

Искусство Северного Возрождения

ОТТО БЕНЕШ

Искусство Северного Возрождения



ОТТО БЕНЕШ

Искусство Северного Возрождения

Его связь с современными духовными
и интеллектуальными движениями



Москва, «Искусство», 1973

7 И
Б 46

OTTO BENESCH

The Art of the Renaissance
in Northern Europe

Its Relation to the Contemporary Spiritual
and Intellectual Movements

New York
1965

Перевод с английского
Н. А. Белоусовой

Общая редакция и предисловие
В. Н. Гращенкова

8-1-2
234-72

В. Н. Гращенко
Книга О. Бенеша
и проблемы
Северного Возрождения

5

Введение

53

I

Средневековое наследие
и новый эмпиризм

56

II

Экстремисты
в искусстве и религии

73

III

Новое отношение к природе
Открыватели пейзажа
в живописи и в науке

90

IV

Реформация, гуманизм
и новое представление о человеке

102

V
Живое единство поздней готики
и Возрождения
Мастера Нидерландов
117

VI
Душа и механизм вселенной
133

VII
Возрождение античности
и готики в искусстве
и литературе Франции
152

VIII
Родственные направления в искусстве
и науке позднего Возрождения
169

Примечания
189

Список иллюстраций
213

Указатель имен
218

Иллюстрации
223

Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения

Ведущий, указывающий новые пути художник никогда не стоит вне духовной общности своего времени, и если нам не ясны нити, которые его с ней связывают, то это говорит лишь о том, что мы недостаточно углубились или в восприятие его искусства, или в понимание его времени.

Макс Дворжак

Последние годы на книжных полках все чаще выстраиваются внушительные по размерам, роскошно изданные монографии по истории искусства. Их яркие суперобложки, их несметные тоновые и многокрасочные иллюстрации привлекают восхищенного читателя, наивно полагающего, что достаточно верные и красивые репродукции могут заменить ему, хотя бы отчасти, знакомство с подлинными произведениями искусства. В таких случаях замечательные достижения современной полиграфии нередко расцениваются как достижения современного искусствознания. Нет спора, хорошие иллюстрации имеют огромное значение для книги об искусстве — будь то научный труд или популярное издание. Но столь же бесспорно, что не внешнее оформление и не качество печати репродукций, а содержание в конечном счете определяет истинную ценность книги — и фундаментальной публикации памятников, и обобщающего исследования, и популярного художественно-критического очерка. В конце концов среди обильной и разнообразной по жанрам искусствоведческой литературы мы всегда отдадим предпочтение *содержательной* книге. Именно такого рода книги, а не альбомы с красочными таблицами и бесцветным текстом, не пространные описательные компиляции определяют действительное развитие искусствознания.

К числу подобных содержательных книг принадлежит работа Отто Бенеша об искусстве Возрождения в Северной Европе*.

* В зарубежной науке под Северной Европой традиционно подразумеваются страны и территории, лежащие к северу от Альп, то есть к северу от Ита-

Скромная по объему, ни в какой мере не претендующая на исчерпывающую полноту изложения материала, не блещущая красотами литературного стиля, монография известного австрийского ученого легко вводит нас в круг сложных историко-художественных проблем. Своеобразное освещение этих проблем таит в себе много нового и полезного и вместе с тем возбуждает у читателя живой критический интерес к важным методологическим и историческим аспектам изучения художественной культуры Северного Возрождения.

Профессор Отто Бенеш (1896—1964) — видный представитель венской школы искусствознания. Ученик Макса Дворжака, он по окончании Венского университета некоторое время был сотрудником Музея истории искусств в Вене, а с 1923 года началась его многолетняя музейная и научно-исследовательская деятельность в венской Альбертине — этой подлинной сокровищнице графического искусства, — где он работал сначала в качестве ассистента, а затем хранителя. Приход фашизма в Австрию заставил Бенеша эмигрировать — он живет во Франции, Англии, а с 1940 года переезжает в Соединенные Штаты. Здесь он по-прежнему много пишет, ведет активную педагогическую работу, читая самые разнообразные курсы лекций по истории западноевропейского искусства, в которых специальное внимание уделяет проблемам графики. После войны Бенеш вернулся в Вену и с 1947 по 1961 год занимал пост директора Альбертины; одновременно все эти годы он читал лекции в Венском университете, в том числе обширный курс по истории западноевропейского рисунка XIV—XVIII столетий.

Старое поколение венских ученых — воспитанников Дворжака — всегда отличалось большой широтой научных интересов. Но даже среди них Бенеш выделялся необычайной разносторонностью своих занятий и редкостной литературной продуктивностью¹. Он был составителем многих фундаментальных каталогов, и почти ни одна выставка в Альбертине не обходилась без его прямого участия. Ему принадлежит множество публикаций ранее неизвестных произведений, специальных исследований, монографий. В его обширном литературном наследии рядом с детальными атри-

лии, — Нидерланды, Франция, Германия. Отсюда и понятие «Северное Возрождение», применяемое к культуре и искусству этих стран и имеющее характер не столько географического, сколько историко-культурного и художественного определения. Поскольку столь расширительное и несколько условное употребление термина «Северная Европа» не совпадает с нашими привычными географическими представлениями, мы в переводе изменили заглавие книги Бенеша и даем его как «Искусство Северного Возрождения».

буционными студиями можно встретить работы, построенные на широком обобщении историко-художественного материала, статьи и книги о великих художниках прошлого и работы о современном австрийском искусстве. Бенеш одновременно выступал и как музейный исследователь, и как историк искусства широкого диапазона, и как художественный критик. Выдающийся знаток и ученый, он умел быть прекрасным популяризатором.

Бенеш — общепризнанный авторитет в изучении старой немецкой и австрийской живописи. Его работу в этой области, блестяще начатую серией капитальных статей, опубликованных в 1928—1930 годы², венчает монография «Немецкая живопись: от Дюрера до Гольбейна» (1966), появившаяся уже после смерти ученого³. Другой постоянной сферой его интересов была история нидерландской и голландской живописи. Здесь центральное место занимают исследования творчества Рембрандта, которым он посвятил всю жизнь (первая статья о художнике была им опубликована в 1921 году, последняя — в 1964 году)⁴. Немало написано Бенешем об итальянской живописи XVI—XVIII веков, австрийской живописи XX века; норвежскому художнику Эдварду Мунку посвящена одна из его книг (1960). Но, конечно, главным делом всей научной деятельности Бенеша было изучение рисунков старых западноевропейских мастеров. Исследования и публикации этого рода были теснейшим образом связаны с его работой в Альбертине. В 1928 году издается его каталог рисунков нидерландских мастеров XV—XVI веков в Альбертине, спустя пять лет он участвует в новой публикации немецких рисунков этого собрания, много позже составляет каталог выставки венецианских рисунков Альбертины (1961) и, наконец, в качестве своеобразного итога своей работы в этом музее выпускает большой, хорошо иллюстрированный альбом рисунков Альбертины (1964), в который включает немало ранее неизвестных первоклассных листов⁵. В течение многих лет работал Бенеш над осуществлением дерзновенного замысла, на который не отважился ни один из крупнейших специалистов нашего времени — он предпринял публикацию полного свода рисунков Рембрандта. Можно смело сказать, что это монументальное шеститомное издание (1954—1957) вместе с другими студиями о рисунках Рембрандта⁶ принесло Бенешу мировую известность и навсегда связало его имя с искусством гениального художника.

