности, в Дубровнике в 1460-х гг. он принимал участие в строительстве городских укреплений и так называемого Княжева двора (или Дворца ректоров).

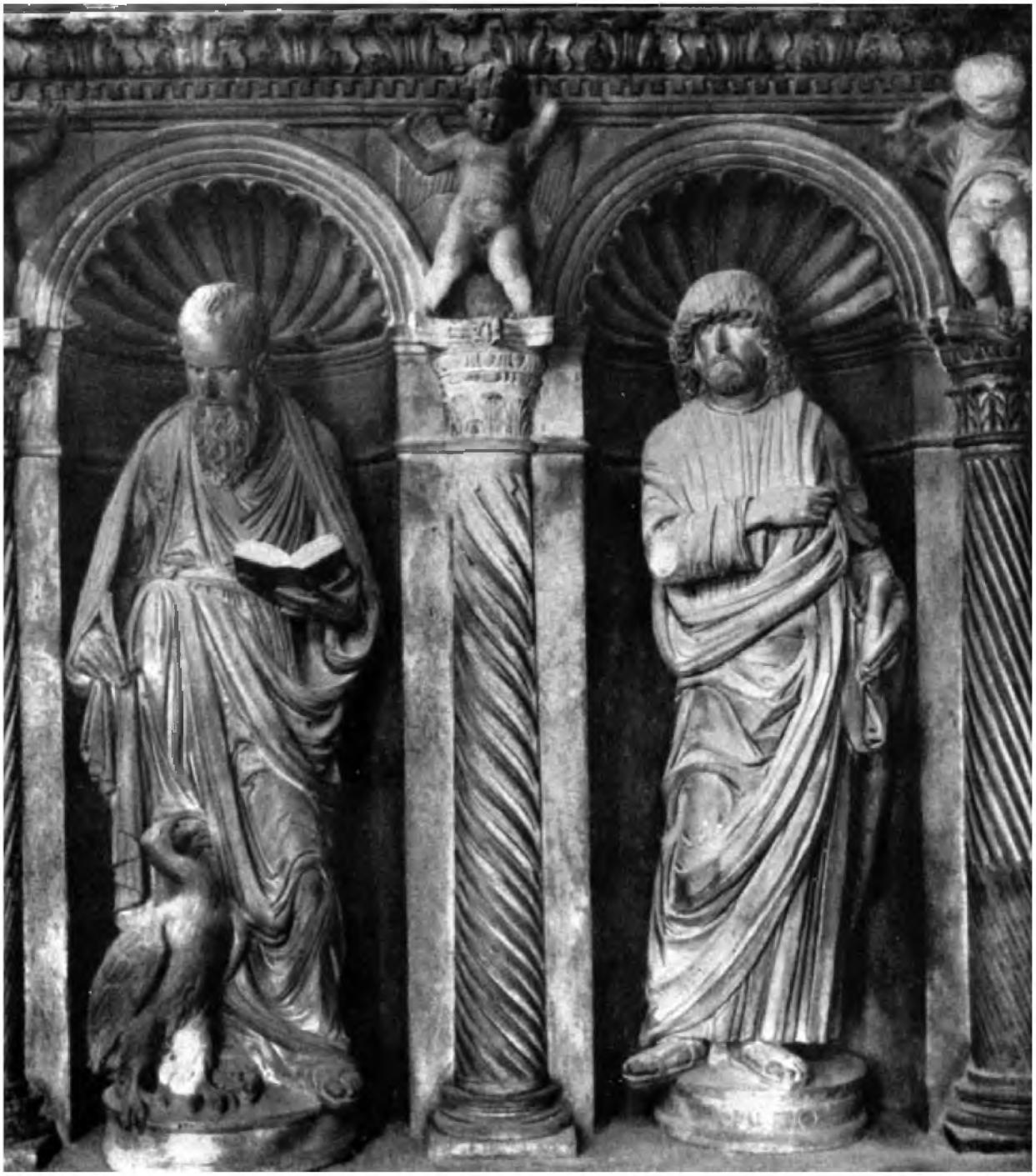
Слава далматинского зодчего достигла Италии. Во время строительства собора в Шибенике он был приглашен в Анкону и возвел там несколько церковных и общественных сооружений. Весьма показательно, что архитектура этих зданий выдержана целиком в духе готики, без каких-либо элементов Ренессанса. Такой возврат к старому свидетельствует, пожалуй, о том, что на родине зодчего, в Далмации, признаки новаторского архитектурного движения были гораздо более явственными, более соответствующими окружающему культурному развитию, нежели в одном из некоторых малозначительных итальянских центров.

Деятельность Юрия Далматинца как скульптора протекала в непосредственной связи с его архитектурным творчеством. В соборе Шибеника ему принадлежит ряд деталей наружного и внутреннего скульптурного декора. Если богатая каменная резьба интерьера соборной крещальни выполнена в традициях поздней готики, то совершенно иные ассоциации вызывает необычный скульптурный фриз, опоясывающий абсиды. Это высеченные из камня головы — своего рода галлерея образов реальных людей того времени. Большое разнообразие характеристик и выразительная пластика отмечают эту работу мастера. В манере выполнения некоторых голов ощущается явственная традиция античности.

В творчестве ученика Юрия Далматинца и его помощника по строительству собора в Шибенике Андрея Алеши (ок. 1430—1504) черты нового стиля становятся более отчетливыми. В построенной им в 1467 г. крещальне собора в Трогире стрельчатые очертания профиля свода напоминают о готике. Сам же свод, подобно своду соборной крещальни Сплита (бывшего храма Юпитера во дворце Диоклетиана), украшен ренессансными кассетами с розетками; стены расчленены каннелированными пилястрами, поддерживающими антаблемент со скульптурным фризом, где изображены веселые путти, несущие пышные гирлянды цветов.

В следующем году Алеши продолжал работать в Трогире, но уже вместе с виднейшим скульптором и архитектором далматинского Возрождения Николаем Флорентинцем (20-е гг. 15 в.—1505), итальянцем по происхождению, прославившим, однако, свое имя работой

в Далмации. Созданная обоими мастерами в 1468— 1472 гг. капелла Иоанна Урсини в Трогирском соборе имеет богатейшую скульптурную декорацию.



илл.402 Николай Флорентинец и Андрей Алеши. Статуи апостолов. Капелла Иоанна Урсини собора в Трогире. 1468-1472 гг.

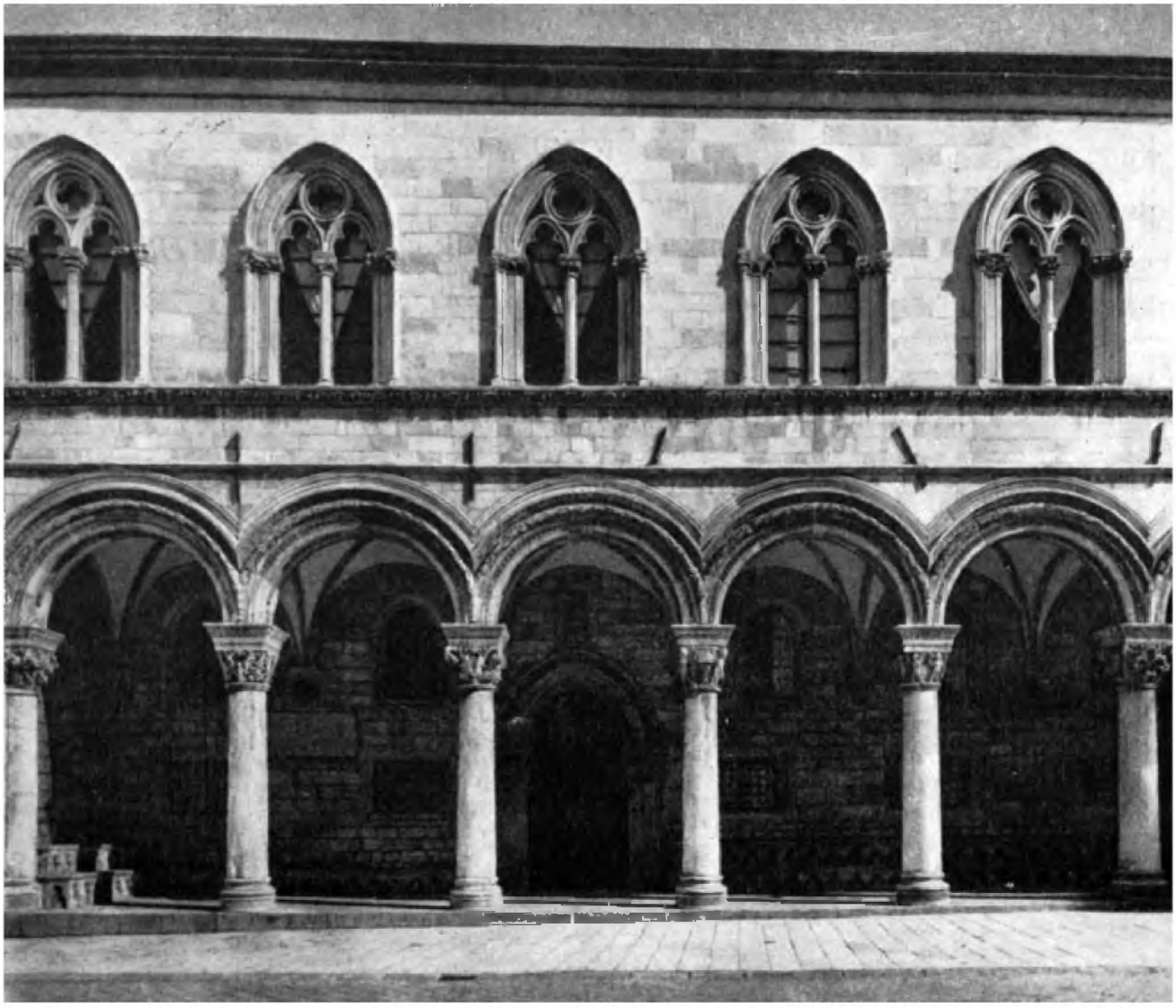
В нишах по сторонам капеллы располагаются крупные статуи апостолов в величину натуры. Особенно выразителен апостол Павел работы Николая Флорентинца. Бородатый старец, опираясь на меч, погружен в чтение книги. Спокойны и непринужденны позы фигур, свободно помещающихся в отведенном им пространстве ниши, увенчанной полукруглой конхой. В манере исполнения, в трактовке статуй обнаруживаются своеобразные отголоски творческих достижений Донателло, под руководством которого Николай Флорентинец работал в Падуе до приезда в Далмацию. Интересна и оригинальна рельефная обработка части стены, расположенной под поясом ниш со статуями апостолов:

стена разделена на равные, почти квадратные филенки. В каждой из них — путто с факелом, входящий в полуоткрытые переданные рельефом врата (мотив, встречающийся в позднеантичных надгробиях, найденных в Далмации). По существу, это изображения реальных, живых детей, то с трудом и даже с гримасой боли протискивающихся в тяжелые двери, то легко, боком проскальзывающих в щелку. Один еле-еле удерживает в руках взятый наперевес тяжелый факел, а другой догадался положить его на плечо и храбро шагает вперед. Каждая из этих фигур (всего их более двух десятков) наделена своим индивидуальным обликом, своим особым выражением.

Крупнейшей работой Николая Флорентинца как архитектора было завершение строительства собора в Шибенике (1477—1505). Ему принадлежит основная заслуга в создании мощного восьмигранного купола, покоящегося на четырехугольном основании. Построенный весь целиком из камня, без применения дерева, черепицы или железа, собор является в этом отношении уникальным сооружением. Интерьер собора, созданного трудами Юрия Далматинца и Николая Флорентинца, производит исключительное впечатление благодаря ощущению необычайно удачно найденного соотношения человека и пространства. Спокойная высь центрального нефа с его цилиндрическим сводом плавно переходит в величавые просторы подкупольного пространства.

илл.399а Собор в Шибенике. Внутренний вид.

С начала 16 в. в строительстве Далмации все отчетливее определяются тенденции единой архитектурной школы. Многочисленные местные мастера строят общественные здания, церкви, городские особняки и загородные усадьбы. Именно в это время сложился своеобразный облик далматинских городов, определяющей особенностью которого является то, что все они целиком, вплоть до уличной мостовой, сложены из одинаковых белых, чуть тронутых теплой желтизной каменных квадров. Это придает каждому городу поразительное цветовое, фактурное, ритмическое и пластическое единство. Особенно целостное впечатление производит Дубровник, город, который кажется высеченным сразу из одного куска камня.

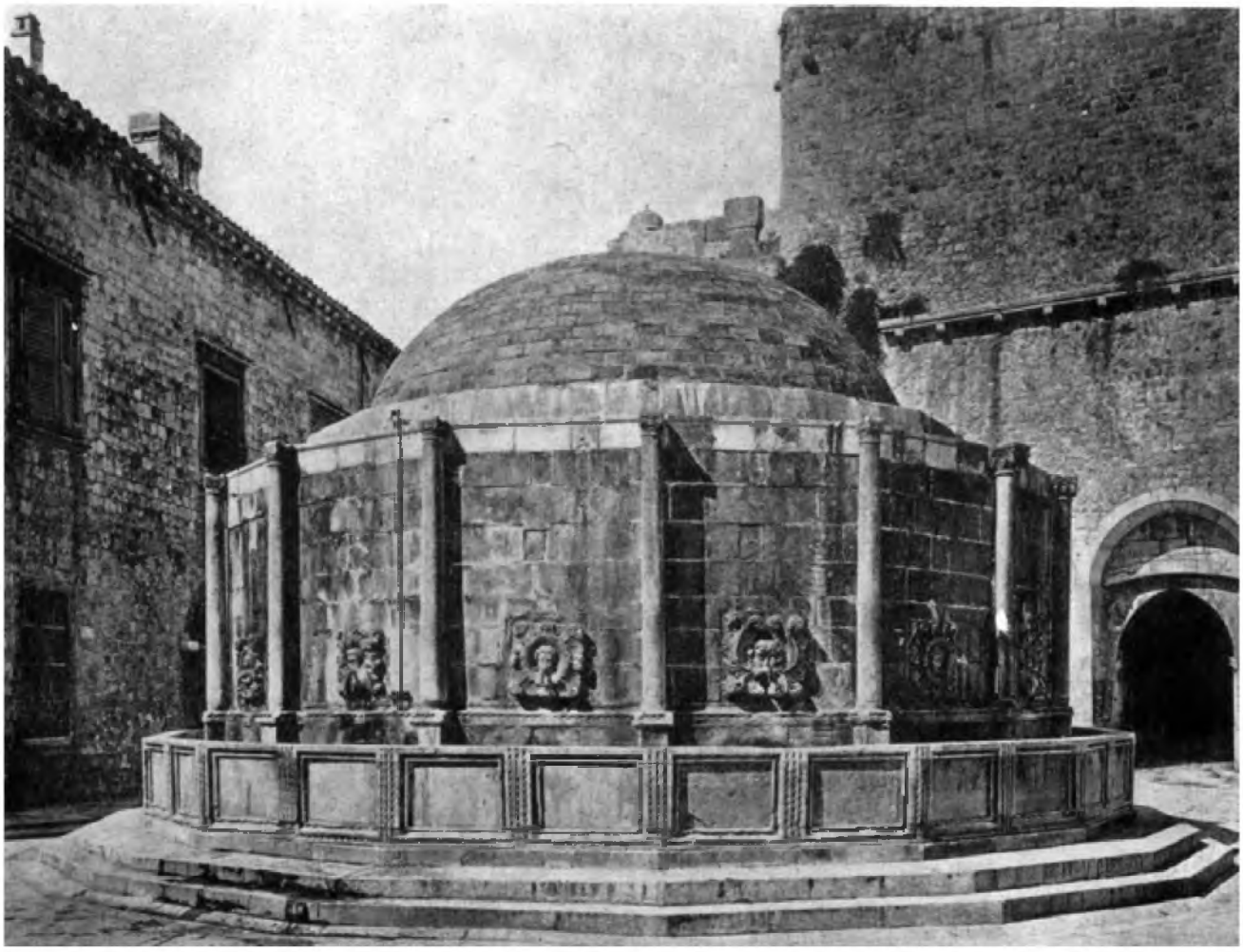


илл.400 Княжев двор (Дворец ректоров) в Дубровнике. 1435-1460 гг. В строительстве участвовал архитектор Юрий Далматинец. Фрагмент фасада.

Планировке сооружений, их внешнему облику и интерьеру свойственна рациональная ясность, характерная для архитектуры Возрождения. Однако часто в декор фасада вплетаются мотивы готики — какое-нибудь тройное окно со стрельчатым завершением, что придает спокойной законченности ренессансного стиля своеобразную остроту. Таковы, например, дубровницкие здания — упоминавшийся выше Княжев двор и Дивона (Монетный двор и таможня, 1506—1524, архитекторы Паско Миличевич и Петр Андриич). Нижний ярус фасада обоих зданий представляет собой ренессансную аркаду, встроенную в первом случае в тело постройки и вынесенную вперед в виде портика в

другом; второй ярус подчеркнут окнами с готическим обрамлением. Верхний этаж Дивоны — опять ренессансный, расчлененный небольшими прямоугольными окнами, между которыми в центре помещена ниша со статуей, увенчанная пластичным сандриком. Внутри оба здания имеют открытый двор, окруженный мощной аркадой в нижнем ярусе и колоннадой во втором.

Многочисленные городские дома и пригородные усадьбы строились в это время примерно по той же схеме. Планировка внутренних помещений обычно отличалась симметрией и простотой. Дома как снаружи, так и внутри украшались резным каменным декором. Неизменно у входа можно видеть герб владельца, внутри, во дворике и в парадных помещениях,— также гербы, камины, колодцы и умывальные ниши с богатой каменной резьбой. Для усадебных садов характерны ряды свободно стоящих колонн, образующих устои для вьющихся виноградных лоз. Каменные фонтаны и цистерны украшали площади городов.



илл.399б Онофрио де ла Кава. Большой фонтан в Дубровнике. 1430-е гг.

илл.401 Городская площадь в Хваре. 16-17 вв.

С середины 16 в. в связи с усилившимся натиском турок гражданское строительство сократилось и основное внимание было обращено на восстановление и укрепление крепостей. С этой целью в Далмацию иногда приезжали архитекторы из Италии. Так, в 40-х г. 16 в. Венеция, под протекторатом которой находились в это время, за исключением Дубровника, все далматинские города, направила сюда прославленного зодчего Микеле Санмикели. По его проекту в Задаре были воздвигнуты монументальные городские ворота—Порта Терраферма (1543). Это характерное произведение зрелого итальянского Ренессанса со свойственной его фортификационным сооружениям мощной и грубоватой пластикой и крупными членениями стены. Сооружения архитекторов Далмации более скромны и просты; героическое начало в них выражено в меньшей степени. Они состоят

как бы из суммы отдельных простых ячеек, близких в своих пропорциях, гармонично и ясно соотносимых друг с другом.

В скульптуре Далмации 16 в. мы не найдем столь крупных индивидуальностей, какие породило 15 столетие — время пробуждения новых сил. Но зато тенденции Возрождения выявились теперь в более решительной форме. Деятельность скульпторов по-прежнему была связана с архитектурой, с украшением гражданских и церковных зданий. Многочисленные, часто безыменные мастера создавали резные капители, фризы, пристенные фонтаны, столь обогащающие скромную и сдержанную в своих формах архитектуру далматинского Возрождения.

Некоторые крупные скульпторы далматинского происхождения получили в это время широкую известность, работая за пределами родной земли. Таков, например, Иван Дукнович из Трогира, более известный под именем Джованни Далмата (род. ок. 1440 г., ум. после 1509 г.). В 1470-х гг. он работал в Риме, создав, в частности, вместе с Мино да Фьезоле надгробие папы Павла II. С 1481 по 1490г. он находился при дворе венгерского короля Матьяша, став одним из крупнейших деятелей венгерского Возрождения. Работал он и на родине. В 1470-е гг.— время расцвета творчества Дукновича — создано одно из лучших его произведений — статуя Иоанна Богослова для капеллы Иоанна Урсини в Трогирском соборе, соседствующая с фигурами апостолов, которые были исполнены здесь несколько лет назад Николаем Флорентинцем и Андреем Алеши. В сравнении с последними Дукнович представляет собой мастера, ушедшего далеко вперед как в овладении языком скульптуры, так и в постижении многогранности человеческого образа. Для его манеры характерна сочная пластика скульптурной формы и как бы порожденная внутренней взволнованностью его героев трактовка одежды, падающей крупными динамическими складками. Другая статуя — апостола Фомы, созданная Дукиовичем в той же капелле, относится к последним годам жизни скульптора и отмечена некоторой упрощенностью замысла, более сухой и графической манерой.

Деятельность Франьо Лаурана, родом из Врана близ Задара (Франческо ди Лаурана), протекала в основном в Неаполе, Сицилии и южной Франции. В Далмации ему приписывается мадонна в люнете над порталом францисканской церкви в Хваре (начало 16 в.). Ясный и уравновешенный по композиции барельеф с изяществом вписан в полукруг.

Что касается живописи в Далмации эпохи Возрождения, то она не достигла столь высокого уровня развития, как архитектура и скульптура. Почти не сохранилось памятников фресковой живописи; по-видимому, их было немного, а из станковых работ до нас дошли только произведения, предназначенные для украшения церквей. Признаки нового отношения к искусству появляются в работах далматинских мастеров начиная с 15 в. Сначала они еле заметны. Станковая живопись остается еще, собственно, предметом культового обихода и несет на себе все черты иконописного стиля. Фигуры пишутся на сплошном золотом или темно-красном фоне.

Наибольших результатов в живописи далматинского Возрождения достигла школа Дубровника. В середине 15 в. здесь был известен своими работами Матей Юнчич (ум. в 1454 г.). Написанный им в 1452 г. полиптих для церкви Богоматери на острове Лопуде близ Дубровника характеризует его как переходного мастера. Центральная часть полиптиха изображает мадонну с младенцем и коленопреклоненным донатором. В соответствии со средневековыми схемами фигурка донатора преуменьшена в своих размерах. Вместе с тем образ мадонны достаточно индивидуализирован художником.

Перед нами женщина с крупными четкими чертами лица славянского типа; ее серьезный взгляд обращен на зрителя.