Особое место в научной деятельности Бенеша занимают сравнительно немногочисленные работы, рассматривающие искусство, чаще всего графическое, с точки зрения его связи с идейной жизнью своего времени. Сюда следует отнести такие статьи, как «Леонардо да Винчи и начало научного рисунка» (1943) или

«Иеронимус Босх и мышление позднего средневековья» (1957)⁷. В 1943 году в форме небольшой книги печатается текст его лекций «Художественные и интеллектуальные течения от Рубенса до Домье на примере книжной иллюстрации»⁸. Также публикацией цикла лекций, прочитанных в 1944 году в Бостоне, является другая книга Бенеша — «Искусство Возрождения в Северной Европе. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями» (1945)⁹. Эта последняя работа, переизданная в 1947 и 1965 годах, особенно ярко характеризует Бенеша как верного продолжателя того направления венского искусствознания, которое было основано Дворжаком и которое, несмотря на отдельные ошибки и заблуждения, и по сей день не утратило своего научного значения.

С именем Макса Дворжака (1874—1921) связан целый этап в развитии науки об искусстве. В противовес формалистическим «основным понятиям» Г. Вёльфлина и имманентной «художественной воли» А. Ригля Дворжак выдвинул новую концепцию, которая рассматривала историческую эволюцию искусства как отражение духовной жизни общества. В сложении его теории, уже полностью определившейся в замечательной работе «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи», опубликованной в 1918 году, решающую роль сыграли труды известного немецкого философа-идеалиста Вильгельма Дильтея, посвященные историко-философскому анализу духовной жизни и мировоззрения людей эпохи Возрождения и Реформации¹⁰. Именно от Дильтея заимствовал Дворжак самую идею «Geistesgeschichte» (истории духовной жизни) и «Geisteswissenschaft» (науки о духовной жизни), которую он применил к изучению истории искусства, определяя свой метод формулой «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte». Гегельянские объективно-идеалистические принципы, лежавшие в основе художественно-исторической теории Дворжака, легко вскрывают ее философскую и практическую ограниченность. Но не следует забывать, что в тот период почти безраздельного господства формалистической методологии представление истории искусства как истории идей, анализ художественных памятников с точки зрения отражения в них *идейной* среды открывали перед наукой новые и широкие перспективы. И Дворжак блестяще воспользовался этими возможностями нового метода. Он легко выходит из закордонного круга циклических чередований «линейных» и «живописных», «тектонических» и «атектонических», «осязательных» и «оптических» стилей. Взамен вёльфлиновской антитезы Ренессанс — барокко, сохранявшей свою очевидную связь с классицистической эстетикой, Дворжак, опираясь на идеи Ригля, разраба-

тывает более органическую и жизненную концепцию исторической эволюции европейского искусства от поздней античности к новому времени. Важнейшим результатом этого явилась принципиально новая идейно-эстетическая оценка средневекового искусства. Дворжак раскрыл духовные основы средневекового искусства и показал всю значительность и неповторимость его художественных завоеваний. Исследуя процесс его многовекового развития, он выдвинул плодотворную теорию о зарождении в художественной культуре позднего средневековья двух путей формирования нового европейского реализма. Это, с одной стороны, позволило ему по-новому осветить проблему итальянского Ренессанса, а с другой — обосновать своеобразие ренессансного движения в искусстве Северной Европы. В своих последних работах Дворжак с большой полемической остротой и увлеченностью трактовал отдельные аспекты художественного мировоззрения XVI века (в том числе и проблему маньеризма), усматривая в идейных противоречиях этого драматического столетия прямые истоки последующего развития новой европейской культуры.

В своей книге об искусстве Ренессанса в Северной Европе О. Бенеш, как он сам отмечает в предисловии, широко использовал общие идеи Дворжака и многие его конкретные положения. Но вместе с несомненными достоинствами исследовательского метода своего учителя он разделил и его серьезные недостатки¹¹.

Книга О. Бенеша — не краткая история искусства Северного Возрождения. Она составлена из восьми разнородных очерков, в каждом из которых умело выдвинута на первый план одна главная проблема. Располагаясь в исторической последовательности, эти очерки дают довольно цельное представление об эпохе, охватывая если не все, то во всяком случае важнейшие аспекты северо-европейской художественной культуры XVI столетия. За множеством интересных фактов, обильно насыщающих страницы книги, вполне отчетливо выступают более широкие историко-художественные проблемы, рассматриваемые автором прежде всего с точки зрения их связи с духовной жизнью и идейными движениями того времени. Здесь первой и самой важной его задачей был конкретный анализ идейных истоков и основ художественного мировоззрения Северного Ренессанса. В зависимости от них получают свое объяснение и чисто формальные особенности искусства эпохи. Другая общая проблема книги — средневековые традиции и формы в искусстве Северного Возрождения. Отсюда протягиваются нити к третьей большой проблеме — маньеризму в северо-европейском искусстве XVI века. Наконец, есть еще одна общая тема, которую автор прямо почти не ставит и, пожалуй, даже избегает, но кото-

рая в косвенной или скрытой форме находит место в его книге — вопрос об отношении искусства Севера к классической культуре италийского Ренессанса.

Уже в самом подходе к материалу истории искусства заключено существенное научное достоинство книги Бенеша. Художественные течения и отдельные памятники североевропейского Ренессанса он стремится поставить в прямую связь с теми или иными явлениями идейной жизни. И не только поставить в связь, но и объяснить их через нее. Новый эмпиризм художественного восприятия реальности, пробивающий себе путь сквозь средневековый спиритуализм мышления, у Дюрера, новые формы живописной экспрессии у Грюневальда, новое понимание природы у раннего Крааха и пейзажистов Дунайской школы, новое содержание портретного образа у Гольбейна и других немецких художников, новая картина мира у Брейгеля — все это раскрывается как живое отражение в художественных формах особенностей религиозного, философского и естественнонаучного мирозерцания эпохи. В становлении искусства всего Северного Возрождения справедливо подчеркивается огромное значение гуманистических идеалов. Судьбы немецкой живописи и графики неразрывно сплетаются с реформационным движением и его трагическими противоречиями. Сквозь призму передовых натурфилософских воззрений эпохи дается характеристика величайшего художника Севера — Брейгеля. Французское искусство сопоставлено с творчеством поэтов Пляды, а в стилистике позднего европейского маньеризма автор не только показывает ее зависимость от религиозного мистицизма периода контрреформации, но и пытается найти точки соприкосновения с новой космогонической наукой рубежа XVI—XVII веков.