Много работал в Дубровнике и его окрестностях живописец и резчик по дереву Ловро Добричевич родом из Котора (ум. в 70-х гг. 15 в.). Его произведения отличаются той мягкостью и лиричностью образной трактовки, которая станет характерной чертой живописи далматинского Возрождения. В мадонне главного алтаря церкви Богоматери на Данчах в Дубровнике (1465) художник смог передать ощущение внутренней близости матери и сына. Трогателен образ св. Юлиана в правой нижней части алтарной композиции. Этот воин с мечом и крестом в руках изображен юным отроком с тонким вытянутым лицом, с мягко спадающими вдоль щек прядями волос и кротким, даже робким взглядом.

Крупнейшим живописцем далматинского Возрождения был Николай Божидаревич, сын художника Божидара Влатковича. Он родился близ Дубровника, по-видимому, в 60-х гг. 15 в. В 1476 г. он учился в Дубровнике у местного мастера Петра Огняновича, а затем направился в Венецию. Там его развитие, по-видимому, шло в тесном общении с деятельностью венецианских живописцев Виварини, Кривелли и Беллини. В 1494 г. Божидаревич возвратился в Дубровник. Здесь он создал немало произведений, приобретя репутацию выдающегося мастера. Умер Божидаревич в конце 1517 г.

Самое раннее из дошедших до нас четырех его произведений — триптих с изображением мадонны и святых из доминиканской церкви Дубровника, исполненный около 1500 г. Фигуры написаны еще на золотом фоне. Интересно здесь изображение св. Власия (Влаха), считавшегося патроном Дубровника. Седобородый старец в богатом облачении держит в руках подобие модели города, представленного с достаточной степенью конкретности и достоверности. Можно узнать мощные крепостные стены и башни, порт с множеством кораблей. Это первый своеобразный городской пейзаж в далматинской живописи.

В 1513 г. мастером исполнены «Благовещение» из доминиканской церкви в Дубровнике и «Мадонна со святыми» в капелле Джорджича этой же церкви. Здесь перед нами тот этап развития ренессансной картины, который в Италии связан с предшествующим веком. Обе работы близки к произведениям итальянского кватроченто и по трактовке религиозной темы, и по композиционному решению картины, и по манере исполнения.

Сцена благовещения развертывается в архитектурном пространстве. Фигуры коленопреклоненных Марии и архангела симметрично располагаются на первом плане, взаимно уравновешивая друг друга. Между ними — изящный кувшин с высокими стройными лилиями, подчеркивающий центральную ось композиции. Вдали — тихий безлюдный пейзаж, берег спокойного моря, редкие тонкие деревца. Ощущением созерцательного покоя, тихой думы веет от этой сцены.

Композиция «Мадонны со святыми» из капеллы Джорджича строится по обычной для итальянских картин схеме «сакра конверсационе». В центре Мария с младенцем, по сторонам свободно стоящие фигуры святых. Божидаревич выработал характерный тип мадонны, моделью которой, согласно преданиям, была его жена. Это почти девочка с круглым личиком, с пухлыми щечками, с четко обрисованным маленьким алым ртом. В ее облике и взгляде детское простодушие и невинность сочетаются с грустной готовностью к жертве.

Близкий образ создает Божидаревич в алтарном образе церкви Богоматери на Данчах в Дубровнике (1517). Центральная часть композиции — сидящая мадонна с младенцем,

ангелами и маленьким Иоанном Крестителем. Стройная группировка, мягкая уравновешенность отличают композицию этой картины. И здесь то же ощущение легкой грусти, тихого сопереживания, передающегося зрителю. Эта тонкая лирическая настроенность — характерная черта образов Божидаревича, а возможно, и всей живописной школы Дубровника.

Божидаревич был ведущим мастером этой школы. Приблизительно в одно время с ним работал Михаил Хамзич, дубровчанин, вернувшийся в начале 16 в. на родину из Мантуи, где он учился у Мантеньи. В 1509 г. им написано «Крещение Христа» (Дубровник, Художественная галлерея). Сцена, где изображены Христос, Иоанн Креститель и прислуживающий им ангел, искусно скомпонована и свободно вписана в полукруглый формат картины. Жизненны и выразительны лица. Облик некрасивого бородатого Иоанна исполнен серьезности; ангел — это далматинский юноша с мягкими славянскими чертами лица, с большими, широко открытыми глазами. По сравнению с образами итальянских живописцев эти фигуры более просты, даже грубоваты, они не столь поэтически возвышенны, но им нельзя отказать в большой привлекательности.

илл.403а Михаил Хамзич. Крещение Христа. 1509 г. Дубровник, Галлерея.

илл.403б Михаил Хамзич. Крещение Христа. Фрагмент. См. илл. 403 а.

Подобно тому как это было в архитектуре и скульптуре, многие мастера живописи — далматинцы по происхождению получили широкую известность, работая в Италии. К сожалению, их работ на родине почти не существует.

Еще во второй половине 15—начале 16 в. работал в Италии Юрий Чулинович, или, как называли его в Италии, Джорджо ди Томмазо Скьявоне. Характерно, что, оставаясь на чужбине, он продолжал ощущать себя славянином и стремился сохранить связь с родиной. Он подписывал свои работы «Скьявоне Далма-тици», то есть славянин из Далмации. В 1489 г. он создал образ для собора в Шибенике и отказался от платы за него, указав, что желает лишь одного — чтобы его произведение осталось как память о нем на родной земле.

Одним из крупных мастеров итальянского Возрождения был Андреа Скьявоне Мельдолла (1503/22—1563) — также далматинец по происхождению. Его настоящее имя — Андрей Медулич. Он был родом из Задара. В абсиде собора своего родного города он написал три

фрески с изображением страшного суда, которые, однако, не дошли до нас, будучи уничтожены в 18 в. Деятельность Медулича в основном протекала в Венеции.

Далмации не довелось испытать дальнейшего расцвета своей экономики и культуры, который мог бы содействовать новым успехам изобразительного искусства. В 20-е гг. 16 в. с Балкан надвигается страшная опасность турецкого нашествия. Свободному Дубровнику, главному оплоту Возрождения в Далмации, пришлось признать свою зависимость от Османской империи. Наступает общий упадок средиземноморской торговли, на которой было основано все богатство и развитие городов далматинского приморья. Неустойчивое политическое положение области привело к росту консервативных и реакционных тенденций внутри городских общин. Все это губительно сказывалось на почве, питавшей культуру Возрождения. Так и не вступив в стадию Высокого Ренессанса, далматинское искусство угасает, остановившись на стадии раннего Возрождения.

Идеи Возрождения проникают в 15—16 вв. и в искусство соседних с Далмацией земель, населенных южными славянами. Так, в церкви деревушки Берам на полуострове Истрия в 1474 г. возникает цикл фресок, в которых средневековая готическая традиция переплетается с новым ренессансным мироощущением. Особенно замечательна сцена «Поклонение волхвов». Кавалькада трех королей изображена как светское зрелище, полное реальных бытовых мотивов. Автором фресок был некий Винценций из Каствы.

Севернее, в Словении также появляются художники, преодолевающие своим творчеством сковывающие средневековые каноны и схемы. Таков Янез Люблянский, исполнивший в середине 15 в. циклы росписей в местечках Високо и Мулява. В церкви св. Приможа над Камником имеются интересные фрески начала 16 в., среди которых мы вновь встречаем мотив пышной конной процессии трех королей со свитой. Обилие жанровых моментов, светская трактовка религиозных сюжетов характерны и для этих росписей. Но, как и в Далмации, трудные исторические условия, и прежде всего натиск турок, не позволили ни одной из соседних славянских областей развить тенденции ренессансного искусства в законченную систему, охватывающую все стороны общественно-культурной жизни.

Искусство Венгрии

Л. Тихомиров

Эпоха Возрождения была в Венгрии временем интенсивного подъема художественной жизни. Экономический и политический рост страны, начавшийся еще в 14 в., превратил Венгрию к середине 15 столетия в одно из могущественных государств Европы. Богатство страны было обусловлено повышением продуктивности сельского хозяйства, а также добывающей промышленности (резкое увеличение добычи золота и серебра). Говоря о добыче золота и серебра в Венгрии при Анжуйской династии (1308—1382), Маркс отмечал, что это дало возможность Карлу Роберту (1308—1340) выступать в качестве третейского судьи между чешским и польским королями (*См. «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. V, стр. 349.*). Усиление централизованного феодального государства сопровождалось ростом городов. В 15 столетии короли стали включать в состав сеймов представителей городских торговых и промышленных кругов. Отдельные феодалы еще стремились удержать в своих руках вне городов значительную часть ремесленников-крепостных, но это лишь усиливало приток в города с их цехами ремесленников-

иностранцев (в частности, немцев в Трансильвании). С ростом экономики интенсивно расширились торговые связи с Германией, Францией и особенно Италией. В итальянские университеты шла учиться венгерская молодежь, а итальянские гуманисты встречали дружественный прием в Венгрии и надолго обосновывались при королевском дворе в Буде. Новое мировосприятие требовало иных форм и образов в пластических искусствах. Венгерские поборники новой, ренессансной культуры, естественно, обращались к современному им искусству соседней Италии; именно это искусство могло ответить в наибольшей степени запросам как двора, так и близких к гуманизму светских и духовных магнатов городского патрициата и широких кругов населения. Вместе с тем готические стилевые формы продолжали сосуществовать в Венгрии наряду с ренессансными еще в конце 15 и в начале 16 в. (часовня Запольяи в Чютёртёкхей, 1473 г., и др.). И тем не менее закономерно и оправданно видеть в венгерском искусстве первой половины 15 в. своего рода «проторенессанс», а эпоху правления Матьяша Корвина считать временем триумфа в Венгрии ренессансных начал в искусстве. В централизующемся феодальном государстве имели политическое значение также и династические интересы: связь с Италией Анжуйской династии, а позднее Матьяша Корвина сказалась на формах культуры и искусства Венгрии. Немалую роль в приглашении в Венгрию итальянских мастеров сыграло итальянское происхождение влиятельнейших магнатов церкви (в Венгрии были епископы из флорентийского семейства Сколари). К этому же семейству принадлежал известный кондотьер Пиппо Спано, изображенный Андреа дель Кастаньо в его прославленных фресках виллы Пандольфини; в Венгрии Пиппо Спано (Филиппо Сколари) основал сто восемьдесят церквей. Через его посредство король Жигмонд привлек в Буду архитектора Манетто Амманатини, близкого к Брунеллески. Около 1424—1427 гг. в Венгрии в двух местах (Озора и Буда) по приглашению того же Скодари работал Мазодино да Паникале. Несмотря на интенсивность и многообразие творческого участия итальянских мастеров в художественной культуре Венгрии этого времени, значительных художественных произведений почти не сохранилось — турецкий погром и последующие войны уничтожили почти все; до нашего времени дошли лишь немногие фрагменты памятников. Наиболее ранние образцы художественных произведений, близких по формам и итальянскому искусству 14 в. (датировки и атрибуции еще далеко не бесспорны), относятся к середине 14 в.: фрагмент росписи из Надьварада (Эстергом, Музей) и фрески Эстергомской капеллы (поющий ангел, полуфигуры пророков и сивилл, ок. 1340 г.). Эти произведения итальянского мастера — позднего треченто или (роспись капеллы Эстергома) даже кватроченто— отличаются тонким пластическим чутьем, наблюдательностью и разнообразием в передаче движения, умением вписать фигуры в обрамление (круг, квадрифолий и т. п.). Одновременно с итальянскими мастерами немало венгерских художников работало в Италии.

В 1458 г. венгерским королем был избран сын Яноша Хуньяди, победителя турок под Белградом, молодой Матьяш Корвин. Тридцатилетнее правление Матьяша (1458—1490) было отмечено не только рядом политических успехов — оно стало Эпохой блестящего подъема культуры и искусства.

Король Матьяш был в полном смысле слова человеком Возрождения по яркой одаренности, жизнеутверждающему темпераменту (лозунг «primum vivere» — «прежде всего жить»), широкому кругу умственных интересов, глубокому пониманию и любви к искусству. Выдающийся воин и дипломат, он в то же время был создателем одной из крупнейших библиотек Европы.

В высоком подъеме искусства Матьяш видел важную государственную задачу, одну из сторон «славы и величия своей страны». В покровительстве искусству ему следовали многочисленные магнаты, светские и духовные, а также городские общины.

Наиболее значительное место в художественных замыслах короля Матьяша занимало строительство. Широко поставленная в Венгерской Народной Республике совместная работа археологов, историков и искусствоведов приоткрывает сейчас эту интереснейшую страницу истории венгерской культуры. Два архитектурных комплекса особенно привлекли внимание археологов — крепость-дворец в Буде и летняя резиденция короля в Вишеграде.

От архитектуры дворца в Буде в том виде, какой ему был придан Матьяшем Корвином, уцелели остатки фундамента и очень интересные фрагменты внутреннего декоративного оформления. До нас дошли описания этой постройки современниками.

По обеим сторонам подъемного моста дворца в Буде стояли бронзовые фигуры обнаженных воинов со щитами. В нишах фасада находились бронзовые статуи Яноша Хуньяди, Матьяша Корвина и его старшего брата Ласло. На площади перед дворцом возвышалась бронзовая статуя Геракла (размером в полторы натуры). Бронзовые створки ворот были украшены рельефами, изображавшими двенадцать подвигов Геракла. В одном из внутренних дворов находился колодец-фонтан, украшенный медной статуей Минервы.

Через пятьдесят лет после смерти Матьяша, при разгроме Буды в 1541 г., султан Сулейман увез статуи в Стамбул, где эти изображения обнаженных героев были одно время установлены на площади перед ипподромом. Впоследствии статуи были уничтожены.

В комплекс дворца входили террасы, лоджии, украшенные скульптурой, парковые площади, на которых были установлены стелы римской эпохи, в большом изобилии сохранившиеся в то время в задунайской части Венгрии (Паннонии). Современные исследователи указывают на изучение и использование мастерами Эпохи Матьяша Корвина как итальянскими (Иоаннес Фиорентинус), так и венгерскими композиционных приемов римской скульптуры (надгробные стелы). Художественные работы велись чрезвычайно интенсивно. Историк Бонфини пишет о Матьяше: «Ты разыскиваешь и повелеваешь привлекать отовсюду лучших скульпторов, лепщиков и живописцев; отовсюду сходятся садовники, ремесленники домоустройства; каменотесов требуется больше, чем золотых дел мастеров; везде обрабатывается мрамор, чтобы наилучшим образом удовлетворить требования» .

Матьяш Корвин не только широко привлекал художников и скульпторов из Италии (это были преимущественно флорентийцы из окружения Поллайоло и Бертольдо), но заказывал и покупал в самой Италии отдельные художественные произведения.

Кроме замка Буды другим большим строительным замыслом Матьяша был дворец в Вишеграде, воздвигнутый на месте древней резиденции королей Анжуйской династии. Сейчас восстановлена красивая лоджия фасада замка, в которой стрельчатые арки сочетаются с полукруглыми. Наиболее полно восстановлен также дворцовый фонтан из красного мрамора, который увенчивала статуя мальчика Геркулеса, поражающего гидру (сохранился ее фрагмент). Восемь мраморных стенок— граней основания украшены гербами и пластичными по своим формам цветочными гирляндами. В Вишеграде хранится также несколько других скульптур, найденных при раскопках. Одна из них, так называемая Дьёшдьёрская мадонна (ок. 1490 г.), к сожалению, плохо сохранившаяся, изображает сидящую на троне Марию с младенцем и двумя предстоящими ангелами. Высоким художественным качеством отличается небольшая голова ангела (конец 1480-х гг.) из красного мрамора. Округлые формы детского лица и головы вылеплены широко, с изяществом и жизненной выразительностью.

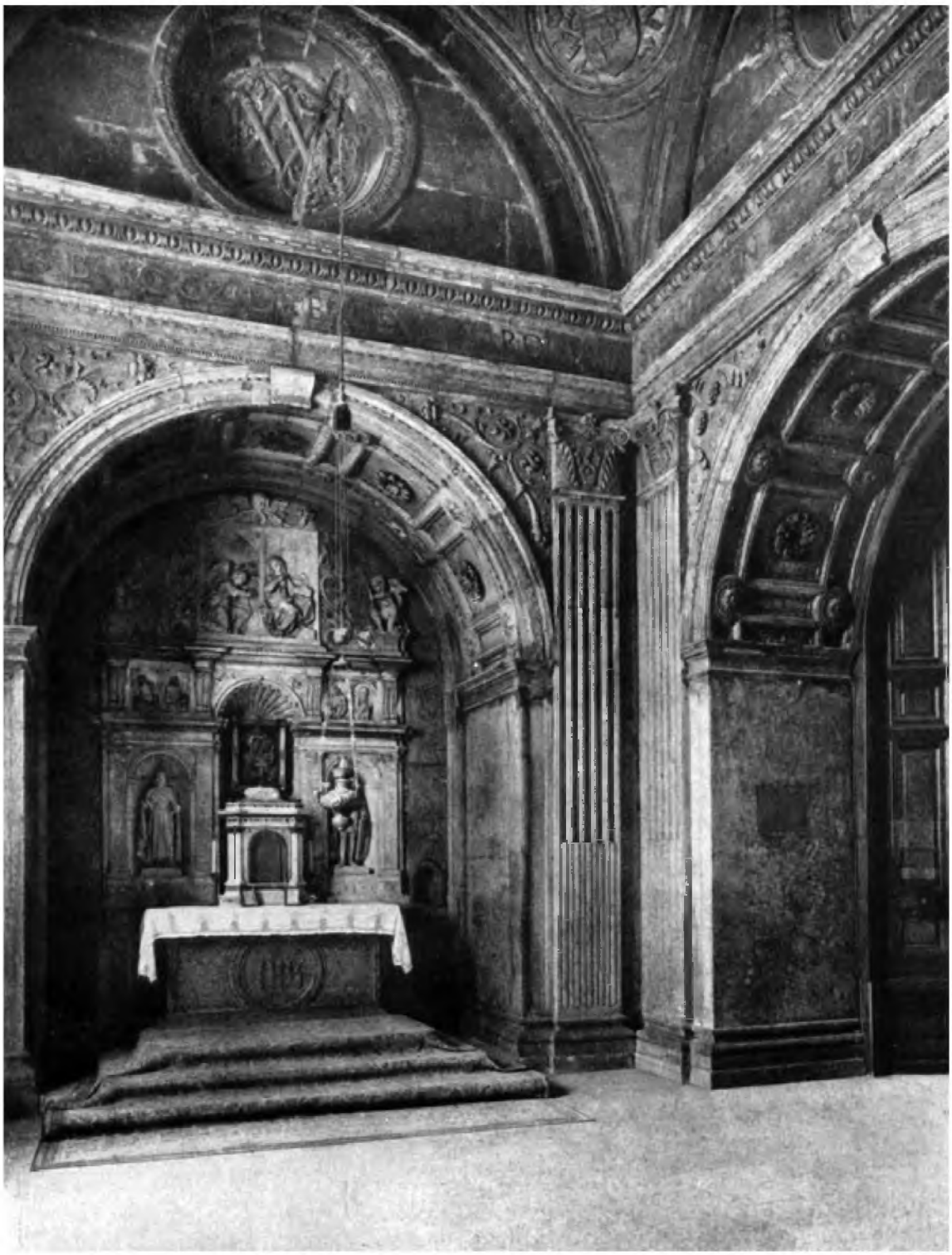
Вопросы авторства как сохранившихся, так и погибших памятников эпохи Матьяша еще далеки от окончательного решения. В области архитектурных памятников источники называют в качестве главного строителя флорентийца Кименти Камича (работал в Буде в 1478—1491 гг.). В 1467 г. в Буде работал в качестве инженера до поездки в Москву и постройки там Успенского собора Аристотель Фиораванти. Что касается скульптуры эпохи Матьяша, источники выдвигают на первый план далматинского ваятеля Ивана Дукновича из Трогира, известного также под именем Джованни Далмата. Однако творческий облик этого художника еще не ясен, и атрибуция тех или иных его произведений, исполненных в Венгрии, нередко противоречива и спорна. Большинство исследователей склонно приписать Джованни Далмата «Дьёшдьёрскую мадонну», скульптуры красномраморного восьмигранного колодца в Вишсграде и головку ангела.

Одним из замечательных деяний Матьяша как мецената было создание библиотеки, знаменитой Корвины, которой завидовали такие прославленные собиратели книг, как Лоренцо Медичи и герцог урбинский Федериго да Монтефельтро.

Особенно ценной стороной этого выдающегося собрания рукописей были ее миниатюры. Король организовал в Буде мастерскую живописи, в которую привлек самых выдающихся, прежде всего итальянских миниатюристов того времени. Руководителем мастерской был, по-видимому, далматинский художник-миниатюрист Феликс из Рагузы. Лучшими миниатюристами, работавшими для короля Матьяша в Италии, были Аттаванте дельи Аттаванти (1457—-1517), Герардо дель Фора (1444/45—1497), Джованни Бокарди (1460—-1547), Франческо д'Ан-тонио дель Керико (третья четверть 15 в.).

Первое место среди них по своему значению занимал флорентиец Аттаванте. Вазари писал о нем как о «славном и знаменитом миниатюристе». Его работ добивались во всей Европе лучшие ценители книги. Как художник-миниатюрист он отличался изяществом, вкусом, даром декоративной композиции; он включал в орнамент камеи, рельефы, портреты, целые сцены аллегорического характера. Особенно красиво цветовое решение его миниатюр, пленяющее и сейчас современного зрителя так же, как оно пленяло пятьсот лет назад знаменитейших меценатов эпохи Возрождения.

Вместе с итальянскими мастерами работали и венгерские художники-миниатюристы. Лишь часть книг переплеталась во Флоренции, так как в Буде Матьяшем была организована переплетная мастерская, давшая чудесные образцы и этой стороны книжной культуры. После смерти короля Матьяша и особенно после турецкого нашествия сокровища Корвины частью погибли, частью рассеялись по всему свету.



илл.405 Капелла Бакоц собора в Эстергоме. 1507 г. Постройка приписывается Андреа Ферруччи. Внутренний вид.