При всем том нельзя не отметить и определенной ограниченности метода Бенеша. Хотя он несколько расширяет и, главное, конкретизирует диапазон своих интересов в области идеологии, все же и для него, как когда-то для Дворжака, она сводится к религии, науке и поэзии. Вопрос о роли социально-политических идей в искусстве той эпохи им практически полностью игнорируется, не говоря уже о возможности увидеть в сфере идей отражение реальной общественной борьбы. Вообще фактор социологической оценки, чрезвычайно важный для понимания самого существа происходивших в XVI столетии событий, остается за пределами методологии Бенеша, как впрочем и всех других, рассматривающих историю искусства как историю идей. И без особых доказательств ясно, что Бенеш далек от позиций исторического материализма. Но его исследовательский метод вызывает критические возражения и в

другом отношении. Бенеш сближает изобразительное искусство и литературу. Он сопрягает художественные образы и научные идеи. Порой этот союз отражает подлинное единство, но порой он имеет несостыканный и насильственный характер (что особенно заметно в последней главе книги). Здесь сказывается влияние тезиса Дворжака о том, что в определенный исторический момент совпадают в своем идейном устремлении «самые далекие и, казалось бы, в корне различные феномены духовной жизни»¹². Как и его учитель, Бенеш видит место искусства в связанном единстве всех сторон духовной жизни. Но такое прямолинейное суждение не всегда правильно, так как мы имеем дело не только с тесной взаимозависимостью, но и с неравномерным и достаточно автономным развитием различных форм идеологии. В этом случае связь искусства с социальной действительностью и идейными представлениями эпохи выглядят и шире, и сложнее, и противоречивее. А с другой стороны, Бенеша можно упрекнуть в недооценке чисто художественного фактора. Произведения искусства нередко выступают у него лишь в своей иллюстративной функции, как простое отражение теологических, натурфилософских или научных идей. Однако не следует забывать, что, сложившись на основе различных идейных источников, художественное мировоззрение само по себе может оказывать активное воздействие на идейную обстановку эпохи. Более того, в те времена новое миросозерцание нередко проявлялось раньше и полнее в *художественной форме*, а уже позднее — в теологическом доктринерстве, философии и науке. Именно так произошло в странах Северной Европы, где в XV столетии первым провозвестником новой культуры оказалось искусство и даже не все искусство, а только живопись, причем в своих наиболее передовых художественных школах и направлениях. Да и для всей культуры Возрождения будет характерным преобладание оброчно-поэтических форм мышления над строго научными. И вполне закономерно, что в тот период, по верному замечанию А. И. Герцена, «в науке победа над средневековым воззрением не была так торжественна, так полна, как в области искусства»¹³.

Вопрос о художественном своеобразии Северного Возрождения давно служит предметом оживленных дискуссий в современном искусствознании. Однако и поныне нет сколько-нибудь единого мнения ни о хронологических рамках и внутренней периодизации северного искусства, ни о его идейной и формальной специфике. Для одних ученых единственным критерием оценки искусства Северного Возрождения по-прежнему является итальянский Ренессанс. Другие, напротив, считают, что искусство Северной Европы развивалось по своим собственным законам, чуждым класси-

ческим принципам итальянской художественной культуры, и потому никакого Возрождения на Севере вообще не было. По их мнению, то, что принимается за признаки Ренессанса,— в действительности, «осень средневековья» (Й. Хейзинга), когда последнее цветение и увядание поздней готики постепенно переходит в художественную культуру нового времени. Подобные взгляды, ведущие свое происхождение от теории французского медиевиста конца прошлого века Л. Куражо, особенно типичны для националистически настроенных немецких и французских историков культуры и историков искусства.

В своей принципиальной оценке искусства Северного Возрождения Бенеш полностью базируется на мысли Дворжака о том, что в начале XVI века «во всей европейской идеологии произошел великий переворот, образующий глубочайший разрез между средневековой и новой культурой и указывающий вместе с тем художественному творчеству нового поколения совсем новые пути»¹⁴. Развивая это положение Дворжака, Бенеш связывает историю ренессансного искусства Севера с тремя главными течениями идейной жизни XVI столетия — гуманизмом, Реформацией и новой наукой. По существу, эти три большие темы положены им в основу всей книги. Ими обусловлен и круг историко-художественных проблем, обсуждаемых автором, и самый выбор художников и произведений искусства, привлеченных для подробного анализа или в качестве наглядного примера.

В то время как большинство зарубежных ученых в своих суждениях об искусстве Северного Возрождения оперирует формально стилистическими категориями, Бенеш на первый план выдвигает идеологический фактор. Важнейшей чертой нового искусства он признает его тесную связь с подъемом гуманизма, который, опираясь на классическую культуру античности, «установил новый идеал человека, основанный на интеллектуальной культуре, идеал духовной свободы и автономии личности» (стр. 103). Такая гуманистическая подоснова сближает Северный Ренессанс с итальянским. Но при этом Бенеш всячески подчеркивает историческое своеобразие северного гуманизма, проявившееся прежде всего в его интересе к вопросам религиозной морали и в его активном участии в зарождавшемся реформационном движении.

Бенеш тонко проследживает противоречивую зависимость от Реформации нового художественного мировоззрения в Германии. Сначала реформационные идеи нередко выступали в тесном союзе с гуманизмом и своим призывом к решительному обновлению старых норм духовной жизни побуждали к поискам новых путей, новых форм, новых идеалов. Это органическое слияние идей свет-

ского гуманизма и религиозной реформы ярко преломилось в мировоззрении и творчестве Дюрера. Последующая затем борьба религиозных течений и сект, вылившаяся подчас в формы прямых революционных выступлений народных масс, нашла свое отражение и в искусстве. На примере живописи Грюневальда автор раскрывает сознательное обращение этого великого художника немецкого Возрождения к идеям и образам крайнего религиозного мистицизма, восходящим к позднему средневековью. Сходные тенденции он отмечает и у других немецких мастеров первой трети XVI века. А его характеристика живописи Ратгеба вводит нас в духовную атмосферу революционного анабаптизма Мюнцера и Крестьянской войны. Прослеживая параллельное воздействие нравственных представлений гуманизма и Реформации на художественное творчество, Бенеш на материале немецкого портрета показал неизбежное столкновение этих двух идейных движений века и ту роковую роль, какую протестантизм сыграл в быстрой гибели ренессансной культуры в Германии. Можно только глубоко сожалеть, что эта интересная тема — искусство Северного Возрождения и Реформация — не получила своего развития в главах, посвященных искусству Нидерландов и Франции. Характеристику нидерландской художественной культуры XVI века трудно себе представить без освещения религиозной, классовой и национально-освободительной борьбы. Точно так же оценка французского Ренессанса, особенно в поздний его период, будет полнее и глубже с учетом тех идейных коллизий католичества и кальвинизма, которые после Варфоломеевской ночи вылились в многолетнюю гражданскую войну.

В анализе идейных основ искусства Северного Возрождения чрезвычайно важное место в концепции Бенеша отведено науке, новым формам научного познания мира. Там, где Дворжак довольствовался декларациями общего порядка, Бенеш стремится установить конкретные связи между развитием искусства и развитием науки. Первый решительный разрыв северного искусства со средневековой традицией, происшедший, по его мнению, в творчестве Дюрера, он ассоциирует с «новым эмпиризмом» научного и художественного мышления, развившимся из старых форм номиналистического натурализма готики, но получившим теперь новый смысл. Основу этого «нового эмпиризма» Бенеш выводит из философии Николая Кузанского, которого он называет «последним великим философом средних веков» (стр. 67), хотя с таким же правом его следует признать первым великим философом Возрождения. С большой убедительностью раскрывает Бенеш единство науки и искусства в новом постижении природы, выросшем на

представлениях пантеистической натурфилософии первой половины XVI века. Эта глава, посвященная открытию пейзажа в немецкой живописи и графике,— одна из самых удачных в книге. Следующий, более зрелый этап в развитии художественного видения природы, соответствующий новому направлению европейской натурфилософской науки, получил свое яркое выражение в творчестве Брейгеля. Конечно, такой взгляд на его искусство представляется вполне правомерным и содержательным — он многое дает для правильной исторической оценки мастера. Но вряд ли идейное содержание живописи Брейгеля может быть исчерпано натурфилософским восприятием природы как гигантского одушевленного механизма вселенной. Последнее неотделимо от религиозно-нравственных и политических идеалов, рожденных определенными условиями национальной жизни Нидерландов и отразившихся в творчестве Брейгеля.

Свой обзор параллельного развития научных и художественных идей Бенеш доводит до начала XVII века. Однако здесь поиски аналогий между искусством позднего европейского маньеризма и передовой естественнонаучной мыслью, увенчанной открытием астрономических законов Кеплера, заводят автора слишком далеко. Не случайно именно эта глава книги справедливо подверглась наиболее острым нападкам в рецензии В. Стехова¹⁵. Поздний европейский маньеризм конца XVI — начала XVII века — это выражение полного кризиса и разложения ренессансной художественной культуры. А все то новое, что появляется в это же время — под знаком классицистической или реалистической программы,— рождается, за очень редким исключением, вне маньеризма, в борьбе с ним. Вот почему будет принципиальной ошибкой видеть какую-либо связь между искусством позднего маньеризма и наукой того времени. Последняя во многом являлась прямым продолжением ренессансного эмпиризма и ренессансного натурфилософского мировоззрения, связывая науку Возрождения с материалистической наукой XVII века. И напрасно Бенеш ставит под сомнение поступательный характер этого развития, желая приспособить его к противоречивой стилистической эволюции искусства XVI века от Возрождения к маньеризму. Тут теория о идейном и даже формальном единстве различных областей духовной жизни явно не совпадает с исторической действительностью.

Как бы критически мы ни относились к тем или иным положениям книги Бенеша, ясно одно — характеризую идейные основы искусства Возрождения в Северной Европе, он правильно связывает их с утверждением нового, светского мировоззрения. Это не только позволяет ему положительно ответить на вопрос о том,

был ли Ренессанс в искусстве Северной Европы, но и очертить главнейшие черты этого Ренессанса. Правда, в книге нет специального раздела, где бы систематически излагалась историческая концепция автора. О ней приходится судить по разрозненным и порой случайным замечаниям, а также по некоторым общим методологическим установкам.

Начало Возрождения в искусстве Северной Европы Бенеш относит к рубежу XV—XVI веков, к раннему творчеству Дюрера. Одновременно с Дюрером, уже в начале XVI века, новые художественные искания получают свое отражение в немецкой портретной и пейзажной живописи, а также в экспрессивной религиозности Грюневальда. В то же самое время в нидерландской живописи, по мнению Бенеша, складывается компромиссное единство позднеготических и ренессансных тенденций, легко переходящих в маньеризм. За этим кратким периодом, который Бенеш весьма нечетко определяет как Высокое Возрождение (неясно в таком случае — что же было ранним Возрождением на Севере), с 1520-х годов следует «эпоха позднего Возрождения, которая длилась почти целое столетие» и которую «в истории искусства принято называть также эпохой «маньеризма» (стр. 134, 155). В ней растворяется французский Ренессанс с его своеобразным «возрождением античности и готики», ей полностью принадлежит творчество Брейгеля. К концу XVI века во всей Европе господствует искусство позднего маньеризма, которое на Севере уступает место раннему барокко лишь в начале XVII века. Такова, вкратце, принятая Бенешем, периодизация искусства Северного Возрождения. За ее формальной схемой открывается более глубокое понимание автором художественных проблем Северного Возрождения.

Становление нового искусства Бенеш рассматривает как сложный и противоречивый процесс. Поэтому, вполне естественно, он уделяет пристальное внимание вопросу об отношении Северного Возрождения к готике, говоря шире — к средневековому художественному наследию. Для него эта проблема мыслится довольно разносторонне: и как антитеза поздней готики и Ренессанса, и как эволюционный переход от одного стиля к другому, и, наконец, как новая жизнь готики в Ренессансе. В одних случаях речь может идти об установлении хронологического рубежа между средними исками и Возрождением для искусства Северной Европы. В других случаях это — длительное влияние пережитков средневекового мирозерцания на новую художественную культуру. Здесь автор обращает наше внимание на факты сознательного возрождения средневековых традиций в творчестве художников Северного Ренессанса, например у Дюрера, Грюневальда, Брейгеля. В этом он

усматривает желание людей новой эпохи закрепить свою духовную связь с национальным готическим наследием, противостоящим в их сознании классическому идеалу итальянского Ренессанса. Но наряду с этим Бенеш прослеживает второе «возрождение готики» — уже как проявление антиренессансных идейных тенденций, вызванных к жизни художественной культурой маньеризма. Даже искушенному читателю легко тут запутаться. В конце концов проблема «Ренессанс и средние века» приобретает в книге Бенеша некое универсальное и всеобъемлющее значение. Она включает в себя и вопросы периодизации искусства Северного Возрождения и интерпретацию существа исторического процесса. Попробуем во всем этом разобраться.

Первый вопрос, требующий обсуждения, — о рубеже между Возрождением и средними веками.

Для Бенеша Ренессанс Северной Европы раньше всего начинается в Германии, в творчестве Дюрера. Поэтому все искусство предшествующей эпохи — и в Германии и в Нидерландах — он безоговорочно относит к миру поздней готики и считает его средневековым. Но это неверно. В то время как в консервативном и глубоко провинциальном искусстве Германии XV века действительно почти безраздельно господствовала стихия готики, в нидерландских городах уже в первой трети этого столетия совершился художественный переворот огромного исторического значения. Там, в окружении феодальной и придворно-рыцарской культуры, родилось новое европейское искусство — искусство реалистической масляной живописи. Не Дюрер, а Ян ван Эйк стоит у истоков Северного Возрождения.

Вопрос об истоках и предпосылках Северного Возрождения неизбежно уводит нас в глубь средних веков, на первый взгляд слишком далеко от непосредственной темы. Но без разъяснения этого генетического вопроса, хотя бы в схематической и тезисной форме, невозможно правильное понимание самого существа Северного Возрождения.