Ренессансное строительство не прекратилось сразу после смерти короля Матьяша, но ведущая роль в нем перешла к магнатам и князьям церкви. Одна из самых прекрасных (и лучше всего сохранившихся) часовен Ренессанса в Венгрии была построена в 1507 г. эстергомским епископом кардиналом Тамашем Бакоц. Это сооруженная из красного венгерского мрамора, отличающаяся изяществом форм капелла Бакоц Эстергомского собора. Соразмерность частей, гармоническая ясность объемов, легкость арочных полукружий, сочетающихся с каннелированными пилястрами, сообщают певучую красоту этой радостной по своему образу постройке. Предполагают, что ее строителем был флорентийский зодчий Андреа Ферруччи. По-видимому, тому же архитектору

принадлежит и мраморная сень, которая находится в кафедральном соборе в Пече. Примечательны скульптурные гербы Венгрии этих лет, в которые включались исполненные с большим пластическим чувством изображения растений и геральдических животных (гербы Сатмари, Гереба, М. Батори и других). Многие из них пережили те постройки, для которых предназначались. С именем епископа Батори связано и одно из наиболее сохранившихся произведений венгерского Ренессанса, так называемая Мадонна Батори неизвестного местного мастера. Датируемый 1526 г., этот сравнительно небольшой рельеф (0,68 X 0,51 м), несмотря на некоторую сухость исполнения и как бы застылость движений фигур, отличается какой-то скорбной прелестью, ощутимой в приподнятых бровях ангелов, в серьезной задумчивости Марии, в суровой простоте складок, подчеркивающих нежность длинных пальцев рук.

404 а. Женская головка из замка Буды. Красный мрамор. Ок. 1400 г. Будапешт, Музей крепости Буды.

илл.404б Мадонна с младенцем («Мадонна Батори»). Рельеф. Мрамор. 1526 г. Будапешт. Музей изобразительных искусств.

К первым годам после смерти Матьяша (середина 1490-х гг.) относят чуть ли не единственный сохранившийся образец настенной живописи этого времени. Это аллегорическое изображение четырех добродетелей в покоях епископа Ипполита д'Эсте в Эстергомском замке. В четырех арках, отделенных круглыми (написанными) колоннами, стоят четыре женские фигуры. Несколько линейный стиль их близок к манере Филиппино Липпи.

Ренессансные тенденции проявлялись не только в Буде и Эстергоме. Как пример можно привести так называемую капеллу Лазои (1512 г.) в Дьюлафехерваре в Трансильвании, бывшем в то время одним из центров венгерской культуры. Памятник тем более интересен, что с большим вероятием его можно приписать местным мастерам. Эта небольшая кубическая капелла, пристроенная снаружи к кафедральному собору, представляется как бы единым объемом, отмеченным соразмерностью во всем — ив сдержанном изобилии декора и в ясности ритмов и членений.

Первая четверть 16 в.— одна из самых трагических эпох венгерской истории. В 1514 г. происходит великое крестьянское восстание под водительством Дьёрдя Дожи; по своему

содержанию и значению оно ближе всего подходит к Крестьянской войне в Германии 1525 г. Куруцев (испорченное — крестоносцев) Дьёрдя Дожи воодушевляли идеи социальной революции. Восстание было подавлено с кровожадной, почти беспримерной, жестокостью. «Дикий сейм» 1514 г., принявший «Трипартитум» (уложение о трех составных частях нации), обрекал крестьян на вечное бесправие «как не проявивших верности». Но лишение народа всяких прав и надежд обернулось против самих правящих кругов. Когда через несколько лет внешний враг приблизился к венгерской границе, король и магнаты уже не смогли противопоставить ему объединенную силу народа. Поражение при Мохаче 1526 г. на полтораста лет отдало большую часть страны во власть турецких завоевателей, не ставивших пределов своему произволу. Политическому и культурному развитию Венгрии был нанесен тяжелый удар. И тем не менее ренессансное искусство Венгрии продолжало теплиться в северной части страны и в части задунайской Венгрии, подпавшей под власть австрийских Габсбургов. Здесь, в частности, в сохранившихся старых замках ренессансное строительство развивалось еще в течение ряда десятилетий (например, архитектурные перестройки замка Шарошпатак).

К концу 16 столетия в центральных областях Венгрии под гнетом турецких захватчиков национальная художественная культура замирает. Области, отошедшие к Австрии, становятся экономическими и культурными окраинами габсбургской Австрии.

Искусство Чехословакии

Л. Алешина

В начале 15 в. в результате обострения социальных противоречий в чешских землях развернулось широкое народное антифеодальное движение гуситов. Облеченное, как и многие другие движения масс эпохи средневековья и раннего капитализма, в форму религиозной борьбы, гуситство, по существу, являлось революционным выступлением чешского народа за самостоятельное национальное развитие, против засилия иноземцев в стране, против дурмана католицизма, за ликвидацию феодальных отношений.

Условия исторического развития Словакии отличались от чешских; она к началу эпохи Возрождения уже несколько веков находилась под властью венгерского королевства. Однако в рассматриваемый период ее историческая судьба оказывается не раз сплетенной с Чехией. Гуситское движение получило значительный размах и в Словакии. С середины 16 в. часть Словакии испытывает вместе с Чехией общую участь, оказываясь под господством династии Габсбургов.

Высшим и наиболее последовательным выражением демократической и плебейской направленности гуситской революции было движение таборитов, сумевшее создать ту могучую народную военную силу, которая под руководством Яна Жижки в течение четверти века громила объединенные силы центральноевропейской феодально-католической реакции.

Все же вследствие предательства умеренных бюргерских и дворянских течений в гуситском движении, главным образом представленных так называемыми чашниками, табориты в конечном счете понесли полное поражение к 1430-м гг. Однако было бы

неверным рассматривать весь период с 1430-х гг. до конца 15 в. как период полного торжества феодальной реакции.

Долгое время чешское дворянство и зажиточное бюргерство ценой определенных компромиссов с властью германского императора и с папством сохраняли Экономические позиции, государственную и культурную самостоятельность Чехии. В этих условиях, особенно в период правления ставленника чашников короля Иржи из Подебрад (1458—1471), продолжал осуществляться процесс перехода от прогрессивных тенденций поздней готики к искусству раннего Возрождения. Первые предпосылки к этому переходу наметились уже в художественной культуре последней трети 14 в. (творчество Теодориха, Мастера Тржебоньского алтаря, Петра Парлержа и др.)(*См. т. II, кн. 1-я, глава «Искусство Чехословакии»*).

В целом гуситское движение, основанное на критическом отношении к старым церковным догмам, привело к раскрепощению умов и в конечном итоге создало ту базу, из которой вышли гуманизм и просветительство, столь характерные для общественной жизни Чехии второй половины 15—16 в. Рост национального самосознания, приобщение широких народных масс к духовно-идеологической борьбе способствовали укреплению и расширению демократических основ в культуре и искусстве Чехии.

Отдельные виды художественного творчества уже в период гуситских войн все больше связываются с непосредственной жизненной практикой. Получает толчок к дальнейшему развитию литература на чешском языке, посвященная актуальным политическим вопросам. В рукописных сочинениях, в духовных песенниках, часто украшавшихся рисунками, иллюстрирующими то или иное событие действительности, борьба гуситов получила свое прямое отображение (например, в так называемом Иенском кодексе). Во второй половине 15 в. широко распространяется книгопечатание.

Перемены в общественно-экономических условиях, связанные в первую очередь с ростом и укреплением могущества городов, привели к тому, что уже с начала 15 в. сказывается ограниченность готической средневековой художественной системы в целом, выродившейся в беспрерывное повторение одних и тех же идеальных форм так называемого «красивого» стиля. Нарастает потребность в искусстве принципиально нового типа. Наиболее передовые мастера 15 в. не остаются в стороне от тех громадных перемен, которые происходили в это время в жизни Чехии. В изобразительном искусстве замечаются признаки формирования новых художественных принципов. Все ярче проявляется стремление к внимательному изучению и правдивому отображению окружающего мира. В старые формы религиозной картины проникают отзвуки живых наблюдений действительности, и условно-традиционная сюжетная схема все явственней превращается в композицию, в которой перед зрителями предстают в условиях привычного бытового окружения современники художника. Новые ренессансные тенденции в 15 в. проявляются преимущественно в живописи и представляют собой один из национально своеобразных вариантов северного Возрождения. С 16 в., особенно после утверждения иноземной власти австрийской династии Габсбургов, широкое развитие получают заимствованные из Италии формы искусства позднего Возрождения. Особое развитие получает архитектура.

* * *

Наиболее ранним произведением живописи Чехии, в котором наметились новые тенденции, является так называемый Райградский алтарь, созданный неизвестным художником (ок. 1420 г.; Брно, Музей). В работах мастера ощущается знакомство его с творчеством создателя Тржебоньского алтаря. В то же время в таких сценах, как «Несение креста», «Распятие», очевидно стремление к более развернутому рассказу о событии, отдельные участники которого предстают как конкретные реальные типы, наблюденные в окружающей жизни. Однако для первой половины века Райградский алтарь является почти уникальным произведением. Повсеместное широкое обращение к новым, более свободным принципам видения и отображения мира происходит лишь со второй половины 15 столетия. Этому благоприятствовал общегосударственный подъем в Чехии, связанный с правлением Иржи из Подебрад, вокруг которого объединились зажиточные круги горожан и мелкого дворянства.

Монументальная и станковая живопись, а также миниатюра по своему практическому назначению оставались еще связанными с церковью. Однако в самих произведениях все сильнее ощущается проникновение светского начала, воздействие окружающей жизни, стремление заменить условные каноны изображения человека принципами, основанными на опыте и конкретном наблюдении. Часто в пейзажных фонах какой-либо традиционной по иконографии религиозной сцены появляются реальные виды той или иной местности или эпизоды действительной жизни. Так, на титульном листе «Кутногорского градуала» (духовного песенника) конца 15 в. изображены различные моменты трудовой жизни рудокопов Кутной Горы. В этот же период в кутногорской церкви св. Варвары создаются фрески, показывающие различных ремесленников за работой. Сцены шахтерского труда мы видим на заднем плане также в картине «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (1513 г.), происходящей из словацкого городка Рожнявы. В многочисленных рукописных книгах конца 15 — начала 16 в. изображаются сцены из жизни национального чешского героя Яна Гуса.

Чешские и словацкие мастера часто обращаются в этот период за опытом в соседние страны — Германию, Австрию и Венгрию, где тенденции нового искусства проявились ранее. Это помогало им наверстать некоторое опоздание в развитии, вызванное

неблагоприятными условиями для искусства в стране, разоренной длительной и тяжелой войной. Иногда, хотя для конца 15 в. это редкое явление, в Чехию приезжают чужеземные мастера. Так, несомненно не местному художнику принадлежит роспись Смишковской капеллы церкви св. Варвары в Кутной Горе (конец 15 в.). Фрески эти отличаются пластической выразительностью объемов, жизненностью движений, господствующим положением образа человека в композиции — словом, носят вполне ренессансный характер.

К концу 15 в. процесс нарастания новых тенденций в поздней готике приводит к формированию собственно ренессансной живописи. В это время из безличной массы средневековых мастеров выделяется несколько крупных индивидуальностей, обладающих четко выраженной личной манерой. Хотя эти мастера еще неизвестны по именам, их творческий почерк настолько определенен, что позволяет точно установить круг их произведений, последовательные этапы развития.

Значительнейшим представителем живописи Чехии начала 16 в. является Мастер Литомержицкого алтаря, названный так по самому крупному своему произведению— многочастному алтарю церкви в городе Литомержице. Чехословацкие ученые пока не располагают документальными источниками о нем, однако на основании его произведений и их стилистического анализа они воссоздают довольно подробно творческую судьбу мастера. Начав свое образование в мастерской чешского живописца, он затем посещает различные немецкие области. Предполагают, что он побывал и в Северной Италии. Вернувшись на родину, он основал мастерскую. Здесь в первые годы 16 в. и был написан Литомержицкий алтарь.

Внутренние створки алтаря, сохранившиеся не полностью, посвящены сценам из жизни Марии, наружные — страстям Христа. Его глубоко гуманистический характер делает это произведение новой главой в истории чешской живописи, главой, открывающей эпоху Возрождения. В центре внимания художника — человек. Его значительность определяется самой его земной природой, его чисто земными поступками и действиями. Галлерея образов таких людей, полных внутреннего достоинства и благородства, представлена на створках алтаря. Позы фигур спокойны, их движения, даже в самых динамичных сценах страстей Христовых, величавы и плавны, подчинены четкому линейно-пространственному ритму. Глубина пространства, строящегося чередованием планов, объемная пластика форм — черты ренессансной картины. Вместе с тем мастеру еще недостает подлинно научного знания. Его перспектива и светотень чисто эмпиричны. Он стремится к четкому расположению фигуры в пространстве, передавая падающую от нее тень, но делает Это при помощи условного приема — темных заостренных треугольничков, направленных в сторону, противоположную от источника света. В построении складок одежды ощущается нередко готическая дробность и изломанность.

илл.412а Мастер Литомержицкого алтаря. Встреча Марии и Елизаветы. Створка Страговского алтаря. Ок. 1505 г. Прага, Национальная галлерея.

илл.412б Мастер Литомержицкого алтаря. Христос перед Кайафой. Створка Литомержицкого алтаря. После 1500 г. Литомержице, Музей.

В еще большей степени ренессансный характер присущ его следующей работе — Страговскому алтарю (ок. 1505 г.; Прага, Национальная галлерея). Количество фигур в изображенных сценах уменьшается. Это тем более заметно, что две из трех сохранившихся створок изображают общий с предыдущим алтарем сюжет (встреча Марии и Елизаветы и рождество Христа). Фигуры приобретают еще большую величавость и эпическую значительность. Пластика человеческого лица достигает невиданной ранее в чешском искусстве силы. Ясные чистые краски теплого тона сливаются в радостную колористическую гармонию.

С творческими достижениями Мастера Литомержицкого алтаря чешская живопись сразу продвинулась настолько вперед, что могла уже начать решать новые задачи, выдвигаемые жизнью, в частности проблему создания образа конкретного реального человека. В начале 16 в. в Чехии появляются первые станковые портреты. Самый ранний из них — портрет Альбрехта из Коловрат 1506 г., приписываемый Мастеру Литомержицкого алтаря (Меерсбург, частное собрание). Портретируемый был крупнейшим чешским магнатом и политическим деятелем. По силе характера, неукротимому стремлению к власти — это личность ренессансного склада. Несмотря на полное отсутствие опыта в подобном жанре,

художник смог создать очень целостный и по-своему убедительный образ, чем-то близкий к нидерландскому портретному искусству 15 в. Простота и сдержанность характеризуют трактовку мастером модели. Альбрехт изображен погрудно, в фас; его лицо обращено к зрителю. Пристальный упорный взгляд, твердо сжатые губы, суровая складка у рта — перед нами властный, резкий, целеустремленный человек. Даже такие чисто художественные недостатки, как суховатая и жесткая манера письма, некоторая угловатость и плоскостность, свойственные портрету, в данном случае неожиданно кажутся очень подходящими для внутренней характеристики подобного образа.

Литомержицкий мастер выступал и как монументалист. Примерно в 1508 г. им исполнены фрески верхнего яруса капеллы св. Вацлава в соборе св. Вита в Праге. Роспись эта представляется вершиной творческих достижений художника. Она посвящена изображению легенды о Вацлаве — национальном святом Чехии. Вся система расположения фресок, принцип построения каждой сцены, понимание человеческого образа говорят о полном торжестве Возрождения в творчестве Мастера Литомержицкого алтаря. Собственная манера художника (в росписи участвовали также несколько помощников) ярче всего обнаруживается во фреске Западной стены капеллы, изображающей сцены приезда и встречи Вацлава на имперском сейме. Художник изображает эти сцены как подлинно реальное событие, носящее, однако, торжественный, величавый характер. Характерные черты творчества литомержицкого мастера—эпическая монументальность фигур, ясность ритмического построения, спокойная пластика формы — нашли свое совершенное выражение в этом выдающемся произведении чешского искусства. По обе стороны от находящихся в центре Вацлава и императора в неглубоком словно рельефном пространстве располагается свита. Это целая галлерея современников — яркие портретные образы сильных, властных, полных достоинства людей. Они прочно и крепко стоят на ногах. Спокойно и уверенно взирают они на мир, сознавая себя подлинными творцами этого мира. Творчество Мастера Литомержицкого алтаря сыграло важную роль в чешском искусстве. Преодолевая ограниченность средневековой концепции, он заложил основы нового ренессансного мировосприятия.

Стремление к передаче образа человека во всей его реальной жизненности и материальной осязательности становится преобладающим направлением в чешской живописи первой половины 16 в. Одним из наиболее наглядных примеров подобного отношения к искусству является створка органа с изображением св. Йиндржиха и св. Кунгуты (Прага, Национальная галлерея), исполненная ок. 1520 г. неизвестным мастером. Фигуры более чем в натуральную величину представлены в рост. Некоторыми чертами — статуарным величием жестов и поз, типом лиц — эти изображения близки искусству литомержицкого мастера.

илл.413 Св. Кунгута. Фрагмент органной створки. Ок. 1520 г. Прага, Национальная галлерея.

Дальнейшее развитие чешской живописи связано с усиливающимся воздействием саксонской школы и ее главнейшего представителя Лукаса Кранаха. Наи-болеее крупный чешский живописец второй четверти 16 в., известный под инициалами I. W., получил свое образование непосредственно в мастерской Кранаха. С его деятельностью связано появление в Чехии первых картин на античные темы. В 1525 г. им написано «Самоубийство Лукреции». При всем сюжетном новаторстве картина представляется более условной и консервативной, чем работы предшествующих мастеров. Образ Лукреции далек от подлинной жизненности. Ее поза изломанна, жест манерен, трактовка одежды плоскостно-декоративна.

Дальнейшее развитие творчества этого монограммиста характеризуется нарастанием реалистических моментов, усилением пластического начала. Полна наивной прелести и вместе с тем естественной человеческой скорби поза пригорюнившегося израненного Христа в картине «Страдающий Христос» (1541).

В 40-е гг. 16 в. в мастерскую живописца I. W. вливаются новые свежие силы, внесшие в создаваемые здесь картины много своеобразных черт. Усиливаются жанровые моменты, шире применяется пейзажное окружение, характеристика действующих лиц делается более разносторонней и конкретной. К этому периоду относится создание алтарного образа для церкви в Осеке с изображением обезглавливания св. Варвары. Чудесен лирический образ нежной круглолицей девушки с пышными золотистыми волосами, особенно по контрасту со стоящим рядом старым воином, взмахнувшим мечом. Изумительно красива колористическая гамма картины, построенная на сочетании холодноватого свечения прозрачных зеленых тонов с теплым мерцанием золотисто-коричневого.

В 1526 году в Чехии пришли к власти Габсбурги, и страна оказалась включенной в многонациональную монархию этой австрийской по происхождению династии.

Габсбурги проводили характерную для абсолютизма централизаторскую политику, поддерживали католическую церковь. В условиях господства абсолютизма Габсбургов начиная с 1530—1540-х гг. единая линия развития чешской живописи нарушается. При королевском дворе начинают трудиться много приезжих художников, работавших в духе позднего Возрождения и маньеризма. Они создают многочисленные парадные портреты короля и придворных, расписывают королевские дворцы и загородные замки магнатов. Постепенно складывается характерное итальянизирующее придворное искусство. С другой стороны, в творчестве местных чешских мастеров временами сказываются реминисценции готического искусства, особенно в области церковной живописи.

* * *

В архитектуре черты Возрождения замечаются уже со второй половины 15 в. Если ранее почти исключительно предпринималось лишь церковное строительство, то теперь возникает все больше памятников гражданского, светского зодчества.

Первым сооружением, в котором явственно обнаружилась тенденция нового понимания архитектурных задач, является так называемый Владиславов зал в пражском Кремле. Этот зал входит в комплекс дворцовых зданий, строившихся для короля Владислава в 1485—4502 гг. Строителем его был крупнейший чешский зодчий того времени Бенедикт Рейт (ок. 1454—1534). По своим размерам зал был тогда одной из самых больших построек светской архитектуры в Европе (62 X 16 X 13 м). Сама возможность появления подобного типа сооружения, предназначенного для празднеств, турниров, балов и других придворных развлечений, свидетельствовала о торжестве нового, светского мировосприятия. Новые моменты встречаются и в архитектурном решении зала. Характерно уже преобладание горизонтальной протяженности над вертикальной. Правда, перекрытие зала осуществлено при помощи готической системы звездчатых сводов, причем сам сложный переплет нервюр носит не конструктивный, а декоративно-орнаментальный характер. Вместе с тем та смелость, с которой громадный пролет перекрыт без единой опоры (вся конструкция опирается лишь на стены), то ощущение свободно раскрытого человеку пространства, которое доминирует во впечатлении от архитектуры зала, являются, по существу, результатом нового гуманистического мировосприятия. Длинные стены зала раскрыты наружу широкими сдвоенными

прямоугольными окнами. Окна расположены почти на одном уровне с поверхностью пола, и этот прием еще более способствует впечатлению открытости пространства. Свет равномерно освещает зал, делает легко обозримой его четкую конструктивную основу.

илл.406 Бенедикт Рейт. Владиславов зал дворца в пражском Кремле. 1485- 1502 гг.

В своей постройке Бенедикт Рейт обращается и к прямому применению элементов ренессансного архитектурного декора. Спаренные окна обрамлены снаружи каннелированными пилястрами. Кстати, этот мотив сдвоенных окон, появившись здесь впервые, станет впоследствии одним из излюбленных приемов чешской ренессансной архитектуры.

Строительство Владиславова зала свидетельствовало о появлении в чешском искусстве и строительной практике новых архитектурных тем, связанных с формирующимся новым укладом жизни, с распространением более гуманистического светского мировоззрения.

В этот же период тенденции ренессансного характера обнаруживаются и в строительстве Словакии. Богатые торговые города, многие из которых были связаны с развитой рудной промышленностью, строят ратуши, в архитектуре которых нашло свое отражение растущее гражданское самосознание городского населения.

Ратуша в Банска-Бистрице (ок. 1510г.) — прекрасный пример утверждения ренессансных принципов в городской архитектуре Словакии. Здание было завершено уже не тянущимися ввысь готическими фронтонами, а четкой горизонталью аттика. Фасад на

уровне второго этажа раскрывался на площадь арочной галлереей, что придавало облику ратуши совсем иной характер. Постройка получала непосредственную связь с городским пространством; четкий ритм полуциркульных арок, как и пластический аттик, подчеркивали уравновешенность ясного и простого объема здания. В дальнейшем по подобному образцу строится множество ратуш, особенно в Словакии.