Духовное пробуждение Европы началось с конца XII века. Оно явилось следствием подъема средневековой городской культуры и выразилось в новых формах интеллектуальной и художественной деятельности. Расцвет схоластической науки, первый серьезный интерес к классической античности, проявление самосознания личности в сфере религиозной и светской жизни, готический стиль в искусстве — вот характерные черты этого процесса. В силу конкретных социально-экономических, национальных и культурных особенностей процесс этот шел двумя путями — путем развития элементов светского гуманистического мировоз-

зрения и путем развития идей религиозного «обновления». Оба течения нередко соприкасались и даже сливались, но все же в своей последовательной форме они выступали как антагонисты. Первый путь определил духовную и художественную жизнь Италии, второй — Северной Европы. В Италии, начиная со второй половины XIII века, он выливается в формы Проторенессанса с его антикизирующими и реалистическими тенденциями, на Севере — в формы зрелой готики с ее общим спиритуалистическим строем и натурализмом деталей. Движение к обновлению религиозной жизни охватило и Север и Юг. Достаточно вспомнить Франциска Ассизского и Екатерину Сьенскую. Но, многое упрощая, можно сказать, что XIV столетие вошло в духовную историю Европы как эпоха первых гуманистов — в Италии (Петрарка, Боккаччо, Салутати) и как эпоха номиналистической схоластики (Оккам и его последователи) и религиозных мистиков (Мейстер Экхарт, Таулер, Сузо) — на Севере. И вполне закономерно, что в основе художественного идеала раннего Возрождения в Италии лежали новые гуманистические представления о человеке, а духовной основой нидерландской живописи XV века было «*Devotio moderna*» («Новое благочестие») северных мистиков.

В этих условиях процесс рождения в недрах итальянского Проторенессанса и северной готики реалистического художественного мышления протекал весьма различно. Однако широкая волна готизации, захватившая и затормозившая проторенессансное движение в итальянском искусстве, способствовала взаимному сближению двух ведущих традиций позднесредневекового искусства Европы. Северная готика не только изменила, но и обогатила художественную жизнь проторенессансной Италии. В свою очередь реалистические завоевания Джотто в готизированных формах сьенской и отчасти флорентинской живописи треченто были восприняты французской живописью того времени и франко-фламандской миниатюрой рубежа XIV—XV веков. В этом процессе постепенного разрушения художественного единства готики и развития в ее скульптуре и живописи реалистических форм исключительно важная роль принадлежала нидерландским мастерам, работавшим при дворе французского короля, герцога Беррийского и герцога Бургундского.

Не имевшие большого значения в период сложения готического искусства, нидерландские города к началу XV века выдвинулись на первое место в художественной жизни Северной Европы. В основе их блестящего культурного расцвета в конечном счете лежали социально-экономические причины: интенсивное, начиная с XII века, торгово-промышленное развитие, сопровож-

давшею непрекращающейся борьбой за независимость от феодальных властителей и классовой борьбой городских сословий. В противоположность многим итальянским городам-государствам нидерландские города, несмотря на вековые усилия, так и не смогли завоевать себе полную свободу, оказавшись с конца XIV века в составе владений герцога Бургундского. Но, как справедливо отметил Анри Пиренн, «в Нидерландах, как и в Италии, политическая жизнь, закалив характеры, разбудив мысль, породив индивидуализм, подготовила расцвет искусства. Век Артевельде сделал возможным век ван Эйка»¹⁶.

Нидерландские города ни в политическом, ни в культурном отношении не могли в тех исторических условиях вырваться из феодального окружения. Но они заняли в нем совершенно особое положение. К 1420 году придворные художественные центры утратили свое былое значение — битва при Азенкуре (1415) отдала Париж во власть англичан, герцог Беррийский умер в своем Бурже (1416), а герцог Бургундский, Филипп Добрый, покинув Дижон, сделал своей столицей Брюссель. Нидерландские мастера, чье искусство до недавнего времени растворялось в «интернациональной готике» франко-бургундских придворных школ, остаются теперь в своих городах, сохраняя прочную связь с родной почвой и ее культурными традициями. Там и рождается искусство новой масляной живописи, истоки которой прямо восходят к реалистическим тенденциям франко-фламандской миниатюры начала XV века с ее италянизирующими элементами (братья Лимбург, «Мастер Бусико» и другие) и франко-бургундской пластике того же времени (К. Слюгер и его школа в Дижоне), а также к менее исследованным традициям местных школ нидерландской живописи. В 1420—1430-е годы у Мастера из Флемалля и Яна ван Эйка впервые появляется сложившийся тип реалистической картины — религиозной композиции или портрета. И хотя их произведения, как и работы всех последующих нидерландских живописцев XV века, своим религиозным спиритуализмом и скрытым символизмом сохраняли крепкую связь с прошлым, новая художественная форма неизбежно придавала старым, еще средневековым идеям новое содержание. Это новое содержание художественных образов нидерландской живописи имело глубокое родство с пантеистической философией Николая Кузанского, своеобразно соединявшей в себе идеи парижского номинализма, нидерландского «Нового благочестия» и итальянского гуманизма.

Здесь не место проследивать всю историю нидерландской живописи XV века. Она хорошо известна. Важно лишь подчеркнуть, что в первой половине этого столетия новая нидерландская

живопись стала решающим фактором художественного развития стран Северной Европы. Представленная творчеством Мастера из Флемалля и Яна ван Эйка, она в этой двоякой стилистической форме получает широкий отклик в германских, бургундских и французских художественных центрах. Вместе с тем общая эволюция позднеготического искусства, накопление в нем элементов реализма обусловили быстрое и творческое восприятие в различных школах новых живописных форм, идущих из нидерландских городов. Уже в 1430—1440-е годы появляются первые образцы новой живописи в Германии (Л. Мозер, Г. Мульчер и особенно К. Виц) и Южной Франции (Мастер Благовещения из Экса). Под воздействием нидерландского реализма сложилось самобытное творчество крупнейшего французского живописца середины XV века — Жана Фуке, развивалась деятельность южнофранцузских художников второй половины века. В Германии в это время большим успехом пользовалось искусство Рогера ван дер Вейдена — самого яркого выразителя готизирующих тенденций в нидерландской живописи. К концу столетия в позднеготическом искусстве Франции, Германии, Испании широко развились местные школы живописи, великим примером для которых послужило новаторство нидерландцев.

Деятельность первых нидерландских художников-реалистов — Мастера из Флемалля и Яна ван Эйка — совпала с началом раннего Возрождения во Флоренции, с творчеством Брунеллески, Донателло и Мазаччо. Но их искусство по своему происхождению, по своему стилю, по своему содержанию было весьма отлично от итальянского. В этом сказалось глубокое своеобразие путей развития нового реализма в Италии и странах Северной Европы, несмотря на наличие взаимных контактов и связей. Различие было слишком велико, чтобы одними и теми же историческими терминами определить процессы, протекавшие в XV веке в художественной жизни Юга и Севера. В Италии мы говорим об эпохе раннего Возрождения, охватившей все виды искусства. В Нидерландах родственное движение нашло себя до конца только в живописи, которую Э. Панофский, в отличие от итальянского Ренессанса с его «возрождением античности», назвал «агс пова» («новым искусством»), остроумно заимствуя этот термин из истории нидерландской музыки той эпохи¹⁷.

Если нидерландская живопись XV века не Ренессанс, то и не поздняя готика. Это в полном смысле слова «новое искусство», которое положило *первый рубеж* между средневековьем и Возрождением на Севере. По-видимому, так же следует рассматривать и французскую живопись XV века во главе с Фуке и передовых

живописцев Германии — от Вица до Шонгауэра и Пахера. Прибегая к историческим параллелям, североевропейское искусство XV века можно было бы сравнить по своему значению с итальянским Проторенессансом. Но все подобные сравнения условны.