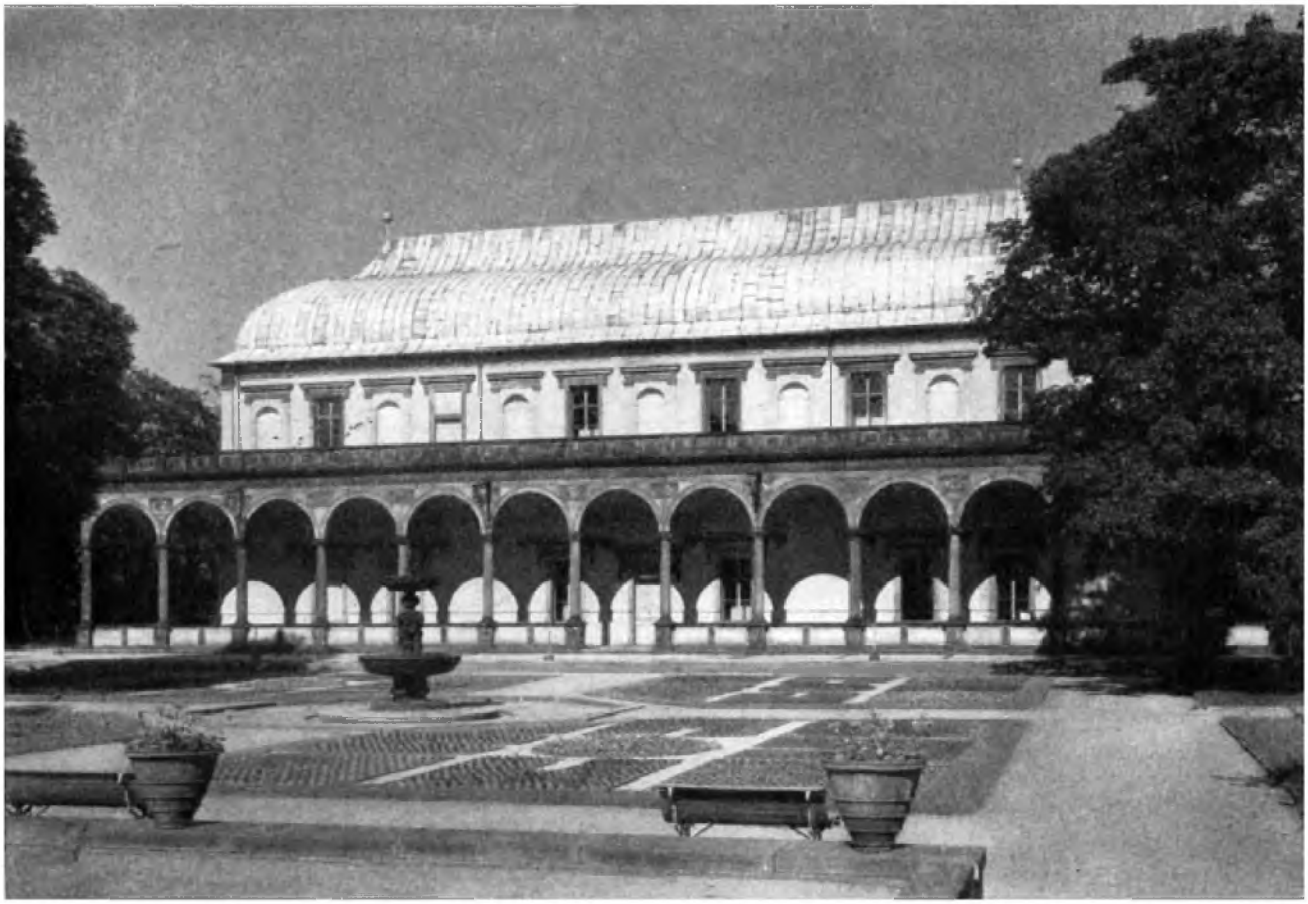
илл.410 Ратуша в Банска-Бистрице. Ок. 1510 г. Общий вид.

Сложение принципов ренессансного зодчества — процесс, шедший в Чехии в начале 16 в. хотя и медленным, но естественным путем,—приняло с 1530-х гг. существенно иной характер. Новая династия последовательно заменяет местных строителей и архитекторов мастерами, вызванными из Италии. В пражском Кремле начинается интенсивное дворцовое строительство по образцам итальянского Возрождения. Примеру короля следуют вельможи, и вскоре по всей Чехии возникают роскошные дворцы и замки, очень красивые, но несколько выпадающие из местной архитектурной традиции. Правда, очень скоро начинает осуществляться взаимодействие этих двух линий в чешской архитектуре. Отечественные мастера осваивают принципы нового стиля, а приезжие строители, каменотесы и декораторы, быстро ассимилируясь, не пренебрегают изучением строительных материалов, традиций и форм страны, в которой им пришлось работать.

В начале 30-х гг. 16 в. на территории пражского Кремля разбивается парк по образцу итальянских и начинает строиться увеселительный летний королевский дворец Летоградек (1536—1563). Сооружали его вначале итальянские архитекторы и скульпторы

под руководством Джованни Спацио. После перерыва, вызванного грандиозным пожаром Праги в 1541 г., строительство было закончено видным архитектором Бонифацием Вольмутом, немцем по происхождению, работавшим, однако, большую часть жизни в Праге и здесь же умершим (в 1579 г.).

Дворец представляет собой вытянутое прямоугольное сооружение в два этажа. Главный архитектурный акцент здания — арочная галлерея, окружающая весь его нижний этаж. Кажется, что на чешскую землю оказалась перенесенной во всей своей соразмерной стройности и законченной гармонии постройка флорентийского Возрождения. Первый ярус, строившийся итальянцами, в изобилии украшен скульптурным декором (рельефные вставки на базах колонн, парапете и между архивольтами арок, фриз с богатой растительной орнаментикой). Второй этаж, принадлежащий Вольмуту, более сдержан и скуп — чередующиеся окна и ниши, обрамленные пилястрами и наличниками, членят стену



илл.408а Летний дворец королевы Анны в пражском Кремле (Летоградек). 1536- 1563 гг. Архитекторы Джованни Спацио и Бонифаций Вольмут.

Стиль Вольмута, исходившего в своем творчестве из архитектуры не Флоренции, а античного Рима, пожалуй, ярче всего выявляется в расположенной недалеко от Летоградека так называемой Мичовне — павильоне для игры в мяч (1567—1569). Архитектура этого также прямоугольного, вытянутого в длину здания более монументальна. Зодчий здесь стремится подчеркнуть пластику стены. Строгий ритм мощных полуколонн колоссального ордера и ниш-окон между ними создает простой и суровый архитектурный образ.

Во второй половине 16 в. многие чешские магнаты в соответствии с духом и требованиями светской культуры перестраивают старые неудобные феодальные замки или же создают новые при помощи приезжих итальянских мастеров.

илл.408б Замок в Опочно. 1560-1569 гг. Внутренний двор.

Одним из наиболее сохранившихся и характерных является замок Пернштейн в Литомышле, построенный в 1568—1573 гг. Дж. Б. Авосталисом да Сала. Как и во многих других чешских усадебных постройках этой поры, его центральным ядром является квадратный внутренний двор, окруженный со всех сторон открытыми арочными галлереями. Двор чрезвычайно эффектен со своими тремя ярусами легких и стройных аркад. Развивая дальше мотив арочной галлереи, архитектор раскрывает часть стены со стороны фасада, создавая на третьем этаже сквозную лоджию и связывая тем самым двор с внешним пространством. В архитектуре наружного фасада итальянский мастер в большей степени использует традиции местного зодчества. Здание венчается карнизом с нарядным, декоративно изрезанным фронтоном. Стены снаружи и внутри — в галлереях аркад украшены монументальной росписью в технике сграффито, ставшей со времен Ренессанса излюбленным видом наружного живописного декора в Чехии и Словакии.

илл.407 Замок Пернштейн в Литомышле. 1568- 1573 гг. Архитектор Джованни Баттиста Авосталис да Сала. Общий вид.

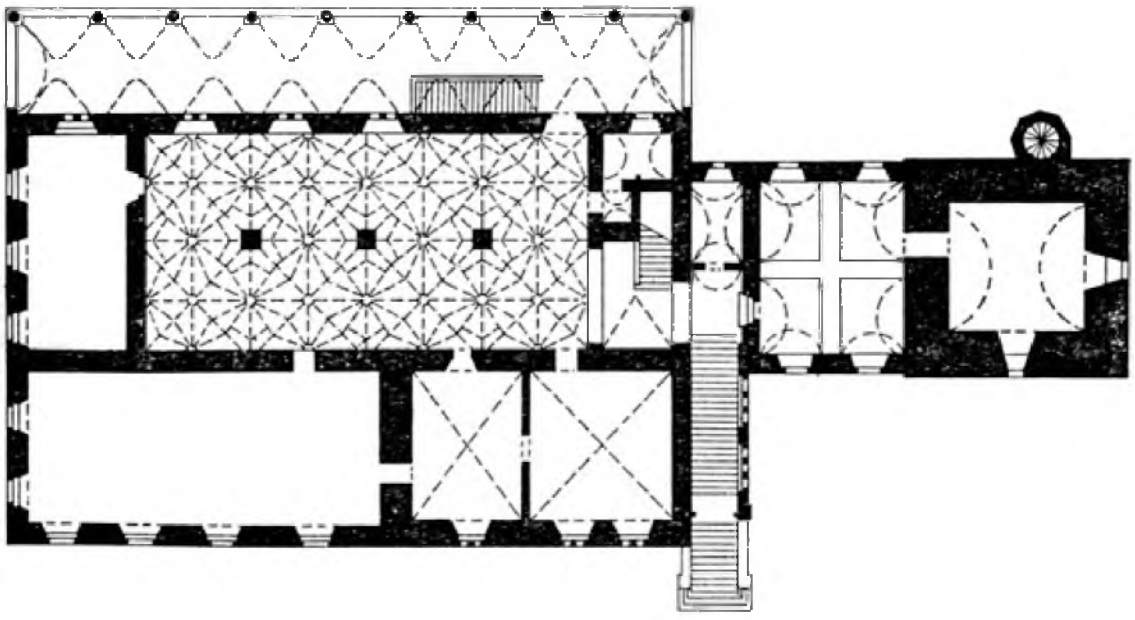


рис.стр.519 Ратуша в Левоче. Конец 15 в. План второго этажа.

Многие постройки, дворцы и замки вельмож, ратуши и дома горожан украшались фигурными и орнаментальными сграффито. Так, дворец Шварценберга в Праге (1563 г., архитектор — итальянский мастер Августин) сплошь покрыт сграффитовыми росписями, в большей части стены имитирующими граненые блоки камня, а в аттике, на фронтонах и верхней части ограды использующими растительный орнамент и причудливый узор ренессансных гротесков.

Во второй половине 16 в. начинается более глубокое усвоение принципов ренессансного зодчества широкими массами чешских и словацких строителей. В городах помимо многочисленных отдельных построек создаются целые ансамбли ренессансной архитектуры. Особенно близок был чешским мастерам мотив аркад, так как открытые сводчатые галлереи были весьма распространены в архитектуре чешских городов еще в период готики. Теперь стрельчатая арка заменяется полуциркульной. Центральные площади многих чешских городов окружены сплошным поясом подобных арочных галлереи (например, Тельч, Литомышль, Нове Место-на-Метуе).

илл.409 Городские дома в Тельче. 16 в. на главной площади

Иногда, особенно часто в Словакии, арочными галлереями окружался и внутренний двор городского жилого дома. Таким образом, прежде замкнутые, темные маленькие помещения готического дома в эпоху Ренессанса раскрываются навстречу свету и воздуху. Те дома, фасад которых не был снабжен лоджией, часто имели богато декорированный портал, являвшийся главным архитектурным акцентом стены.

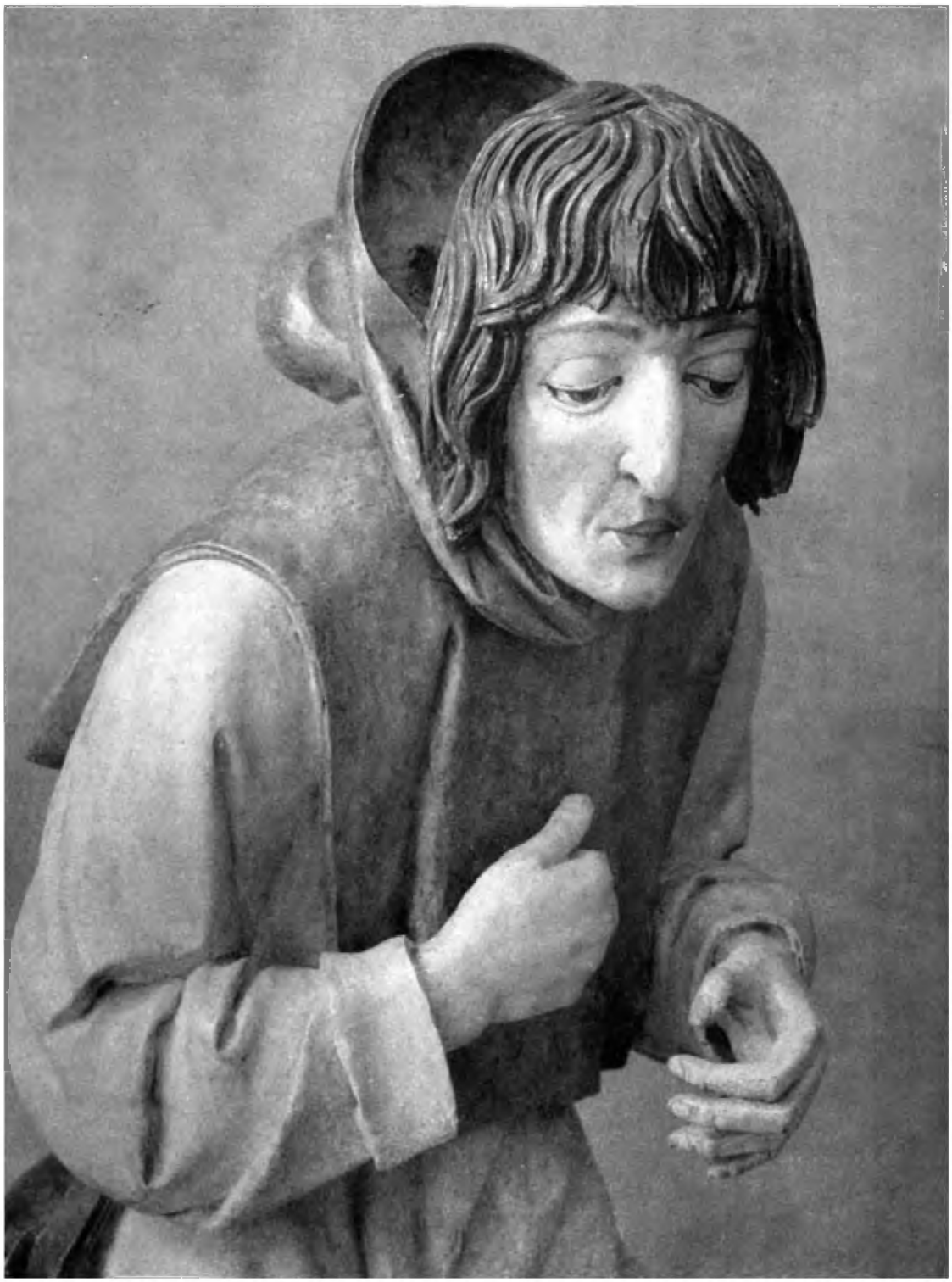
Церковное строительство в этот период не играло большой роли. Но и сюда проникают мотивы светской архитектуры, и здесь возникают новые формы.

К концу 16 в. принципы ренессансной архитектуры восторжествовали на территории всей страны. Строительство в этом стиле продолжалось вплоть до начала 17 в., когда оно было прервано Тридцатилетней войной.

Скульптура не получила большого развития в Чехии и Словакии в 15—16 вв. В большей мере, чем в предыдущую эпоху, она имела в основном прикладной характер, применяясь либо в чисто декоративных целях для украшения здания, либо в виде фонтанов, надгробий и т. п.

Уже с конца 15 столетия в памятниках архитектуры проявляются новые мотивы скульптурного ренессансного декора. В первую очередь это сказывается в искусстве Словакии в силу ее государственной связи с Венгрией, где уже в 60—80-х гг. 15 в. при дворе короля Матьяша Корвина возник мощный очаг новой, светской культуры.

Так ренессансная орнаментика появляется в декоре пределлы грандиозного алтаря в соборе св. Елизаветы в Кошице, созданного в 70-х годах 15 века и в целом еще решенного в готических формах. Творчество крупнейшего мастера словацкой поздней готики Павла из Левочи, создавшего в 1508—1515 гг. деревянный резной алтарь левочской приходской церкви, было также уже затронуто новыми веяниями. Отдельные образы скульптора (апостолы в сцене «Тайная вечеря», пастухи в сцене «Рождество») характеризуются яркой жизненной реальностью. Стремление к гармонической уравновешенности пластических решений, выразительной ясности образов, лишенных нервной экспрессии и взволнованности,— все эти черты свидетельствовали о зарождении новых художественных принципов и эстетических представлений.



илл.411 Павел из Левочи. Пастух. Фрагмент композиции «Рождество». Раскрашенное дерево. Алтарь приходской церкви в Левоче. 1508-1515 гг.

Среди приезжавших в Прагу с 30-х гг. 16 в. итальянских мастеров было много резчиков по камню и лепщиков, взявших в свои руки скульптурное оформление королевских дворцов и дворянских замков. Материал, употребляемый при этом, был самый различный — резной камень, терракота и стуковая лепнина, часто с позолотой.

Великолепным примером пластического украшения интерьера являются лепные потолки и своды королевского охотничьего замка Звезда в Праге (1556); сложные по рисунку своды центрального и угловых помещений украшены кассетами самых разнообразных

форм. Внутри кассет помещены рельефные лепные сцены из античной мифологии, гирлянды цветов и плодов, сочный растительный орнамент.

В рядовой городской застройке широко распространяется скульптурное украшение порталов, выполненное как итальянскими, так и местными мастерами, перенявшими новые мотивы декора.

Во второй половине 16 в. на площадях наиболее крупных городов Чехии и Словакии устанавливались фонтаны, богато украшенные скульптурой. Самый ранний, так называемый Поющий фонтан, стоящий ныне перед Летоградеком,—характерное произведение итальянского ренессансного мастерства. Исполненный по проекту и модели Ф. Терцио (1562), он отлит из бронзы чешскими мастерами Т. Ярошем и В. Кржичкой в 1564—1568 гг.

К концу 16 в. наряду с обращением к итальянским образцам в Чехии возобновляется связь с искусством северного Возрождения. В это время при императорском дворе Рудольфа II в Праге работает крупный нидерландский скульптор Адриан де Фриз (ок. 1560—1626). Созданные им здесь монументальные и станковые произведения были уничтожены и расхищены во время Тридцатилетней войны.

В этот же период некоторые приезжие мастера вносят в чешскую пластику элементы маньеризма. Это проявилось, например, в монументальном мраморном фонтане Кроцина, поставленном в конце 16 в. на Староместской площади (ныне находится в Национальном музее в Праге). Более чем девятиметровой высоты фонтан представляет собой сложный конгломерат архитектурных и пластических форм. Здесь и аллегорические статуи, и фигура Нептуна, и рельефные изображения различного рода символов и эмблем. Сложность пластического и образного решения предвосхищает уже барочную скульптуру, пышно расцветшую в Чехии в следующем веке.

Эпоха Возрождения в культуре и искусстве Чехии и Словакии отличалась сложностью и противоречивостью. Наряду с вызреванием местных самостоятельных тенденций большую роль играли пришлые элементы. Но так или иначе, 16 век привел к сложению основ культуры новой эпохи, порвавшей со средневековьем. В следующем столетии Чехия, как и другие страны Западной и Центральной Европы, закономерно переходит к искусству барокко.

Искусство Польши

М. Кузьмина

Высокий, хотя и неравномерный подъем науки, культуры и искусства характерен для эпохи Возрождения в Польше. Среди ее создателей и наиболее ярких представителей один из виднейших ученых того времени — астроном Коперник, впервые научно обосновавший гелиоцентричеекую систему. В области изобразительного искусства творчество Вита Ствоша занимает важное место не только в польской культуре, но и в искусстве северного Возрождения в целом.

Начиная со второй половины 15 в. сквозь толщу условностей и догматики средневекового мировоззрения в Польше начинают пробиваться ростки новой, ренессансной культуры,

распространяются идеи гуманизма; в искусстве все явственнее нарастают реалистические тенденции. Эти новые веяния культуры были связаны с развитием польских городов, с формированием мировоззрения шляхетских и бюргерских слоев общества, усиливших свои позиции. В конечном счете новые веяния культуры были тесно связаны с тем подъемом национального самосознания польского народа, который явился следствием успешного завершения длительной борьбы с Тевтонским орденом.

Большое воздействие на развитие демократических тенденций в ренессансной культуре Польши оказало движение реформации. Откровенно стяжательская, агрессивная политика польского католического духовенства вызвала возмущение самых различных слоев населения. Наиболее демократическое крыло участников реформации — арианство — в своих требованиях выражало идеи социального протеста народа против феодально-крепостнического гнета. Широкое участие городской бедноты и крестьянства в реформации и антифеодальных выступлениях способствовало распространению тенденций демократизма и реализма в культуре польского Возрождения. Однако уже к концу 16 в. реформационное движение было жестоко подавлено и разгромлено вновь утвердившей свои позиции католической реакцией.

Сложность и противоречивость характера культуры польского Возрождения были обусловлены и теми факторами, что позиция идеологов блока среднепоместной шляхты и торгового бюргерства была компромиссной. Приверженность к гуманизму, воздействие идей реформации уживались в их мировоззрении с тенденциями феодально-католической идеологии, над которой сумели подняться только самые передовые деятели эпохи. А укрепившая на короткий период свои позиции королевская власть не собиралась рвать с католической церковью. В области искусства и литературы она тяготела вместе с аристократической верхушкой магнатов к заимствованию некоторых черт ренессансной культуры Италии и Нидерландов.

Очагами ренессансной культуры в Польше были города Гданьск, Познань, Вроцлав, Сандомир (Сандомеж) и другие, где шло широкое строительство, возникали учебные заведения нового типа, научно-литературные кружки, типографии. На протяжении 16 в. все более возрастает значение Варшавы, куда переносится столица государства.

Однако в 15 и начале 16 в. наиболее видное место занимает Краков, где до переезда в Варшаву находились резиденции короля и высшего духовенства, а бюргерство пользовалось особыми привилегиями. Тут же размещался старейший университет страны, один из крупнейших очагов гуманизма.

В культуре польского Возрождения явно различимы два этапа: первый, охватывающий вторую половину 15 в.,—раннее Возрождение — период формирования повой культуры, роста реалистических тенденций в недрах готического средневекового искусства. Он обусловлен подъемом экономики в польском государстве, ростом национального самосознания народа. Второй период —16 в., зрелое Возрождение, характеризуется высокими достижениями науки, литературы, архитектуры, развитием светского изобразительного искусства. Этот расцвет культуры и искусства связан с бурным кратковременным расцветом на рубеже 15 —16 вв. польских городов, с упрочением идеологии бюргерских и шляхетских слоев, с распространением движения реформации и ее наиболее демократических течений.

Начало польского Возрождения и развитие идей гуманизма относится ко второй половине 15 в., когда выступило первое поколение польских гуманистов: Марк Лясоцкий, Ян

Осторог, епископ перемышльский Петр из Бнина и другие, знакомые с произведениями итальянских гуманистов и содействовавшие их распространению в Польше.

В это время в архитектуре все еще продолжает господствовать готическая традиция. Зато в изобразительном искусстве наблюдается тяготение к правдивому изображению действительности, к преодолению мелочной изощренности поздней готики.

Проникновение реалистических тенденций в польское искусство различных областей проходило неравномерно. Стойкость местных традиций в отдаленных от центра провинциях, только недавно объединенных королевской властью, вызывала решительное сопротивление новым веяниям.

Первые признаки гуманистических тенденций проявились в недрах религиозной живописи 15 в., прежде всего в произведениях мастеров краковской школы. В их творчестве нарастают устремления к изображению красоты и богатства реального мира и человека. Постепенно живописцы осваивают новый художественный язык правдивой передачи образов реального мира.

Уже в первой трети 15 в. в произведениях церковного искусства начинают появляться новые черты. В вотивном образе рыцаря Вежбенты из Браниц (1425; Краков, Музей) видно стремление неизвестного мастера к индивидуальной, портретной трактовке лица, хотя общая схема композиции носит еще средневековый характер.

Реалистическое понимание образа человека мы находим и в одной из наиболее значительных композиций первой половины 15 в., в «Оплакивании Христа» (Варшава, Национальный музей) с маленькой по размерам фигуркой молящегося заказчика, скромно помещенной в углу композиции, и двумя ангелами на фоне пейзажа. Наиболее художественно значительно изображение богоматери. Ее образ отличают черты глубокой человечности и трогательной нежности. Мягкая, певучая линия очерчивает контур ее фигуры, синий плащ ложится широкими обобщенными складками; четкое контурное и силуэтное решение способствует выявлению ясной построенности, уравновешенности композиции, так же как и расположение молящегося заказчика и двух ангелов. Их скорбные лица и позы, выражающие чувства глубокой печали, хорошо сочетаются воедино с фигурами переднего плана.

В середине 15 в. реалистические тенденции проявляются не только в краковской, но и в поморской школе.

В центральной композиции «Крестьяне за уборкой урожая и рыцари» (Варшава, Национальный музей) гданьского Иерусалимского алтаря неизвестный мастер поморской школы впервые в польской живописи большое место уделил реальному пейзажу. Поле, на котором работают крестьяне, лужайки и кустарники, укрепленный замок, видный вдали, — все написано тщательно и со вниманием. В образах воинов Ирода, отталкивающе-хищных и жестоких, художник изобразил, по существу, хорошо вооруженных польских рыцарей, в образах крестьян — польских холопов в национальных костюмах. К этому же времени относятся циклы икон августинского костела в Кракове (1470), алтарь Скорбящей богоматери в Краковском соборе неизвестных художников, а также произведения мастеров Франтишека из Серадза и Яна Поляка.

илл.418 Снятие со креста. Створка алтаря Скорбящей богоматери. Фрагмент. После 1480 г. Краков, Вавельский собор.

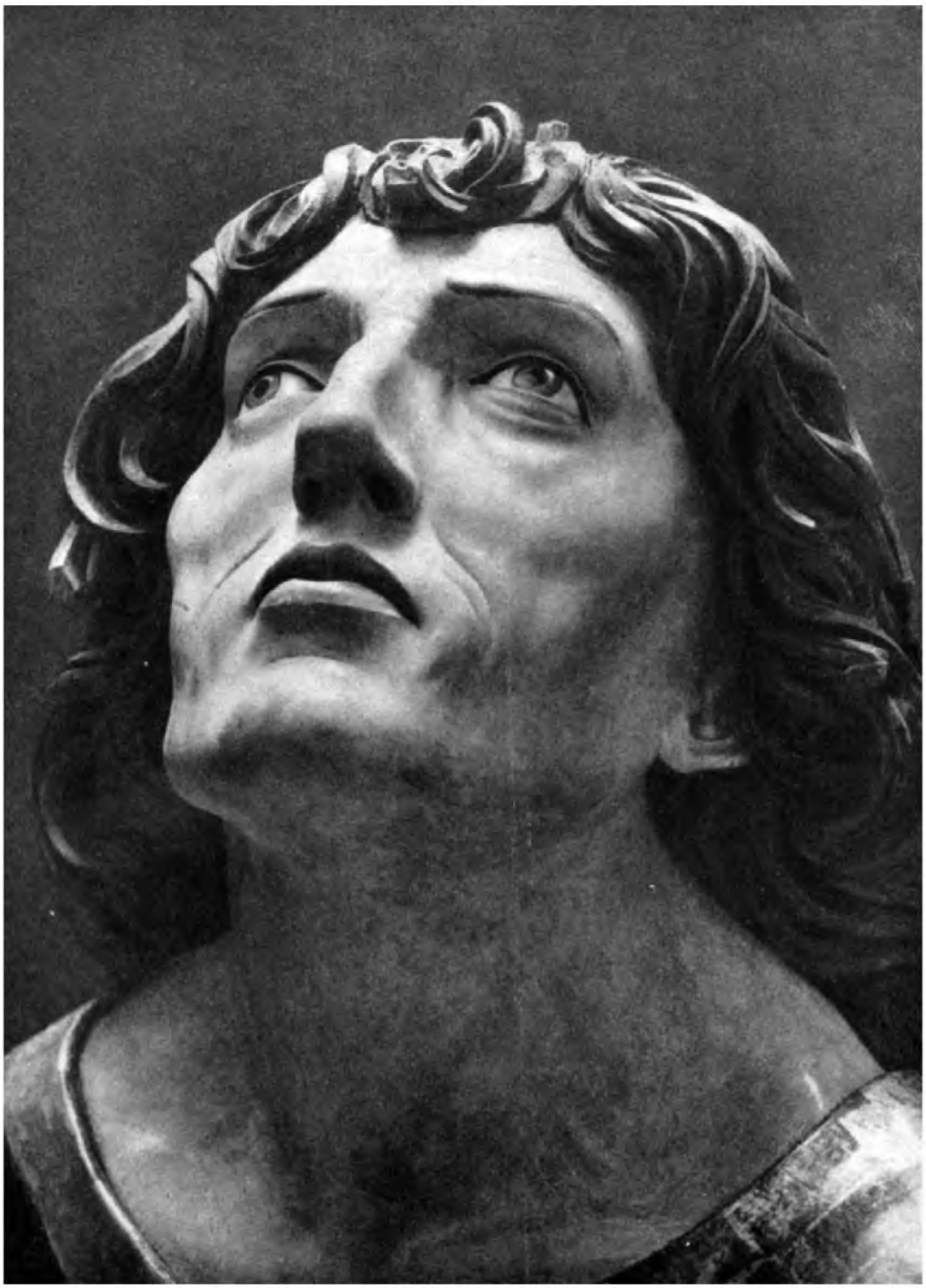
илл.419 Благовещение. Створка алтаря Скорбящей богоматери. После 1480 г. Краков, Вавельский собор.

Продолжая традиции декоративности и узорчатости мастеров средневековья готизирующей сондекской школы, Франтишек вносит, однако, черты жизненности в большую красочную композицию «Вознесение богоматери» алтаря Вартинского собора. Узорчатый с золотом фон и все еще сохраняющиеся орнаментальные мотивы готики верхней части алтаря мастер дополняет в нижней его части реалистическим пейзажным фоном. В работах Яна Поляка еще более органична связь фигур с пейзажем, которому художник уделяет пристальное внимание. Совершая традиционные путешествия цехового художника, Ян Поляк перенес тенденции краковского искусства на почву южной Баварии, где он некоторое время жил и работал.

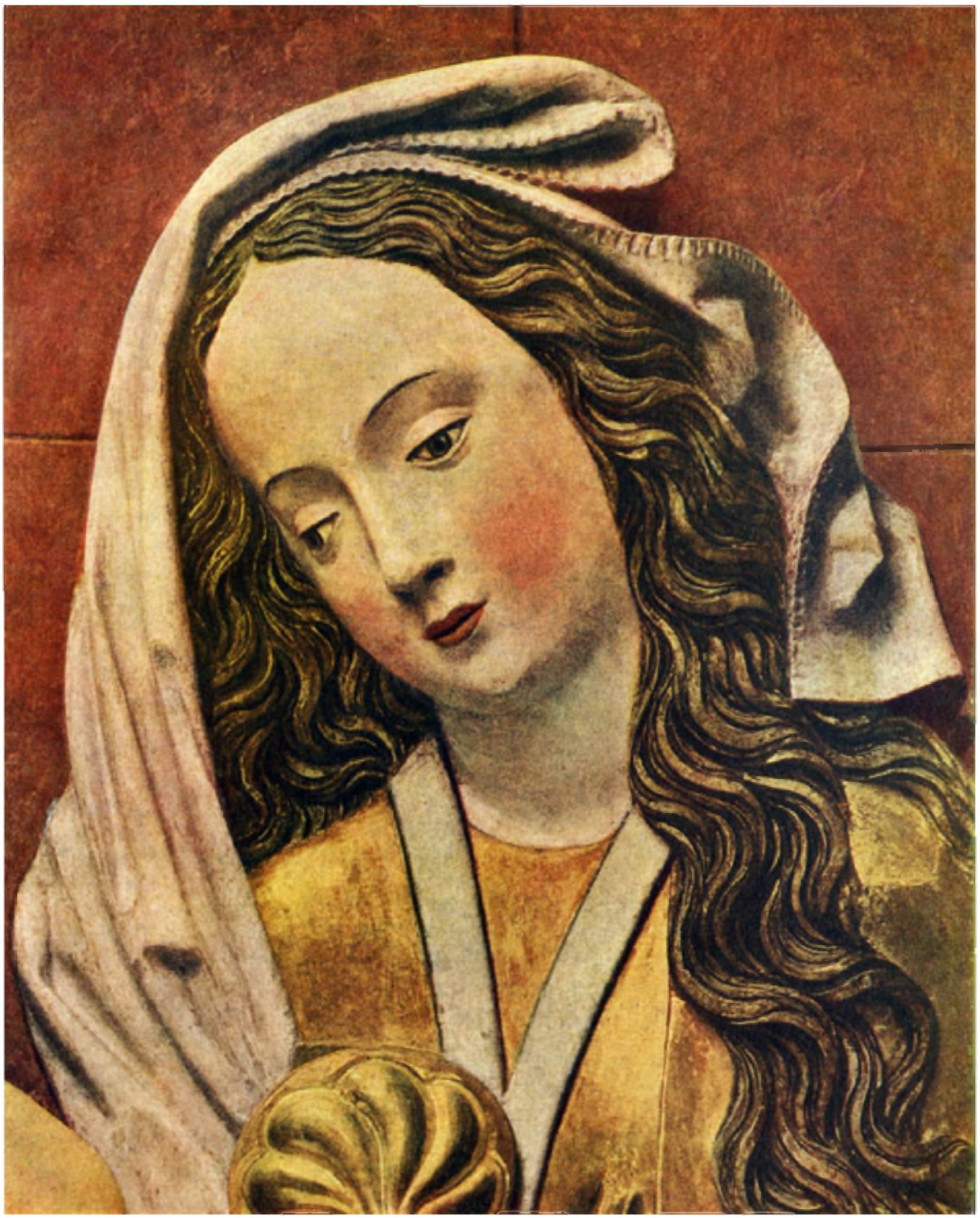
С наибольшей силой и яркостью ренессансные принципы проявились в проникнутом глубоким драматизмом творчестве Вита Ствоша (ок. 1445—1533), крупнейшего мастера польского Возрождения, работавшего на рубеже 15 —16 вв.(согласно новым исследованиям, его имя следует писать Вит Стош; он был родом немец, его немецкое имя Фейт Штосе). Его работы можно поставить в ряд с выдающимися творениями раннего Возрождения в других странах.

Вит Ствош прибыл в Краков из Нюрнберга, с которым велась оживленная торговля. По данным источников известно, что в 1477 году он отказался от нюрнбергского гражданства. Ствош много ездил по областям Верхнего Рейна, бывал он в Страсбурге и Вене. Наиболее сильное впечатление на него оказало искусство нидерландских художников, с которыми он встречался во время своих поездок. Ко времени приезда в Краков Ствошу было около тридцати лет. Он был мастером, чутко реагировавшим на те проблемы, которые ставились и решались в произведениях польских художников, относящихся к этому периоду. Творчество Ствоша органично влилось в русло развития польского искусства, которое было связано с переработкой в ренессансном духе реалистических традиций поздней готики. Жизнь польских городов, наблюдение обычаев, характеров горожан — все Это находит отражение в краковских произведениях Ствоша и делает его подлинно польским художником. Именно в Польше он и создал свое самое значительное произведение, знаменитый алтарь Мариацкого костела (1477—1489) — одно из крупнейших в Европе произведений такого рода.

илл.420 Вит Ствош. Успение богоматери. Фрагмент. Алтарь Мариацкого костела в Кракове. Раскрашенное дерево. 1477- 1489 гг.



илл.421 Вит Ствош. Голова апостола. Фрагмент композиции «Успение богоматери». Раскрашенное дерево. Алтарь Мариацкого костела в Кракове. См. илл. 420.



Вит Ствош. Голова Марии. Фрагмент рельефа «Поклонение волхвов». Алтарь Мариацкого костела в Кракове. Раскрашенное дерево. 1477-1489 гг.

Илл.стр.524 - 525

Алтарь высотой 13 м и шириной 11 м представляет собой сложное сооружение, включающее в себя большие деревянные статуи Христа, Марии и апостолов в центральном поле, рельефные изображения евангельских сцен, украшающие с внешней и внутренней стороны створки, богатейший ажурный резной орнамент. Роспись статуй и рельефов дополняется живописными изображениями на фоне рельефов. В закрытом виде основная часть алтаря, укрепленная на резной подставке и украшенная сверху статуями под готическими балдахинами, представляет собой поле, разделенное на двенадцать

прямоугольников с рельефными сценами. Когда алтарь открыт, перед глазами зрителя развертывается крупнофигурная композиция, которая занимает всю среднюю часть; на створках помещено справа и слева по три рельефа, находящихся друг над другом. Они подчеркивают значимость фигур центральной части алтаря, но вместе с тем скульптор вводит в верхнюю часть центрального поля небольшие фигуры ангелов и святых, перекликающиеся по своим масштабам с фигурами рельефов на створках и создающие таким образом масштабную и пропорциональную связь главного поля с боковыми. Мариацкий алтарь — это поражающий своей цельностью, богатством, разнообразием форм образец художественного синтеза. Разнообразные виды изобразительного творчества включены здесь в рамки архитектуры малых форм, поскольку обрамление центрального поля алтаря, его завершение, убранство верхних частей рельефов имеют архитектурный характер.

Этому синтезу видов художественного мастерства отвечает и характер образа алтаря — его изображения охватывают широчайший круг представлений о мире, о человеке, о жизни, рожденных в бюргерской среде в период раннего Возрождения. В основе композиции алтаря лежит традиционная каноническая схема, не выходящая еще из рамок позднеготического искусства. Но главное в алтаре — это воплотившееся в его изображениях горячее стремление художника выразить мысли и впечатления, которые дает пытливому человеческому взору открывшаяся перед ним многообразная картина самой жизни. Вит Ствош взволнованно рассказывает о глубочайших драмах, волнениях, порождаемых жизнью, о проникновенных чувствах и переживаниях людей, потрясенных горем или просветленных чудесными видениями. Такими чувствами и мыслями он насыщает фигуры средней части алтаря, создавая проникнутую внутренним напряжением скульптурную группу. Своих персонажей он наделяет живым духовным миром, типы людей берет из жизни. Таков мужественный образ длиннобородого святого Петра, тонкий, пронизанный волнением образ Иоанна. В центральной группе и в рельефах появляются изображения людей, отмеченные яркой индивидуальностью внешнего облика и духовного склада. Моделями для них, без сомнения, служили современники художника — настолько жизненно убедительными выглядят лица спесивых священнослужителей, удивительно характерные физиономии отчаянно смелых воинов. Реальную конкретность образа, человеческое психологическое содержание художник раскрывает и в фигурах, и в лицах, и в поражающих своей выразительностью изображениях рук. Этот интерес к живому наблюдению, к характерному пронизывает и рельефные композиции, воплощаясь в изображении негра, эффектным жестом приветствующего богоматерь с младенцем в сцене поклонения волхвов (нижний рельеф внутренней стороны левой створки), и в сценах, трактованных как события современной художнику городской жизни. В ряде рельефов исключительно красиво и правдиво изображены готические интерьеры. От образов, содержащих в себе большие обобщающие идеи, до мельчайших деталей алтарь проникнут ощущением красоты, многообразия, яркой выразительности жизни.

Вит Ствош смело вводит взятые из жизни мотивы в изображения, имеющие религиозный смысл. Для него, человека переломной эпохи, и поражающая своей красотой жизнь, которую он видит вокруг, и религиозные догматы составляют одну систему, одно единое мироздание. Он изображает то, что видит, то, что знает, а также и то, во что верит. Вера и знание не отделились еще друг от друга в его искусстве. Поэтому мы не найдем в его алтаре той разумной, стройной, ясной гармонии, не оставляющей места для сверхчеловеческого, которая составляет основу художественного образа в развитом искусстве Возрождения. Поэтому наряду с большими реалистическими завоеваниями в изображениях алтаря сохраняется еще немало специфически средневековых особенностей — резкая напряженность движения фигур, плотно закутанных в одежды, нервозно-экстатический ритм композиции и т. д.

Особую художественную силу алтарю придает виртуозность мастерства Вита Ствоша. Он блестяще справляется со сложными скульптурными задачами, достигая редкостной пластической выразительности лиц и рук статуй, выразительно группируя фигуры в рельефных сценах. Жизненной наглядности служит и богатейшая раскраска фигур (*Проведенная после второй мировой войны капитальная реставрация алтаря вернула^ ему весь блеск первоначальной полихромии.*). Смелый размах, свобода и сила в создании глубоких психологических образов сочетаются в его искусстве со скрупулезной тщательностью отделки деталей, вынесенной из традиций цехового ремесла. Это важная черта творческого облика Вита Ствоша, художника, еще связанного со средневековьем и в то же время открывающего своим искусством начало ренессансной польской скульптуры.

В Польше Вит Ствош создал также ряд скульптурных надгробий — короля Казимира Ягеллончика в соборе на Вавеле в Кракове (1492—1496), архиепископа Збигнева Олесницкого в соборе в Гнезно (1496) и другие произведения, отмеченные, как и алтарь Мариацкого костела, яркой реалистической выразительностью. После переезда в 1496 г. в Нюрнберг Вит Ствош много работал как скульптор, оставив ряд интересных произведений.

Страстное драматическое искусство Ствоша дало толчок дальнейшему развитию реалистических тенденций во всех областях художественного творчества. В триптихе св. Яна (ок. 1504 г.; Краков, Музей) неизвестного художника краковской школы мы видим своеобразные интерьеры польских зданий, скалистые берега и гавани; как будто выхвачены из жизни отдельные образы толпы — калеки и нищие, просящие милостыню. В композицию «Успение богоматери» алтаря костела в Бодзентыни (ок. 1515 г.), выполненную Мартином Черным, включен портрет епископа Канорского.

И все же религиозная живопись не могла удовлетворить возрастающих потребностей трезвого и рационалистического осмысления действительности. Начавшееся в 16 в. проникновение светской темы в польскую живопись оказалось связанным с усилением влияния итальянского Ренессанса. Именно в течение 16 в. укрепление и рост могущества крупной аристократии, падение политического влияния городов и горожан определили известное ослабление той линии в искусстве польского Возрождения, которая была связана с развитием местных, бюргерских, реалистических тенденций в искусстве поздней готики. Господствующая прослойка стремилась к ускоренному насаждению в Польше искусства дворцового, парадного, светски-праздничного, способного поддержать престиж государства и польской культуры перед другими европейскими державами.

Естественно, что с наибольшей силой ренессансные тенденции проявились в польской архитектуре этого времени, и именно в гражданском строительстве — замках, дворцах, городских домах, ратушах, где новые устремления сказались особенно ярко.