Конечно, о художественной культуре XV столетия в Северной Европе трудно судить так определенно, как мы судим об искусстве Италии того же времени. Если смотреть на эту эпоху с точки зрения общего процесса исторического развития средневековой культуры, то XV век в странах Северной Европы в целом еще может быть отнесен к периоду позднего средневековья. Действительно, многое позволяет признать в этом столетии «осень средневековья». Но если взглянуть на XV век с точки зрения генезиса Северного Возрождения, то художественная жизнь эпохи, и в первую очередь живопись, обнаружит, как мы видели, тенденции ренессансного порядка. Достаточно сравнить «агс пова» XV века с живописью предшествующего столетия, и тогда выпукло выступят новое понимание реальности, новое понимание человеческой личности, ее внутреннего мира, уже несовместимые с прежним, средневековым представлением о мире и человеке. Качественное отличие новой живописи Яна ван Эйка и Фуке от старой, готической невозможно отрицать. Искусство этих мастеров — вовсе не простое продолжение готики, как думают Й. Хейзинга, А. Фосийон¹⁸ и многие другие зарубежные ученые, как думает и Бенеш. Иное дело — характер и масштабы развития «агс пова» в национальных школах Северной Европы. Такое развитие протекало неравномерно и неоднородно. В нем легко возобновлялись средневековые и готические традиции. И если в нидерландской и французской живописи XV века мы могли бы видеть начальную пору Северного Возрождения, то в немецкой живописи и графике — только ее истоки. Не следует также забывать, что новая северная живопись не имела той прочной идейной основы, какой было для итальянских художников гуманистическое мировоззрение — эта «новая философия жизни и истории», по верному определению Г. Барона¹⁹, что она существовала в содружестве с готическими формами в архитектуре, скульптуре и прикладном искусстве. К концу XV столетия реализм «агс пова» исчерпал свои возможности и оказался перед лицом глубокого кризиса. Наметившийся было разрыв со средневековым мирозерцанием так и не получил полного художественного разрешения. Переход от средних веков к Возрождению в изобразительном искусстве Северной Европы затянулся почти на столетие. Между первым рубежом, отмечающим начало Северного Возрождения, и вторым его рубежом, между ван Эйком и Дюрером пролегла целая эпоха.

Вот эту-то эпоху Бенеш и сбрасывает со счета, неправильно (особенно в отношении нидерландской живописи) отодвигая границу, отделяющую средние века от Возрождения, к первому десятилетию XVI века.

Как легко заметить, поступательное развитие европейского искусства XV века проходило под знаком интенсивного формирования национальных художественных школ, в пределах которых четко обрисовывается своеобразие достаточно автономных местных художественных центров. То была историческая закономерность, присущая всем европейским странам. Но в Италии процесс сложения нового национального искусства протекал в рамках ренессансной культуры. В Северной Европе он почти неотделим от общей эволюции культуры позднего средневековья. В Италии XVI века, в период Высокого Возрождения, национальный классический идеал достигает предельной полноты своего выражения. В искусстве Северной Европы нет такой непосредственной преемственности. Второй этап в развитии северного реализма — тот, который мы, вслед за Бенешем, можем уже с полным правом назвать Северным Возрождением, — обладал качественно новым характером. Развившаяся из поздней готики национальная традиция «агс пова» столкнулась и вступила в активное взаимодействие с классической традицией итальянского Ренессанса. Встреча эта проходила в разных странах по-разному — в одних более дружелюбно и плодотворно, в других — конфликтно. Но она была жизненно необходима и потому неизбежна. Однако в чем состояла эта историческая неизбежность?

Бенеш пишет: «...северное искусство созрело само по себе, дойдя до того состояния, когда смогло добровольно обратиться к Югу» (стр. 66). Но такое утверждение ничего не объясняет. К тому же оно не совсем верно. Выше уже упоминалось о благотворном воздействии джоттовской традиции (в широком ее понимании) на европейскую готическую живопись второй половины XIV века и франко-фламандскую миниатюру рубежа XIV—XV веков, послужившую главным источником для живописи Яна ван Эйка. Это важное положение, выдвинутое в свое время Дворжаком и позднее разработанное Э. Панофским, О. Пэхтом, Л. Бальдасом и М. Миссом, стало теперь общепризнанным. Правда Панофский заходит слишком далеко, считая, что «история европейской живописи от примерно 1320 до примерно 1420 года во многом может быть написана в пределах итальянского влияния»²⁰. Однако если в XIV столетии итальянская живопись по отношению к северной готике была дающей стороной (что не исключало и обратного влияния), то в XV веке положение изменилось. Новая

нидерландская живопись привлекла внимание итальянских художников, которые немало позаимствовали для своего искусства из живописных достижений северного реализма. Что касается нидерландцев, то они почти нисколько не заинтересовались итальянской живописью. Лишь во второй половине XV века итальянское влияние затронуло некоторых немецких и южнофранцузских мастеров из близлежащих областей (например, Пахера, работавшего в Тироле). Примечательно, что уже тогда эти чужеродные для Севера итальянские влияния наиболее органично воспринимались французскими художниками (Фуке, Мастер из Мулена). Но в целом вся эволюция северного «arts nova» шла параллельно итальянскому искусству раннего Возрождения и независимо от него.

Причины, внезапно побудившие северных художников обратиться к Италии, коренились в глубоких переменах социальной и духовной жизни Северной Европы, определившихся во второй половине XV века. Все решительнее менялся средневековый уклад жизни, менялось сознание людей. Развитие раннекапиталистического производства в средневековой экономике, характерное в XIV веке для городов Италии и отчасти для нидерландских городов, активно начинается в Северной Европе лишь со второй половины XV века. При упадке ганзейских городов на Балтике быстро возрастает значение городов Южной Германии, в первую очередь Нюрнберга и Аугсбурга, служивших связующим звеном в посреднической торговле между Северной Италией, Францией и Нидерландами. С другой стороны, разложение феодализма и подъем торговли и промышленности ускоряют в ряде стран процесс политической централизации, который в XVI веке привел к образованию крупных национальных монархий. Медленно и компромиссно протекавшая перестройка идейной жизни, оказавшаяся бесильной разрушить средневековое мировоззрение с его теологическими принципами, отныне получила новое направление.

Потребность в светской науке и культуре порождает на Севере небывалый интерес к классической античности. Лучшие умы обращаются к завоеваниям итальянского гуманизма, к его идеям и философским концепциям. Но пока печатались сочинения латинских и греческих авторов, пока перенимался филологический опыт итальянских гуманистов, северный гуманизм оставался локальным течением. В самом конце XV — начале XVI века в разных странах появляются ученые, которые соединяют гуманистические штудии с обсуждением волнующих всех религиозно-нравственных вопросов. Это были Лефевр д'Этапль и Гийом Бюде во Франции, Джон Колет и Томас Мор в Англии, «гражданин ми-

ра», голландец Эразм Роттердамский, Иоганн Рейхлин и Муциан Руф в Германии. С этого момента северный гуманизм (иногда он слишком ограничительно определяется как «христианский гуманизм») становится могучим и широким идейным движением. Книгопечатание — одно из величайших благодеяний ренессансной культуры — за головокружительно короткий срок сделало идеи гуманизма достоянием всей просвещенной Европы. Эти идеи не только способствовали распространению новой образованности, они активно и самым непосредственным образом использовались в политической и религиозной борьбе того времени. Эразм был втянут в такую борьбу помимо своей воли, для других гуманистов она стала содержанием их жизни. Ученые трактаты облекались в форму нравственных поучений или сатирических памфлетов. Филологические споры становились общественным событием и служили средством борьбы против средневекового мракобесия (вспомним Рейхлина и «Письма темных людей»). Методы научного и религиозного воспитания не отделялись друг от друга, вопросы морали, права, социальные теории и утопии будоражили всех. Гуманистическое движение способствовало идейному оформлению Реформации, которая, однако, преследовала иные цели и очень скоро заняла враждебную позицию по отношению к гуманизму. С самого начала «Лютер был много ближе к средним векам, чем к гуманистам, его современникам» (А. Пиренн)²¹. Столкновение гуманистического мировоззрения с воинствующим религиозным доктринерством протестантизма, получившим свое логическое завершение в фанатическом «мирском аскетизме» кальвинистов, явилось одной из причин раннего кризиса Северного Возрождения. Но, прежде чем гуманизм сдал свои позиции, тесный католической и протестантской реакцией, он заложил прочный фундамент всей новой европейской культуры. Классические идеалы, формы и образы стали составной частью идейной и художественной жизни стран Северной Европы и вместе с тем стимулировали их дальнейшее национальное развитие. Понятно, что в борьбе за эту новую светскую культуру Италия стала для Севера путеводной звездой.

Нельзя не согласиться с Дворжаком²²: когда северное искусство, захваченное великим культурным переворотом, захотело сбросить сковывающий его груз наследия средних веков, когда оно ощутило настоятельную потребность в новых идеях и новых формах, оно неизбежно должно было обратиться к Италии, чтобы взять их там. В искусстве итальянского Возрождения, приближавшегося к своему классическому зениту, перед северными художниками открылся новый мир идей, новое содержание, заклю-

ченное и в традиционных религиозных образах, но более полно выраженное в образах античной мифологии. Последние, благодаря гуманизму, получили в глазах северных мастеров совершенно особую, неодолимую притягательность. Вместе с новым эстетическим идеалом они стремились постичь тайны художественного языка, прежде чуждого и непонятного. Итальянское искусство влекло их теперь ясной соразмерностью и совершенством своей формы, четкой конструктивностью целого, стройной системой творческих норм и правил. Им казалось, что стоит только овладеть математическими законами перспективы и пропорций, скрытыми от них методами построения пространства и человеческой фигуры (сколько труда посвятил всему этому Дюрер!), и они смогут заговорить этим величавым и благородным языком, выразить в его крупных и пластических формах свое чувство и свое миропонимание. И чем теснее северные художники были связаны с гуманизмом, тем сознательнее они стремились к заветной цели, которая представлялась уже близкой. Дюрер ездил в Венецию, Гольбейн — в Ломбардию, нидерландцы и французы — в Рим, который отныне, и по меньшей мере на три столетия, станет средоточием всех классических устремлений Севера. «Если бы только судьба завела Альбрехта Дюрера поглубже в Италию», — сетовал Гёте²³. Создатель «Фауста» испытывал то же страстное стремление «туда, туда», запечатленное в его «Миньоне», какое впервые охватило северных художников XVI века. То было стремление к идеалу, прекрасному, но недостижимому.

Ни поэты, ни тем более художники, своим ремеслом крепче привязанные к родной почве и традициям, не заговорили классическим языком итальянского искусства, сколько бы они ему ни подражали. Столь желанная встреча с классическим миром оказалась трудной — многих она сбила с творческого пути, многих повергла в разочарование. Часто от нее желали не того, что она могла дать. В то время как процесс «романтизма» ширился в северном искусстве, ренессансное искусство Италии вступило в полосу кризиса, и художники, приезжавшие из-за Альп, сталкивались уже не с мастерами Возрождения, а с мастерами маньеризма. Наконец, нельзя не учитывать того, что итальянизирующие течения в странах Северной Европы зачастую поддерживались и культивировались в придворно-аристократической среде, противопоставляемые более демократическому и почвенному пути национального искусства. В этом случае глубокие внутренние противоречия, рожденные взаимодействием двух художественных традиций, приобретали откровенно антагонистический характер. Да, северные поэты и художники не заговорили языком итальян-

янского искусства. Они продолжали говорить на своем родном языке, который, однако, под могучим воздействием классических идей и образов изменился и обогатился, обрел новую национальную форму, столь необходимую новому содержанию жизни народов Северной Европы.

Взаимодействие рационалистической и классической художественной системы итальянского Ренессанса с местными художественными традициями составляет важную особенность Северного Возрождения, но не исчерпывает его содержания. Искусство Северного Возрождения вовсе не определяется лишь степенью усвоения им форм итальянского Ренессанса, как нередко еще думают, отыскивая на Севере «стиль Ренессанс». Ни в эпоху Дюрера, ни в эпоху Брейгеля итальянская классика не может служить эталоном «ренессансности» северного искусства, даже если отвлечься от диалектики художественного развития Италии и Северной Европы. Точно так же, обнаружение везде и всюду позднеготических форм не может еще служить аргументом для «отлучения» северного искусства от Ренессанса. Уже Г. Вельфлин предупредил: «Мир позднеготических форм — готика скорее только по названию, а не по существу. Позднеготическая декорация, с одной стороны, является *поздней* стадией стилистического развития, с другой же стороны — это новое восприятие, лишь выражаемое в старом формообразовании»²⁴.

Вполне естественно возникает вопрос: что в таком случае должно служить критерием для определения Ренессанса в северном искусстве и вместе с тем критерием его исторической оценки? Сразу можно сказать — не формально-стилевые категории. Думается, что и для Северного Ренессанса сохраняет все свое принципиальное значение общеизвестная формула Ж. Мишле и Я. Буркгардта об «открытии мира и человека», если она сопровождается конкретной исторической расшифровкой. Это «открытие мира и человека» началось, как мы видели, в религиозном сознании XV столетия. Вместе с подъемом северного гуманизма оно получило в XVI веке мощный стимул для своего нового развития, которое, однако, шло в иных формах и ритмах, чем в Италии, и в разных европейских странах по-разному. Ясно, что антропоцентрические и классические принципы итальянского искусства не могли без существенных изменений повториться на Севере, где микрокосм человека нередко воспринимался отраженным в макрокосме природы (пользуясь терминологией Бенеша) и где наследие готического формообразования отчасти определяло стилевую специфику нового искусства. Ясно, что художественный идеал Севера не будет тождественным художественному идеалу

Юга, а реализм северных мастеров будет иным, чем реализм итальянских мастеров. В первом всегда будет преобладать аналитичность наблюдения и правдивая непосредственность в передаче индивидуального, во втором — синтетичность восприятия действительности и ее возвышенная идеализация. При этом северные мастера будут тяготеть к субъективному, преувеличенно экспрессивному, а итальянские — к объективному и гармоническому. Но как там, так и здесь центром художественного творчества будет человек с его новым сознанием окружающего мира и самого себя, принципиально отличным от средневекового сознания. Этот человек всюду заявляет себя в северном искусстве. Его глазами по-новому увидена природа, его умом осмыслены ее закономерности. С равной свободой ищет он нравственную опору в религии и идеально прекрасном мире античности. Пристальное внимание к духовному содержанию жизни не мешает ему радостно наслаждаться ее чувственной красотой. Короче говоря, гуманистическое, то есть человеческое, начало в самом широком его проявлении — вот что составляет главнейшую особенность искусства Северного Возрождения, роднящую его с искусством итальянского Возрождения. Руководствуясь этим общим критерием идейного порядка, мы сумеем более правильно оценить все многообразие формально-стилистических выражений художественной культуры Возрождения в разных странах Северной Европы. И тогда станет очевидным, что при общности основных идейных и художественных закономерностей все остальное в искусстве немецкого, нидерландского, французского или испанского Ренессанса будет различно — темпы развития и хронологические границы, конечные результаты, стиль, отношение к классической и национальной традициям, господствующие жанры искусства, их связи с социальной средой и с другими сторонами культурной жизни.