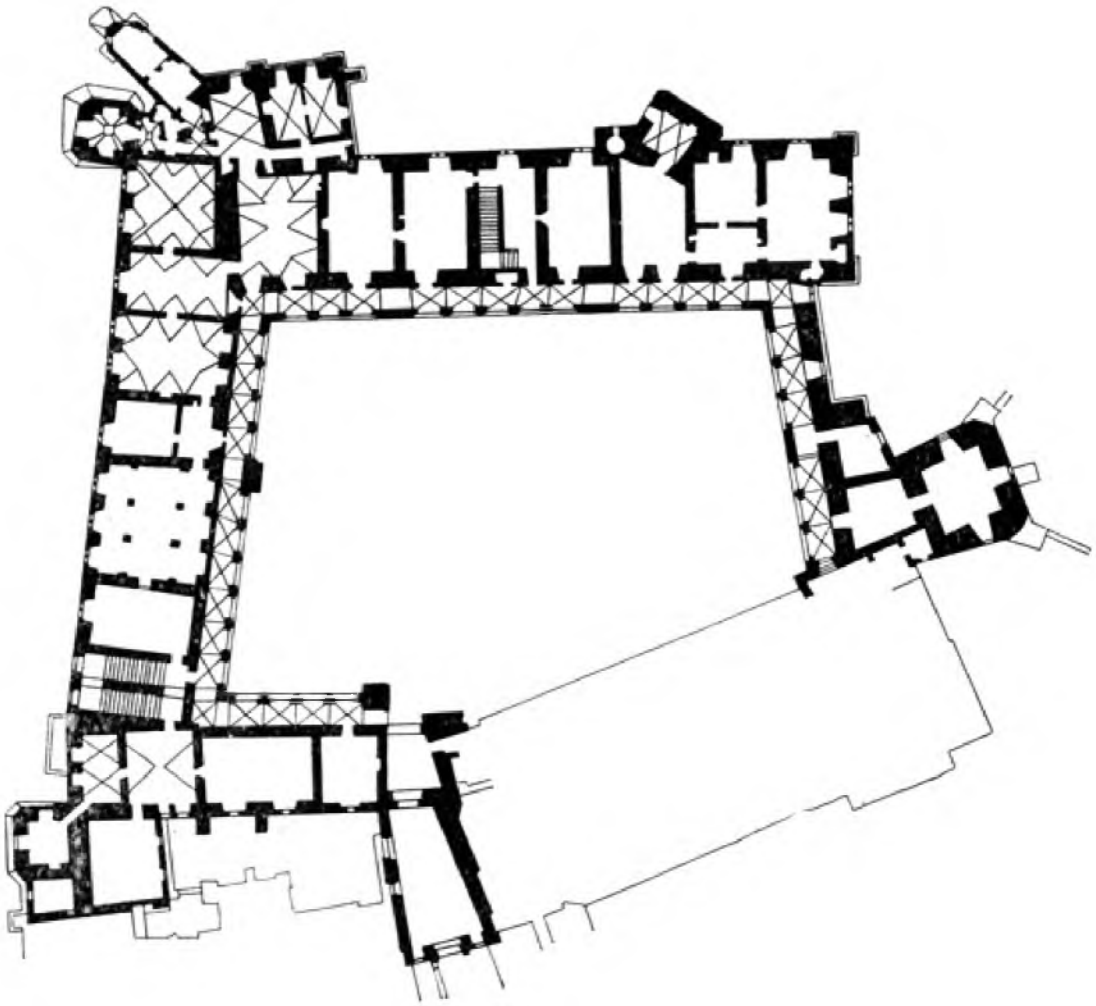
Распространению ренессансных принципов в архитектуре способствовала деятельность итальянских архитекторов Франциска Итальянца, Бартоломео Береччи (ум. в 1537 г.), Санти Гуччи и других, нашедших в Польше новую родину, ассимилировавшихся в ее искусстве и органично включившихся в число его создателей. Рядом с итальянскими мастерами работали местные строители, воспринимавшие новшества итальянской ренессансной архитектуры и сочетавшие их с местными традициями.

В новом стиле часто перестраивались старые готические сооружения. В них более пышное оформление получали въездные ворота, аркадами оформлялись внутренние дворы, вводились элементы античной орнаментики — таковы замки Бжег, Пескова Скала (близ Кракова). Особое распространение в польских ренессансных постройках приобрел

аттик, ограждающий крышу, которая заменила высокие готические кровли и изменила характер и пропорции здания.

Вместе с тем во вновь строящихся замках сохраняются распространенные в средневековом зодчестве внутренние дворы, хотя появляются замки и более единые по своему объему. Но даже в таких сооружениях встречаются готические формы, например угловые башни, связанные ранее с фортификационным характером постройки и играющие теперь только декоративную роль (замки в Висльнече, Ёжове, Шимбарке). В целом ренессансные формы в сочетании с местными готическими определили большое разнообразие форм в польской архитектуре различных областей, как, например, в Малой Польше, Великой Польше, Силезии и в Поморье.

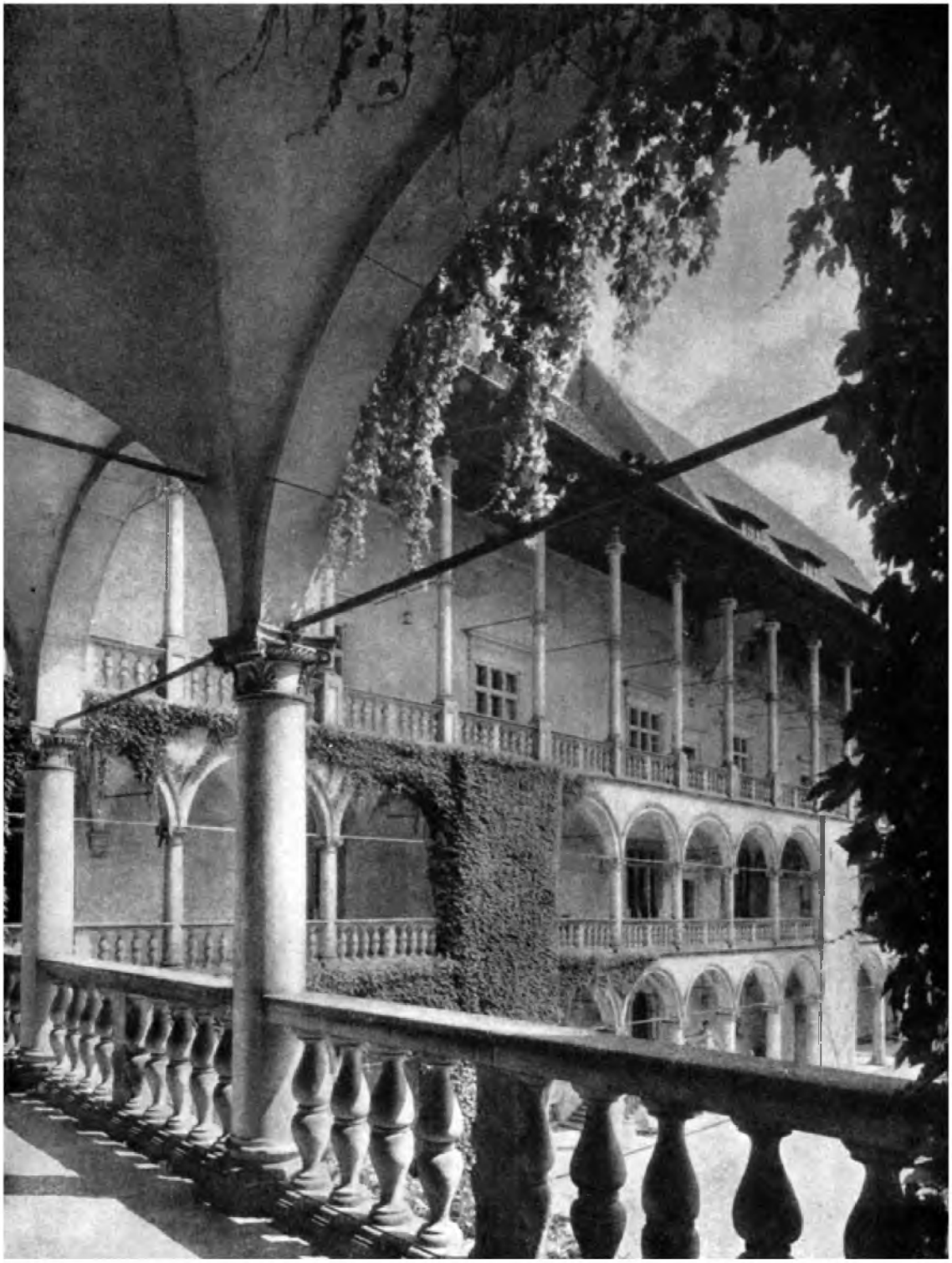
Одна из наиболее ранних ренессансных построек—мавзолей Яна Ольбрахта в кафедральном Вавельском костеле в Кракове (ок. 1502—1505 гг.), созданный Франциском Итальянцем, уподобляется пышной триумфальной арке: античные декоративные элементы, плоские пилястры и легкая ренессансная декорация сочетаются здесь с простой формой средневекового саркофага, на котором изображена фигура усопшего. В декорацию надгробия включен герб польского королевства.



528. Королевский замок на Вавеле в Кракове. Перестройка начата в 1502 г. архитекторами Франциском Итальянцем иБартоломео Береччи совместно с польскими мастерами. План второго этажа.

Еще ярче ренессансные тенденции проявились в дворцовом зодчестве, блестящим образцом которого явился королевский замок на Вавеле, начатый перестройкой из старого

готического замка в 1502 г. Франциском Итальянцем и Береччи в сотрудничестве с польскими мастерами. В его северо-восточном фасаде сохранились части готического сооружения с крепостными башнями, включенными в ансамбль. Зато западное и северное крыло замка и особенно его внутренний четырехугольный дворик с аркадами представляют собой превосходные образцы польской ренессансной архитектуры. Гармония пропорций, ясность членений постройки, ее цельность воплощают архитектурные идеи новой эпохи.



илл.414 Бартоломео Береччи. Галлерея внутреннего двора королевского замка на Вавеле в Кракове. 1516-1536 гг.

илл.415 Королевский замок на Вавеле в Кракове. Перестройка начата в 1502 г. архитекторами Франциском Итальянцем и Бартоломео Береччи совместно с польскими мастерами. Вид с северо-востока.

Со стороны двора все три этажа здания оформлены аркадами, постепенно облегченными кверху. Галлереи верхнего этажа образованы тонкими колонками; широкие проемы окон, подчеркнутая гладь стен, использование балюстрад в соединении с готическим орнаментом — во всех этих мотивах мы ощущаем своеобразные черты архитектуры польского Ренессанса.

Во внутренних покоях замка выделяются богатые обрамления дверей, выполненные из резного камня мастером Бенедиктом из Сандомира; они послужили образцами для многих подражаний, сочетая ренессансные орнаментальные элементы со средневековыми плетениями и фантастическими фигурами. Замечательны резные деревянные кессонированные потолки. Особой оригинальностью отличается потолок Зала посланников. В его кессоны были вмонтированы сто девяносто четыре резные раскрашенные деревянные головы представителей различных сословий государства. Многие из них отличаются своей выразительной характерностью. Своеобразны обрамляющие фризы легкие орнаменты росписей на сюжеты рыцарской и придворной жизни, которые украшают стены зала.

Не без воздействия итальянского ренессансного зодчества была сооружена Береччи капелла короля Сигизмунда (1519—1533) при Вавельском кафедральном костеле в Кракове, хотя построек точно такого типа в итальянской архитектуре и не существует. Небольшая по размерам, эта капелла представляет собой квадрат в плане; она перекрыта куполом, увенчанным изящным фонарем, украшена дорическими пилястрами, богато профилированным карнизом, круглыми окнами в верхней части. Ее сочные формы,

равновесие вертикалей пилястр, горизонталей карнизов и панелей создают впечатление спокойной величавой гармонии. В ее интерьере, богато орнаментированном лепной декорацией, сочетаются мотивы античного и растительного ренессансного декора с элементами польской средневековой пластики и геральдики. Чрезвычайно красив кессонированный купол капеллы, украшенный многочисленными разнообразными по формам розетками, разделенными гирляндами.

илл.416 Бартоломео Береччи. Капелла короля Сигизмунда при Вавельском кафедральном соборе в Кракове. 1519- 1533 гг.

Размещенные здесь же в нишах гробницы королей: Сигизмунда I (автор Б. Береччи, ок. 1530 г.) и Сигизмунда II Августа (скульптор Ян Марио Падовано, ок. 1573/74 г.), а также надгробие Анны Ягеллонки (работы Санти Гуччи, после 1587 г.) — тяжелые саркофаги из

красного мрамора с возлежащими на них фигурами усопших—сообщают этому интерьеру характер мрачного и пышного убранства.

Сигизмундова капелла явилась образцом для многих сооружений такого рода, возводившихся в 16—17 вв. польскими магнатами, которые стремились увековечить свои имена.

илл.417 Замок в Олешнице. 13 в. Перестройка с 1559 г. Общий вид.

К середине 16 в. ренессансное строительство развертывается по всей Польше. Во многих городах перестраиваются либо сооружаются заново монументальные здания ратуш. Таковы ратуша в Сандомире и одна из наиболее замечательных — трехэтажная ратуша в

Познани, фасад которой с его арочными галлереями завершает богато декорированный аттик.

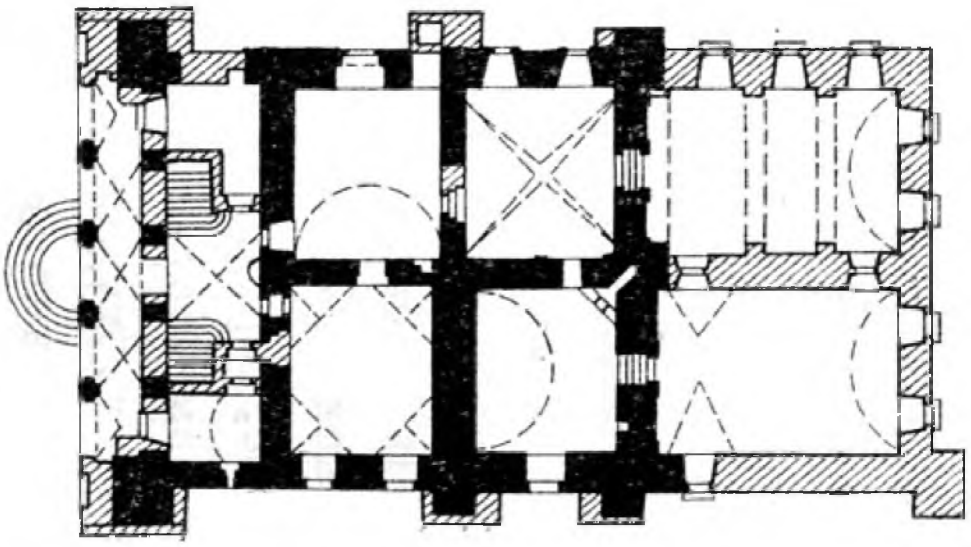


рис.стр.529 Ратуша в Познани. Начата в 14 в., перестройка в 1550-1560-х гг. План.

Широко используют польские строители в своей практике теоретические основы архитектуры итальянского Возрождения. Среди вновь возникших во второй половине 16 в. польских городов выделяется Замосьц, планировка которого принадлежит Б. Морандо. Он занимает особое место не только в польской, но и в европейской архитектуре и соединяет принципы ренессансного градостроительства с системой бастионной фортификации.

В постройках второй половины 16 в. готические элементы постепенно исчезают, но одновременно изменяются и ренессансные формы. Они насыщаются Элементами фантастического пышного декора.

Такую же эволюцию проходит и польское изобразительное искусство этого периода.

Значительное развитие на рубеже 15—16 вв. получает книжная графика. Выпускаемые в свет произведения польских гуманистов, ученых, писателей и поэтов часто иллюстрируются рисунками и гравюрами. Среди них выделяются миниатюры Яна Жерницкого, краковского «украшателя книг», иллюстрировавшего «Книгу прав и привилегий г. Кракова», составленную Б. Бехэмом (так называемый «Кодекс Бехэма», ок. 1503 г.; Краков, Ягеллонская библиотека). В ясной доходчивой форме, с множеством повествовательных и живых деталей рисует художник различные картины жизни краковских ремесленников. В серии из двадцати шести композиций перед нами предстают скорняки, бондари, портные и сапожники, каждый в своей мастерской, с семьями и подмастерьями, занятые привычными делами. На одной из миниатюр изображен купец, принимающий товары от приезжего, на другой — соревнование на звание короля стрелков из лука. Несмотря на некоторые условности в построении фигур, живость движений, меткость деталей, выхваченных из жизни, сообщают им достоверный характер. Гравюрами были иллюстрированы книги Анджея Фрыч Моджевского «Об исправлении Речи Посполитой», Миколая Рея «Короткая дискуссия между паном, войтом и священником» и другие.

Среди польских художников первой половины 16 в. выделяется незаурядным дарованием краковский мастер Станислав Самостшельник (Станислав из Могилы, ок. 1480—1541).

Ему принадлежат росписи монастыря в Могиле под Краковом, а также миниатюры из книги «Происхождение знатной семьи Шидловецких» (1530; Корник, Музей). Свободой и живостью исполнения отличаются портреты членов семьи Шидловецких. В рост на фоне пейзажа представлен Павел Шидловецкий. Это не маленькая коленопреклоненная фигурка, подобная рыцарю Вежбенте, но утверждающий свое достоинство деятельный, энергичный человек. В портрете Анны Шидловецкой ее святые-покровители — богоматерь с младенцем — помещены сверху в небольшом клейме, а фигура нарядно одетой женщины занимает основное место в композиции.

В польское искусство 16 в. все увереннее входит реальная жизнь, вытесняя образы потустороннего мира. В нем находят отражение важнейшие общественно-политические события того времени, в частности наступление контрреформации, руководимой иезуитами. На гравюре, хранящейся в Ягеллонской библиотеке в Кракове, представлена сцена разгрома лютеранской церкви в 1574 г. Появляются первые батальные композиции — такова «Осада крепости Мальборк польскими войсками» художника Шонинка (1535; Дворец Артуса в Гданьске) и другие.

Важно отметить распространение реалистических тенденций не только в искусстве больших центров, но и в отдаленных местечках. В 16 в. они проникают в декоративные красочные росписи маленьких деревянных церквей, среди которых встречаются замечательные по своей жизненности, яркости образы польского крестьянства и ремесленников за работой, — таковы росписи костелов в Гренбеле (близ Велюня, 1530) и в Богушицах (Мазовия, 1558).

Во второй половине 16 в. в Польше развивается портретная живопись. Наиболее значительны портрет Стефана Батория (1583; Краков, Миссионерский монастырь), выполненный придворным художником Стефана Батория и Сигизмунда III — М. Кобером из Вроцлава, портрет Анны Ягеллонки (Краков, Гос. коллекция искусств в Вавеле), созданный неизвестным мастером. Это парадные репрезентативные портреты. В них еще сохраняется свойственный эпохе Возрождения интерес к человеческой личности, что выражено во внимательном отношении к передаче индивидуальных черт портретируемого. Однако в этих работах дают себя почувствовать черты репрезентативности, чопорности и пышности, которые явственно предвосхищают искусство следующего этапа в развитии польской культуры.

Библиография

Библиография к третьему тому «Всеобщей истории искусств», естественно, не исчерпывает обширной литературы по искусству эпохи Возрождения. Ее задача — дать возможность читателю ознакомиться с основными изданиями, в том числе вышедшими в последние годы. Во многих из рекомендуемых ниже книг содержатся более подробные библиографические обзоры по различным разделам искусства эпохи Возрождения; имеющиеся в них сведения могут быть использованы теми читателями, у которых возникнут интересы специального характера.

Общие работы

(*Ряд изданий общего характера, содержащих материалы также по искусству эпохи Возрождения, приведен в одноименном разделе библиографии во 2-й книге II тома «Всеобщей истории искусств».*)

Маркс К. Капитал. Т. I. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 23. М., 1960; Энгельс Ф. Анти-Дюринг. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 20. М., 1961; Энгельс Ф. Диалектика природы. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 20. М., 1961; Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 19. М., 1961; Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.—Л., 1939; Бенуа А. История живописи. Т. 1—4. Спб., 1912—1914; Бринкман А. Э. Площадь и монумент. Пер. с нем. М., 1935. Бунин А. В. История градостроительного искусства. Т. I. М., 1953; Бунин А. В. и Круглова М. Г. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935; История архитектуры в избранных отрывках. Составили М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Врунов. М., 1935; Кристеллер П. История европейской гравюры XV—XVIII века. Пер. с нем. [М.], 1939; Мастера искусства об искусстве. Т. I. М.—Л., 1937; Му т ер Р. История живописи от средних веков до наших дней. Пер. с нем. Т. 1—2. М., 1914; Сидоров А. А. Рисунки старых мастеров. Техника, теория, история. М.—Л., 1940; Encyclopedia of world art. Vol. 1—4. New York, 1959—1961; Honey W. European ceramic art from the end of the middie ages to about 1815. V. 1—2. London, 1949—1952; Pevsner N. Euro-paische Architektur von den Anfangen bis zur Gegenwart Munchen, 1957.

Искусство Италии

Общие работы

Бартенев И. А. Зодчие итальянского Ренессанса. Л., 1936; Бернсон Б. Флорентийские живописцы Возрождения. Пер. с англ. М., 1923; Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Пер. с нем. Т. 1—2. Спб., 1904—1906; Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. с итал. Т. 1—2. М.—Л., 1933; Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. с итал. Т. I. М., 1956; Вельфлин Г. Классическое искусство. Пер. с нем. Спб., 1912; Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Т. I. Италия с 1250 по 1380 г. Л., 1947. Т. 2. Италия 1380—1450 гг. Л., 1961; Колпинский Ю. Образ человека в искусстве эпохи Возрождения в Италии. М.—Л., 1941; Корелин М. Ранний итальянский гуманизм и его историография. Т. 1—4. Спб., 1914; Berenson B. The Italian painters of the Renaissance. London, 1959; Burckhardt J. Geschichte der Renaissance in Italien. (Geschichte der neueren Baukunst). Stuttgart, 1904; Chastel A. L'art italien. T. 1—2. Paris, 1956; Dvofack M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Bd- 1—2. Munchen, 1927—1929; Escher K. Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel-und Unteritalien. Tl. 1—2. Wildpark — Potsdam, 1922. (Handbuch der Kunstwissenschaft); Frankl P. Die Renaissance Architektur in Italien. Leipzig, 1912. Geymtiller H. von und S tegma n H. Die Architektur der Renaissance in Toscana. Bd. 1—12. Munchen, 1885—1905; G r omo rt G. Histoire abregee de 1'architecture de la Renaissance en Italie. Paris, 1913; Longh i R. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. Firenze, 1946; Marie R. van. The development of the Italian schools of painting. V. 1—19. The Hague, 1923—1938; Masson G. Ville e palazzi d'Italia. Milano, 1959; Paatz W. Die Kunst der Renaissance in Italien. Zurich — Wien, 1953; Pittura italiana. Testo di E. Carli, C. Gnudi e R. Salvini. V. 1—3. Milano, 1959—1960; Pope — Hennessy J. An introduction to Italian sculpture. P. 1—2. London,

1955—1958; Stech V. V. Italska renesanchi plastika. Praha, 1960; Symonds J. A. Renaissance in Italy. V. 1—7. London, 1914—1923; Terni de Gregory W. Vechi moboli italiani. Tipi in uso dal secolo XV al secolo XX. Milano, 1955; Venturi A. Storia dell'arte italiana. V. 4—11. Milano, 1906—1940; Wi11ich H. und Zucker P. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Wildpark — Potsdam f6. г.] (Handbuch der Kunstwissenschaft); Wittkower R. Architectural principles in the age of humanism. London, 1952.

Искусство проторенессанса и 14 века.

Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.—Л., 1939; Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. Искусство Проторенессанса. М., 1956. Т. 2. Искусство треченто. М., 1959; Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. Пер. с итал. М., 1933; Antal F- Florentine painting and its social background. London, 1947; Argan G. C. L'architettura italiana del duecento e trecento. Firenze, 1937; Carli E. I grandi maestri del trecento toscani. Bergamo, 1956; Carli E. Die grossen Maler von Siena. Wien — Milnchen, 1956; Giotto. Des Meisters Gemalde. Hrsg. von C. H. Weigelt. Stuttgart — Berlin — Leipzig, 1925; Gnudi C. Giotto. Milano, 1959; Hetzer T h. Giotto. Frankfurt a/M., 1941; Paccagnini G- Simone Martini. Milano, 1955; Perkins F. M. Pittori senesi. Siena, 1934; Rintelen F- Giotto und die Giotto-Apokryphen. Basel, 1923; Toes c a P. Die flo-rentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Leipzig, 1929; Weigelt C. H. Duccio di Buoninsegna. Leipzig, 1911; Weigelt C. H. Die sienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Firenze — Munchen, [1930].

Искусство 15 века.

Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. Т. 1—2. М., 1935—1937; Филиппе Брунеллеско. Биография и очерк творчества. Сб. статей под общей ред. М. В. Алпатова. М., 1935; Габричевский А. Филиппе Брунеллеско. «Архитектура СССР», 1947, № 15; Геймюллер Г. и Штегман К. Архитектура Ренессанса в Тоскане. Пер. с нем. Вып. 1—3. М., 1936—1941; Знамеровская Т. П. Андрее Маитенья. Л., 1961; Лазарев В. Пьеро делла Франческа. «Искусство», 1940, № 1; Либман М. Я. Донателло. М., 1962; Либман М. Я. Якопо делла Кверча. М., 1960; Романов Н. И. История итальянского искусства (первая половина 15 века). Курс лекций. [М.], 1909; D'Ancona P. I mesi di Schifanoia in Ferrara. Milano, 1954; Berenson B. The drawings of the florentine painters. 1—3. Chicago, 1938; Bode W. von. Botticelli. Stuttgart — Leipzig, 1926 (Klassiker der Kunst); Bode W. von. Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1921; Bode W. von. Die italienische Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, 1923; Bode W. von. Die Kunst der Fruhrenaissance in Italien. Berlin, 1923 (Propylaen-Kunstge-schichte, Bd. 8); Coletti L., Pittura veneta del Quattrocento. Novara, 1953; Dussler L. Signorelli. Stuttgart — Leipzig, 1927 (Klassiker der Kunst); Fabriczy C. von. Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke. Stuttgart, 1892; Fiocco G. L'arte di Andrea Mantegna. Venezia, 1959; Galassi G. La scultura fiorentina del Quattrocento. Milano [6. г.]; Jan-son H. W. The sculpture of Donatello. V. 1—2. Princeton, 1957; Kauffmann H. Donatello. Berlin, 1936; Knapp F. Andrea Mantegna. Stuttgart — Leipzig, 1910 (Klassiker der Kunst); Longhi R. Officina ferrarese. Firenze, 1956; Longhi R. Piero della Francesca. Milano [1946]; Ortolani S. Pollaiuolo. Milano, 1948; Pittaluga M. Masaccio. Firenze, 1935; Planiscig L. Donatello. Wien, 1940; P o pe-Hennes sy J. Sienese quattrocento painting. Oxford — London, [1947]; Salmi M. Masaccio. Milano, 1948; Schmidt R. Das italienische Kunsthandwerk der Fruhrenaissance. Leipzig, 1923; SchottmUller F. Fra Angelico da Fie-sole. Stuttgart — Leipzig, 1911 (Klassiker

der Kunst); Schubring P. Donatello. Stuttgart — Leipzig, 1907 (Klassiker der Kunst); Schubring P. Die italienische Plastik des Quattrocento. Neubabelsberg, 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft); Tietze — Conrat E. Mantegna. London, 1955; Tutta la pittura di Antonello da Messina. A cura di G. Vigni. Milano, 1957; Tutta la pittura del Botticelli. A cura di R. Salvini. V. 1—2. Milano, 1958; Tutta la pittura del Carpaccio. A cura di G. Perocco. Milano, 1960; Tutta la pittura del Mantegna. A cura di R. Cipriani. Milano, 1959; Tutta la pittura del Perugino. A cura di E. Camesasca. Milano, 1959; Tutta la pittura di Piero della Francesca. A cura di P. Bianconi. Milano, 1959; Tutta la scultura di Donatello. A cura di L. Grassi. Milano, 1958; Venturi L. Botticelli. Paris, 1935; Venturi L. Piero della Francesca. [Geneve], 1954.

Искусство 16 века.

Искусство Срелней Италии.

Алпатов М. Сикстинская мадонна Рафаэля. «Искусство», 1954, №3; Архитектурное творчество Микельанджело. Сборник статей. М., 1936; Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520— 1590). М., 1956; Габричевский А. Рафаэль Санти [Альбом] М., 1956; Губер А. Микельанджело. М., 1953; Гуковский М. А. Леонардо да Винчи. Л.— М., 1958; Дживелегов А. Леонардо да Винчи. М., 1935 («Жизнь замечательных людей»); Дживелегов А. Микельанджело. М., 1938 («Жизнь замечательных людей»); Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини. М., 1929; Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934; К о н-диви А. Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера. Пер. с итал. Спб., 1914; Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи. М., 1952; Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 1—2. М.— Л., 1935; Романов Н. Рафаэль. М.—Л., 1946; Элиасберг Н. Рафаэль. М., 1961; Baroni C. Bramante. Bergamo, 1944; Fischel O. Raphael. V. 1—2. London, 1948. Forster 0. H. Bramante. Wien — Miinchen, 1956; Goldscheider L. Leonardo da Vinci. London, 1945; Grimm H. Leben Michelangelos. Wien — Leipzig, 1933; Grimm H. Leben Raphaels. Stuttgart, 1913; Gronau G. Corregio. Stuttgart — Leipzig, 1907 (Klassiker der Kunst); Heydenreich L. H. Leonardo da Vinci. Bd. 1—2. Basel, 1954; Hoffmann Th. Raphael als Architekt. Zittau, 1900; Knapp F. Michelangelo. Stuttgart — Leipzig, 1910 (Klassiker der Kunst); Leonardo da Vinci. V. 1—2. Istituto Geografico de Agostini. Novara, 1956; Mackowsky H. Michelagniolo. Berlin, 1925; Rosenberg A. Raffael. Stuttgart — Leipzig, 1909 (Klassiker der Kunst); Schiavo A. La vita e le opere architettoniche di Michelangelo. Roma, 1953; Schubring P. Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. Berlin, 1926 (Propylaen Kunstgeschichte, Bd. 9); Seidlitz W. Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance. Bd. 1—2. Berlin, 1909; Siren 0. Leonard de Vinci. L'artiste et Thomme. V. 1—3. Bruxelles, 1928; Suida W. E. Raphael. New York, [1948J; Tolnay C h. The youth of Michelangelo. Princeton, 1947; Tutta la pittura del Correggio. A cura di P. Biankoni. Milano, 1953; Tutta la pittura di Leonardo. A cura di C. Baroni. Milano, 1958; Tutta la pittura di Michelangelo. A cura di E. Carli. Milano, 1952; Tutta la pittura di Raffaello. A cura di E. Camesasca. V. 1—2. Milano, 1956; Tutta la scultura di Michelangelo. A сига di F. Russoli. Milano, 1939; Willich H. Giacomo Barozzi da Vignola. Strassburg, 1906.

Искусство маньеризма.

Жизнь Бенвенуто Челлини. . ., написанная им самим во Флоренции. Пер. с итал. М., 1928; Arens F. Die Kunstbewegung des italienischen Manierismus und ihre Einordnung in die Kulturgeschichte. «Archiv fur Kulturgeschichte», XXIV, 1933. Becherucei L. Manieristi toscani.

Bergamo, 1949; Berti-Toesca E. Pontormo. Roma, 1943; Briganti G. Der Manierismus. Dresden, 1961; Fa so la G. N. Pontormo o del Cin-quecento. Firenze, 1947; Freeberg S. Parmigianino. Cambridge, 1950; Friedlander W. Mannerism and anti-mannerism in Italian painting. New York, 1957; Frohlich— Bum L. Parmigianino und der Manierismus. Wien, 1921; H o e r n e r M. Manierismus. «Zeitschrift fur Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXVII, 1924; Hoffmann H. Hochrenaissance, Manierismus, Friihbarock. Ztlrich — Leipzig, 1938; Maccomb A. Agnolo Bronzino. Cambridge—New York, 1928; 01 sen H. Federigo Barocci. A critical study in Italian Cinquecento painting. Stockholm, 1955; Pevsner N. Gegenreformation und Manierismus. «Repertorium fflr Kunstwissenschaft», XLVI, 1925; Tutta 1'opera del Cellini. A cura di E. Camesasca. Milano, 1955; Voss H. Die Malerei der Spatrenaissance in Florenz und Rom. Rom — Berlin, 1920; Weisbach W. Gegenreformation, Manierismus, Barock. «Repertorium ffir Kunstwissenschaft» XLIX, 1928.

Искусство Северной Италии.

Антонова И. А. Венецианская живопись эпохи Возрождения. [Альбом] М., 1956; Антонова И. Веронезе. М., 1957; Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941; Виппер Б. Р. Тинторетто. М., 1948; Гурвич Н. А. Тициан. Л., 1940; Лазарев В. Поздний Тициан. «Искусство», 1939, № 5; Палладио А. Четыре книги об архитектуре. Пер. с итал. М., 1936; Dell'Acqua G. A. Tiziano. Milano, 1955; Arslan Ed. I Bassano. V. 1—2. Milano, 1960; Berenson B. Lorenzo Lotto. London, 1956; Bercken E. von der und Mayer A. L. Jacopo Tintoretto. Bd. 1—2. Miinchen, 1923; Caliari P. Paolo Veronese, sua vita e sue opere. Roma, 1888; Coletti L. II Tintoretto. Bergamo, 1944; Delogu G. Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo. Bergamo, 1958; Gombosi G. Palma Vecchio. Stuttgart — Leipzig, 1936 (Klassiker der Kunst); Fiocco G. Paolo Veronese. Bologna, [1928]; Gronau G. Tizian, Berlin — Leipzig, 1930 (Klassiker der Kunst); Hetes K. Venetianisches Glas. Praha, 1960; Hetzer Th. Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a/M., 1935; Justi L. Giorgione. Bd. 1—2. Berlin, 1926; Langeskold E. Michele Sanmicheli. Upsala, 1938; Loukomsky G. K. Andrea Palladio. Paris, 1924; Mazzotti G. Palladian and other Venetian villas. Roma, 1958; Pallucchini R. Bellini. Milano, 1959; Pane R. Andrea Palladio. Torino, 1948; Pergola P. dell a. Giorgione. Milano, 1957; Richter G. M. Giorgio da Castelfranco called Giorgione. Chicago, 1937; Testi L. La storia della pittura veneziana. V. 1—2. Bergamo, 1909—1915; Tietze H. Tizian. Leben und Werk. Bd. 1—2. Wien, 1936; Tutta la pittura di Giorgione. A cura di L. Coletti. Milano, 1955; Tutta la pittura di Lorenzo Lotto. A cura di P. Bianconi. Milano, 1955; Venturi L. Giorgione e il giorgionismo. Milano, 1913; Waldmann E. Tizian. Berlin, 1922.

Искусство Нидерландов.

Алпатов М. В. Питер Брейгель Мужицкий. М., 1933; Климов Р. Б. Брейгель [Альбом]. М., 1959; Климов Р. Б. Начальная пора нидерландского Возрождения. «Искусство», 1960, №5; Кузнецов Ю. И. Новые произведения Яна ван Скореля. «Искусство», 1958, № 9; Лактионов А., Виннер А. Техника живописи ван Эйков. «Искусство», 1961, № 12; Манд ер К. ван. Книга о художниках. Пер. с голл. М.—Л., 1940; Никулин Н. Н. Лука Лейденский. Л.— М., 1961; Никулин Н. Н. Ян ван Эйк. Л.—М., 1959; Baldass L. von. Hieronymus Bosch. Wien — Mtlnchen, 1959; Baldass L. von. Jan van Eyck. London, 1952; Combe J. Jerome Bosch. Paris, 1957; Denis V. Hugo van der Goes. Bruxelles, 1956; Denis V. Thierry Bouts. Bruxelles, 1957; Destree J. Roger de la Pasture van der Weyden.

T. 1—2. Paris et Bruxelles, 1930; Fockema Andreae S. J., Ter Kuile E. H., Hekker R. S. Duizend jaar bouwen in Nederland. Deel 2. Amsterdam, 1957; Friedlan-der M. J. Altniederlandische

Malerei. Bd. 1—14. Berlin, 1924—1937; Friedlander M. J. Von van Eyck bis Bruegel. Koln, 1956; Galland G. Geschichte der hollandischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationales Bltite und Klassizismus. Frankfurt a/M., 1890; Gerson H. De nederlandse schilderkunst. Deel I. Amsterdam, 1950; Gluck G. Bruegel. Paris, 1956; Grossman F. Brueghel Peeter. Die Gemalde. Koln, 1955; Jedlicka G. Pieter Bruegel. Erlenbach — Zurich, 1947; Lassaigne J. Die flamische Malerei. Das Jahr-hundert van Eycks. Geneve, 1957; Leymarie J. Die hollandische Malerei. Geneve, 1956; Lohneysen H.-W. von. Die a'ltere niederlandische Malerei. Ktinstler und Kritiker. Eisenach— Kassel, 1956; Louis A. Les hotels de ville de Belgique. Bruxelles, 1945; Panofsky E. Early Netherlandish painting. Its origins and character. Vol. 1—2. Cambridge (Mass.), 1953; Parent P. L'architecture des Pays Bas Meridionaux aux 16, 17 et 18 siecles. Paris — Bruxelles, 1926; Puyvelde L. van. La peinture flamande au sifecle des van Eyck. Paris, 1953; Puyvelde L. van. Les primitifs flamands. Bruxelles, 1959; Tolnay Ch. Pierre Bruegel 1'ancien. Bruxelles, 1935; Tolnay Ch. Die Zeichnungen Pieter Bruegels. Zurich, 1952; Vo11 K. Memling, Stuttgart — Leipzig, 1909 (Klassiker der Kunst).

Искусство Германии

Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 7, М., 1956; Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Пер. с нем. Л., 1934; Гейгер Л. История немецкого гуманизма. Пер. с нем. Спб., 1899; Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Т. 1—2. Пер. с нем. Л.—М., 1957; Либман М. Дюрер. М., 1957; Немилов А. Л. Кранах. «Искусство», 1953, №6; Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. Л.—М., 1961; Сидоров А. Ганс Гольбейн Младший, М., 1933; Сидоров А. А. Дюрер. [М.], 1937; Фабрикант М. Старые мастера немецкого реализма. М.—Л., 1936; Bier J. Tilmann Riemenschneider. Bd. 1—2. Wiirzburg, 1925—1930; Daun B. Peter Vischer und Adam Kraft. Leipzig, 1905; Dehio G. Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 2—3. Berlin und Leipzig, 1923; Friedlander M. Albrecht Altdorfer. Leipzig, 1924; Friedlander M. Albrecht Dtlrer. Leipzig, 1921; Friedlander M. und Rosenberg J. Die Gemalde von Lucas Cranach. Berlin, 1932; Ganz P. Hans Holbein der Jungere. Stuttgart — Leipzig, 1912 (Klassiker der Kunst); Ganz P. Hans Holbein. Koln [1949]; Gluck G. Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich etc. Berlin, 1928 (Propylaen — Kunstge-schichte, Bd. 10); Heidrich E. Die altdeutsche Malerei, Jena, 1909; Horst K. Die Archi-tektur der deutschen Renaissance. Berlin, 1928; Kampfer F. Peter Vischer [Album]. Dresden, 1960; Luedecke H. Lucas Cranach der Altere. Der Kunstler und seine Zeit. Berlin, 1953; Meller S. Peter Vischer der Altere und seine Werkstatt. Leipzig, 1925; Pan'ofsky E. Albrecht Dilrer. V. 1—2. Princeton, 1945; Pevsner N- and Meier M. Grunewald. New York, 1958; Scherer V. Durer. Stuttgart — Leipzig, 1904 (Klassiker der Kunst); Stange A. Altdeutsche Malerei des 14 bis 16 Jahrhunderts. Koln, [195—] Stange A. Die deutsche Baukunst der Renaissance. Mtinchen, 1926; Stein W. Holbein. Berlin, 1929; Waetzoldt W. Durer und seine Zeit. Wien, 1935; Waetzoldt W.Hans Holbein der Jungere. Berlin, 1938; Weitgardner A. Durer und Grunewald. Goteborg, 1949; Winkler F. Albrecht Durer. Berlin, 1957; Wolfflin H. Die Kunst Albrecht Dilrers. Miinchen, 1908; Ziilch W. K. Grunewald Mathis Neithart genannt Gothart. Leipzig, 1952.

Искусство Франции.

Нотгафт Е. Г. Французские карандашные портреты XVI—XVII веков [Альбом]. Л., 1936; Adhemar J. Le dessin frangais au XVI-e siecle. Lausanne, 1954; Adhemar J. Les graveurs frangais de la Renaissance. Paris, 1946; Aubert M. La sculpture franchise du moyen age et de la

Renaissance. Paris — Bruxelles, 1926; Babelon J. Germain Pilon. Paris, 1927; Bazin G. Fouquet. Geneve, 1942; Bazin G. La peinture franchise des origines au XVI-e siecle. Paris, 1937; Blum A., Lauer P. La miniature frangaise aux XV-e et XVI-e siecles. Paris et Bruxelles, 1930; Boyd C. E. The French. Renaissance. Boston, 1940; Cournalut Gh. Ligier-Richier. Paris, 1887; Dimie L. Histoire de la peinture de portrait en France au XVI-e siecle- T. 1—3. Paris, 1924—1926; Dimier L. La peinture franchise au XVI-e siecle. Marseille, 1942; Du Colombier P. L'art Renaissance en France. Paris, 1945; Du Co1ombier P. Jean Goujon. Paris, 1949; DupieuxP- Les Maltres de Moulins. Moulins, 1946; Francastel P. jHistoire de la peinture frangaise. T. 1. Paris, 1955; Gebelin F. Le style Renaissance en France. Paris, 1942; Jolly A. Les crayons de Jean Clouet. Paris, 1952; Lemaitre H. Chateaux en France. Paris, 1948; Ma1o H. Jean Fouquet. Des Heures d'Etienne Chevalier [Альбом]. Paris, 1946; Pradel P. Michel Colombe- Paris, 1953; P r ev o s t J. Philibert Delorme. Paris, 1948; Roy M. Artistes et monuments de la Renaissance en France. T- 1—2. Paris, 1929; Ward W. H. The architecture of the Renaissance in France. V. 1. The early Renaissance. London, 1911; Weese A. Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Berlin — Neubabelsberg, 1917; Wescher P. Jean Fouquet und seine Zeit. Basel, 1947; Zervos C. Paysages frangais du XV-e siecle. Paris, 1927.

Искусство Испании

Малицкая К. М. Испания. М., 1935; Малинная К. М. Испанская живопись XVI—XVII веков. М., 1947; Angulo ffiiguez D. Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae. His'oria universal del arte hispanico. V. 12. Madrid, 1954; Bevan B. History of Spanish architecture. London, 1938; Calzada A. Historia de la arquitectura espaflola. Barcelona — Buenos Aires, 1933; C am on Aznar J. Dominico Greco. V. 1—2. Madrid, 1950; Cossio M. El Greco. Madrid, 1908; Dieulafoy M. Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Stuttgart, 1913; Gaya Nuno J. A. El Escorial. Los Monumentos cardinales de Espafla, V. 1. Madrid, 1947; Goldscheider L. El Greco. London, 1949; Gomez —Moreno M. La escultura del Renacimiento en Espafla. Firenze — Barcelona, 1931; Guinard P. Greco. Geneve, 1956; Jimenez — Placer y Suarez de Lezo F. Historia del arte espanol. V. 1—2. Barcelona — Madrid — Buenos Aires, 1955; Kehrer H. Greco in Toledo. Stuttgart, I960; Kubler G- and Soria M. Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800. Harmondsworth, 1959; Lambert Ë. L'art en Espagne et au Portugal. Paris, 1945; Lassaigne J. La peinture espagnol. V. 1—2. Paris, 1952; Lozoya de Contreras J. Historia del arte hispanico. V. 3. Barcelona — Buenos Aires, 1945; Mayer A. L. El Greco, Milnchen, 1911; Mayer A. L. Geschichte der spanischen Malerei. Bd. 1. Leipzig, 1913; Post Ch. R. A history of Spanish painting V. 9—12. Cambridge (Mass.), 1941—1958; Rafols J. F. Arquitectura del Renacimiento espanol. Barcelona, 1929; Va11entin A. El Greco. Paris, 195i; Weise G. Die spanische Plastik der Renaissance und des Frtthba-rock. Tubingen. 1956.

Искусство Португалии.

Arte portuguesa. Dir. de J. Barreira. V. 1—2. Lisboa, 1957; Bottineau I. Le Portugal [Ouvrage]. Paris — Grenoble, 1956; Dos Santos R. L'art portugais Architecture, sculpture et peinture. Paris, 1953; Dos Santos R. Nufio Gongalves. London, 1953; Haupt A. Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuel's des Gliick-lichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. Bd. 1—2. Frankfurt a/M., 1890—1895; Haupt A. Lissabon und Cintra. Leipzig, 1913 (Beriihmte Kunsttatten, Bd. 62); Haupt A. Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal. Stuttgart, 1927 (Geschichte der neueren Baukunst).

Искусство Англии

Виппер Б. Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945; Михайловский Е. В. Архитектор Иниго Джонс. М., 1939; Armstrong W. Geschichte der Kunst in Grossbritanien und Irland. Stuttgart, 1909; Collins Baker C. H. and Constable W. G. English painting of the sixteenth and seventeenth centuries. New York, [б/г]; Gardner A. H. Outline of English architecture. London, 1947; Gotch J. A. Inigo Jones. London, 1928; Lees-Milne J. The age of Inigo Jones. London, 1953; Long B. S. British miniaturists. 1520—1860. London, 1929; Reynolds G- English portrait miniatures. London, 1952; Reynolds G. Nicholas Hilliard and Isaac Oliver. London, 1947; Summerson J. Architecture in Britain. 1550 to 1830. London, 1958; Waterhouse E. K. Painting in Britain 1530 to 1790. London, 1954; Winter C. Elizabethan miniatures. London and New York, 1955.

Искусство Далмации.

Венедиктов А. И. Некоторые проблемы истории архитектуры Югославии. «Советская архитектура», 1955, № 7; ГраЬа о сликарско^ школи у Дубровнику XIII—XVI в. Кн.. 1—2. Београд, 1952; ЗдРавк°вич И. Дубровачки дворци. Београд, 1951; Bima C. Giorgio da Sebenico. Milano, 1954; Eitelberger von Edelberg R. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. (Gesammelte kunsthistorische Schriften). Bd. 4. Wien, 1884; Fiskovic C. Nasi graditelji i kipari XV i XVI stoljeca u Dubrovniku. Zagreb, 1947; Ivekovic C- Dalmatiens Architectur und Plastik. Wien, 1927; Karaman L. Pregled imjetnosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952; Easanin M. L'art yougoslave des origines a nos jours. Beograd, 1939; Kastelic J. Beram. Die Fresken aus Istrien. Beograd, 1955. Kowa-Iczyk G. Denkmaeler der Kunst in Dalmatien. Bd. 2. Wien, 1910; Prijatelj K. Ivan Duknovic. Zagreb, 1957.

Искусство Венгрии.

Тихомиров А. Н. Искусство Венгрии IX—XX вв. М., 1961; Balogh J. A magyar-orszagi miiveszet tortenete. T. 1. Budapest, 1956; Balogh J. Johannes Duknovich de Tra-gurio. «Mtiveszettorteneti Ertesito», 1959, № 4; Hekler A. Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, 1937;

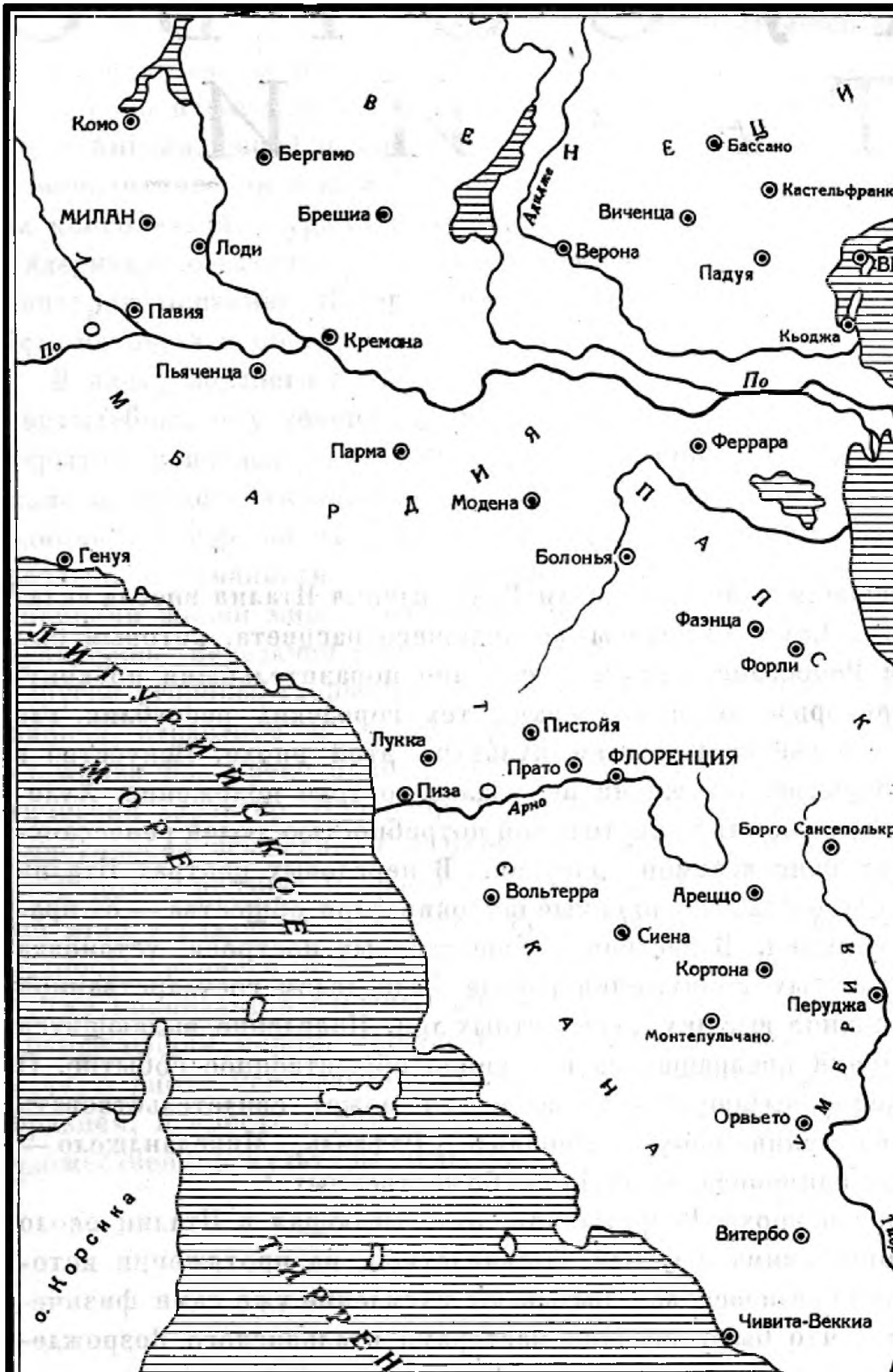
Искусство Чехословакии.

Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. М., 1959; Architektura na Slovensku do polo-vice XIX storocia. Bratislava, 1958; Pavel J. Dejiny naseho umeni. Praha, 1947; Pesina J. Ceska malba pozdni gotiky a Renesance. Praha, 1950; Pesina I. Mistr Litomeficky. Praha, 1958; Wagner W. VyVin vytvarneho umenia na Slovensku. Bratislava, 1948; Wirth Z. L'art tchecoslovaque de I'antiquite a nos jours. Praha, 1929; Wirth Z., Bend a J. Statni hrady a zamky. Praha, 1955.

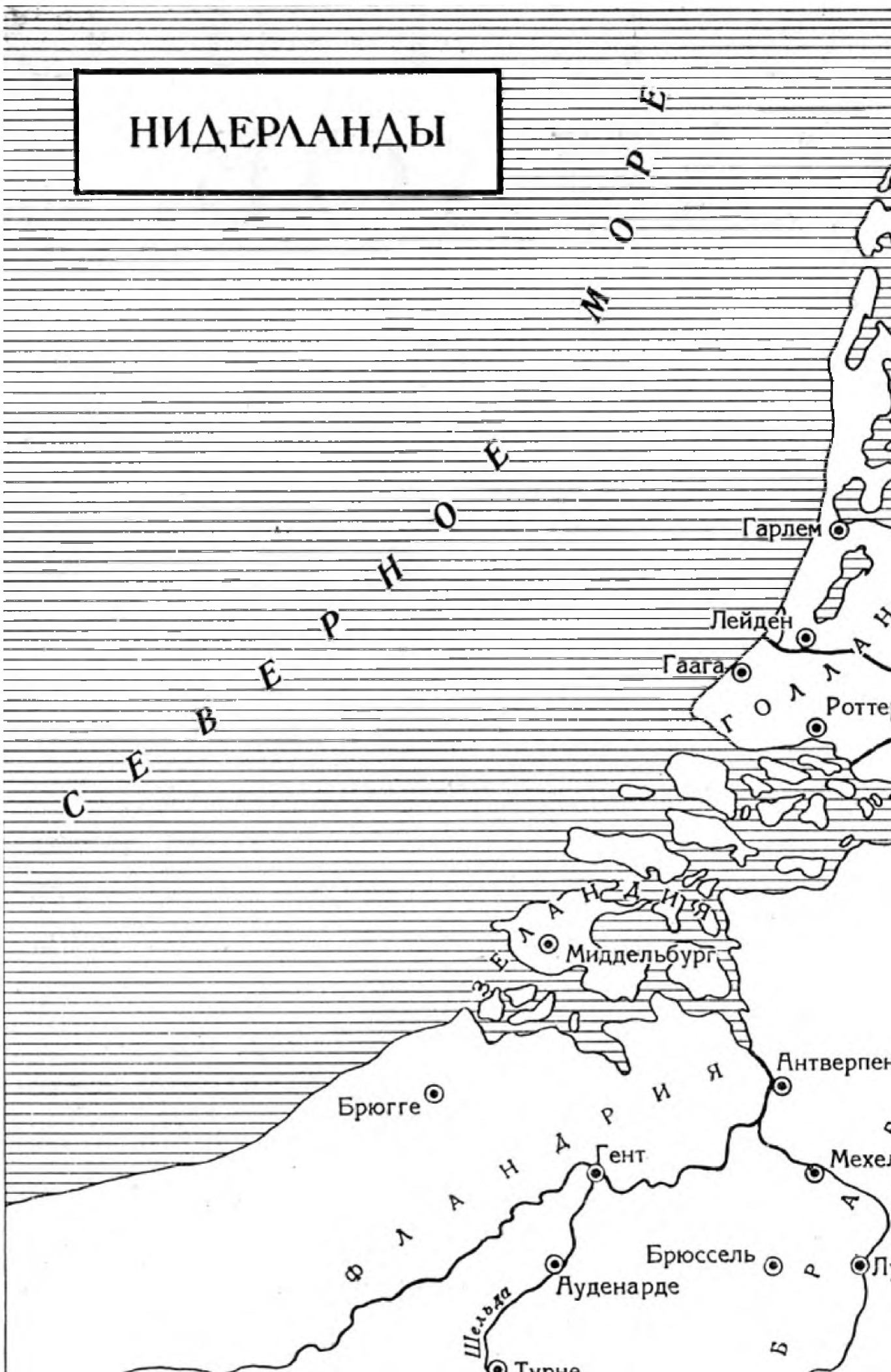
Искусство Польши.

Захватович Я. Польская архитектура до половины XIX столетия. Варшава, 1956; Лоренц С. Возрождение в Польше. Варшава, 1955; Dettloff S. Wit Stwosz. T. 1—2. Wroctaw, 1961; Dobrowolski T. Sztuka Krakowa. Krakow, 1959; Dobrowolski T., Dutkiewicz J. Wit Stwosz Oltarz Krakowski [Album]. Warszawa, 1951; Sawicka St. Ryciny Wita Stwosza. Warszawa, 1957; Studia Renesansowe (Pod redakcja M. Walickiego). Wroclaw, 1956.

Карта. Италия (северная и центральная).


Комо
Бергамо
МИЛАН
Брешиа
Лоди
Павия
По
Кремона
Пьяченца
Ломбардия
Парма
Модена
Генуя
Лигурийское море
Лукка
Пистойя
Прато
ФЛОРЕНЦИЯ
Пиза
Арно
Вольтерра
Сиена
Монтепульчано
Орвьето
о. Корсика
Тирренское море
Витербо
Чивита-Веккиа
Венеция
Бассано
Кастельфранк
Виченца
Верона
Адидже
Падуя
Кьоджа
По
Феррара
Болонья
Апеннины
Фаэнца
Форли
Борго Сансеполькр
Ареццо
Кортона
Перуджа
Умбрия

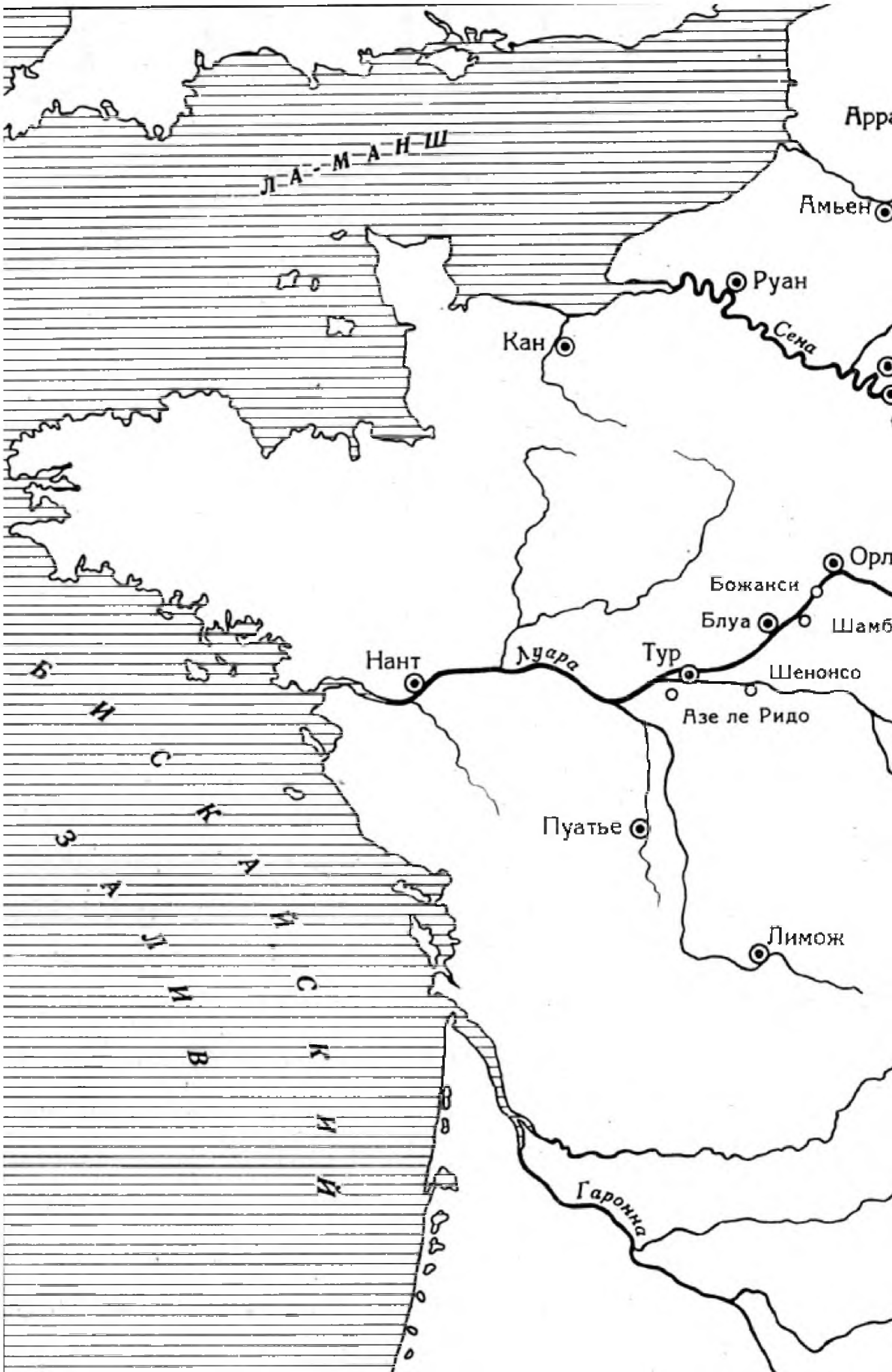
Карта. Нидерланды


НИДЕРЛАНДЫ
СЕВЕРНОЕ МОРЕ
Гарлем
Лейден
Гаага
Ротте
Голландия
Зеландия
Миддельбург
Антверпен
Брюгге
Гент
Мехел
Фландрия
Брюссель
Л
Брабант
Ауденарде
Шельда
Турне

Карта. Германия.

ГЕРМАНИЯ
Любек
Висмар
Гамбург
МЕКЛЕНБ
Эмден
Бремен
Эльба
Везер
Мюнстер
ВЕСТФАЛИЯ
Рейн
Галле
Гейлигенштадт
САКСО
Кельн
Франкфурт-на-Майне
ФРАНКОНИЯ
Майн
Майнц
Вюрцбург
Ашаффенбург
Вормс
Нюрнберг
Ротенбург
Гейдельберг
Штутгарт
Дунай
Страсбург
ШВАБИЯ
Аугсбург
Ульм
БАВА
Миттельбиберах
Мюнхен
Кольмар
Фрейбург
Рейн
Констанц
ЭЛЬЗАС
Базель
Боденское оз.
Люцерн
Берн
Инсбрук
ШВЕЙЦАРСКИЙ

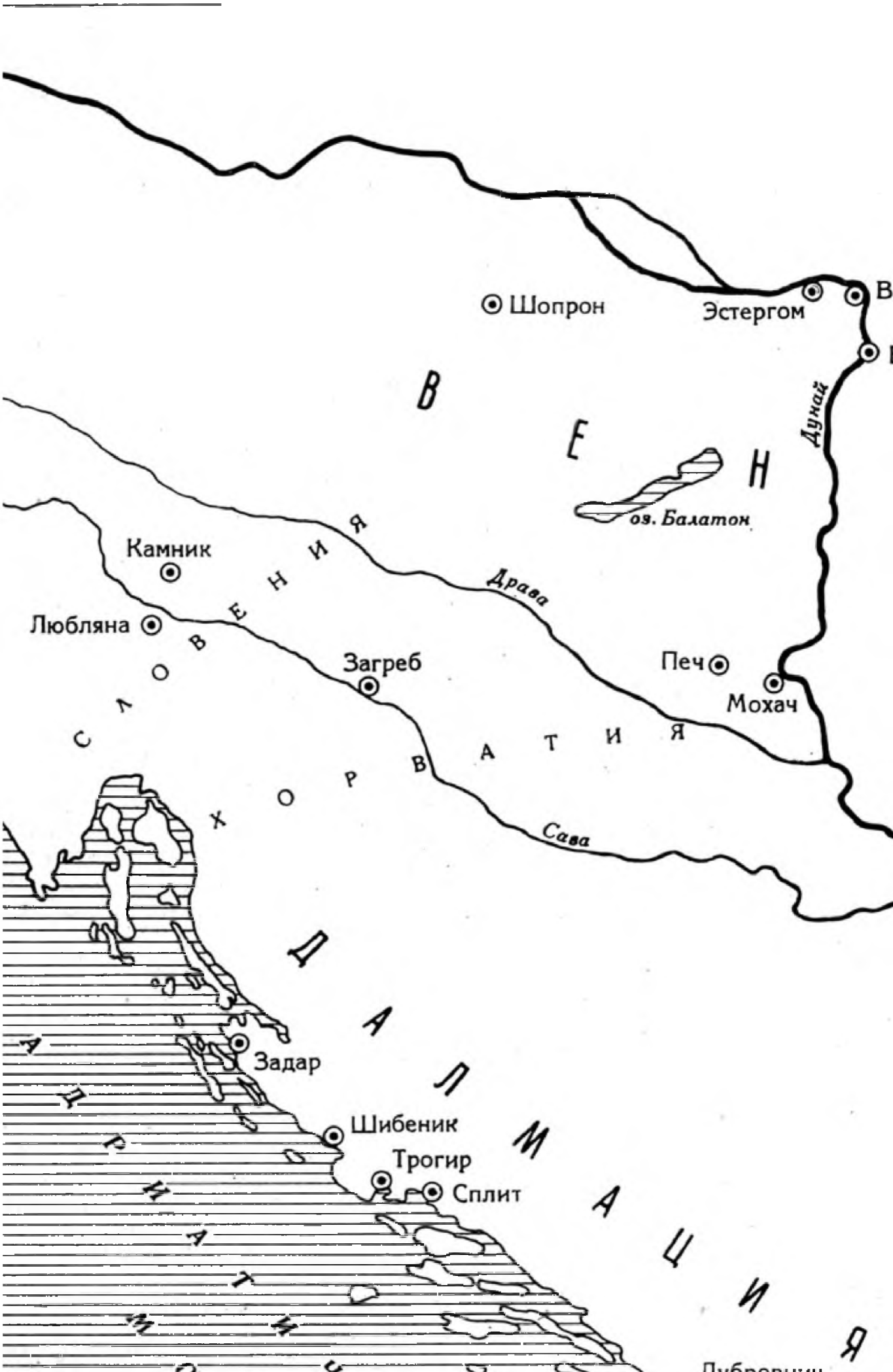
Карта. Франция


Л-А-М-А-Н-Ш
Амьен
Руан
Сена
Кан
Божанси
Блуа
Нант
Луара
Тур
Шенонсо
Азе ле Ридо
Пуатье
Лимож
Гаронна
БИСКАЙСКИЙ ЗАЛИВ

Карта. Испания и Португалия

ГАЛИСИЯ
Леон
Бургос
КАСТИЛИЯ
Вальядолид
Дуэро
Саламанка
Сеговия
Визеу
Гвадала
Авила
Коимбра
Эль-Escориал
Алькала-
МАДРИД
ПОРТУГАЛИЯ
Баталья
Томар
Тахо
Толедо
Синтра
ЛИССАБОН
Белém
Гвадиана
Бадахос
Эвора
ПОРТ
ИСП
Кордова
Гвадалквивир
АНДАЛУЗИЯ
Севилья
Гранада
Кадис

Карта. Далмация и Венгрия


Шопрон
Эстергом
В
Дунай
В Е Н
оз. Балатон
Камник
Драва
Любляна
Загреб
Печ
Мохач
С Л О В Е Н И Я
Х О Р В А Т И Я
Сава
Д А Л М А Ц И Я
Задар
Шибеник
Трогир
Сплит
А Д Р И А Т И Ч Е С К О Е М О Р Е

Карта. Польша и Чехословакия.

Гданьск
ПОМОРЬЕ
Одра
Торунь
Варта
Гнезно
Познань
ВЕЛИКАЯ ПОЛЬША
СИЛЕЗИЯ
Эльба
Серадз
Вроцлав
Велюнь
Бжег
Одра
Литомержице
Нове-Место-на-Метуе
Лаба
ПРАГА
Кутна-Гора
Литомышль
Влтава
ЧЕХОСЛОВАКИЯ
Тельч
Банска-Бистрица