В этом отношении лучше всего в книге Бенеша обрисованы отличительные черты искусства немецкого Возрождения. Его начало, подготовленное деятельностью ранних немецких гуманистов (таких, как Рудольф Агрикола, Конрад Цельтес, Себастиан Брант), открывается в 90-е годы XV века творчеством Дюрера. В личности Дюрера с поразительной цельностью и силой сконцентрировались все характерные признаки новой эпохи — неутолимая жажда научного познания и реалистическое видение природы, пристальное внимание к человеку и его внутреннему миру, пробужденному гуманизмом и Реформацией, романтическое увлечение классическим искусством Италии, соединенное с любовным пониманием и творческим развитием национальных традиций, тонкий интеллектуализм ученого и врожденный демократизм цехово-

го мастера, чутко улавливающего душевный строй народной жизни, высочайший художественный артистизм и величайшее трудолюбие. Гений Дюрера сплавлял воедино самые различные проявления национальной художественной жизни. Рациональное и классическое неотделимо в его искусстве от готической экспрессивности и одухотворенности, сказочно-фантастическое живет рядом с документально-натуралистическим, орнаментально-каллиграфические приемы изображения легко переходят в пространственно-пластические. Рядом с универсальностью Дюрера — этого «северного Леонардо да Винчи» — другие мастера немецкого Ренессанса отличаются подчеркнутой односторонностью своих творческих исканий. Грюневальд — экстатической спиритуалистичностью образов, Бальдунг Грин — фантастическим «классицизмом», Альтдорфер — мистическим пантеизмом, Кранах — преувеличенной экспрессивностью портретных характеристик. Каждый из них чаще всего представляет какую-нибудь одну сторону, одну грань немецкого Возрождения, но доведенную до крайней остроты. Идеи средневековых мистиков Грюневальд выражает языком ренессансного искусства, в котором готический гротеск форм и живописная пронзительность готического витража получают небывалую по силе трагическую выразительность. И у других живописцев и графиков немецких школ мы замечаем, как владение ренессансным реалистическим языком вызывает к новой жизни выразительные возможности линии и цвета, таившиеся в готическом искусстве. Но это отнюдь — не «возрождение готики», как в формальном, так и в идейном смысле. Только в спокойном и разностороннем искусстве Гольбейна дюреровский синтез, распавшийся в стремительном водовороте немецкого Ренессанса, вновь находит свое счастливое единство.

Художественная история немецкого Возрождения обрывается так же внезапно, как она началась: к 1530 году уже все кончено. Умирают Дюрер (1528), Грюневальд (1528), Бургкмайр (1531), Урс Граф (1530); навсегда покидает родину Гольбейн (1532), чье позднее творчество принадлежит отныне английской культуре; Бальдунг Грин, Альтдорфер, Губер не создают уже ничего значительного и оригинального; Кранах изживает себя в жеманном маньеризме, только в отдельных портретах сохраняя былую силу своего дарования. Без преувеличения можно сказать, что немецкий Ренессанс был делом рук одного поколения художников. Продолжить их великое начинание было некому. Полное политическое перерождение лютеровской Реформации, подавление передовых социальных движений и победа феодальной реакции как в протестантских, так и католических областях Германии на-

несли смертельный удар культуре Возрождения. Во второй половине XVI века искусство Германии являет собой картину глубочайшего упадка.

Совсем в ином свете рисуется история нидерландского Возрождения, начальной поре которого Бенеш посвятил пятую главу своей книги. Рядом с немецким и французским Ренессансом нидерландская живопись первой половины XVI века не выдвигается своими художественными достижениями. Это тем более заметно, когда вспоминаешь об исключительной роли нидерландской живописи предшествующего столетия в художественной жизни Северной Европы. Когда же на память приходит мысль о фламандской и голландской живописи XVII века, когда думаешь о Рубенсе и Рембрандте, тогда легко поддашься соблазну признать всю нидерландскую живопись XVI века «критическим переходным периодом»²⁵ между двумя великими эпохами ее национального расцвета. С такой идеей можно было бы примириться, если бы в этот переходный период не жил Брейгель — величайший художник Севера. Одно это в корне меняет наше представление о нидерландской живописи XVI века. Но ее историческое значение шире. Процессы, происходившие в художественной жизни Нидерландов, были сложны, противоречивы, подчас не слишком плодотворны по своим ближайшим результатам. Однако без них не было бы ни Рубенса, ни Рембрандта. Нидерландский Ренессанс принес с собой рождение нового искусства, идейный строй и художественные формы которого отвечали национальному духу страны, ее социальным и религиозным идеалам.

В восстаниях революционных анабаптистов, в иконоборческих погромах, вдохновенных кальвинизмом, в жестокой и длительной борьбе за независимость против испанского ига, в столкновении классовых интересов дворянства, буржуазии и простого народа зрели и утверждались эти идеалы. Столь же мучительно шел процесс формирования национального искусства. Начавшийся в период Ренессанса, он фактически закончился уже в XVII веке в дуединстве фламандского барокко и голландского реализма.

Рассматривая вопрос о начале Ренессанса в нидерландской живописи, Бенеш приходит к выводу, что здесь не может быть установлена отчетливая граница между двумя эпохами; во взаимопроникновении поздней готики и Ренессанса, в их единстве усматривает он своеобразие нидерландской живописи первой трети XVI века. В таком подходе к проблеме им допускается, как уже отмечалось, одно серьезное упрощение: вся нидерландская живопись XV века для него — «поздняя готика», эволюция которой от Яна ван Эйка к Массейсу не претерпевает качественных из-

менений (стр. 120). Но нидерландское «*ars nova*» — не поздняя готика, и его эволюция не была простым восходящим процессом. Поэтому то, что мы назвали «вторым рубежом между средневековьем и Возрождением», в Нидерландах имело свою особенность. С одной стороны, в нидерландской живописи первой трети XVI века сохраняется в привычных формах реалистическая основа «*ars nova*», а, с другой стороны, все то консервативное и средневековое, что было и со временем даже возросло в живописи XV века, подвергается критическому отрицанию с позиций новых, классических нормативов, далеких от подлинно национальных традиций. Отсюда проистекает противоречивая двойственность всего развития нидерландской живописи в XVI столетии. Нигде в Европе так остро не противоречили друг другу национальные художественные традиции и новые формы, внушенные гуманистическим мировоззрением, как в Нидерландах.

Новая нидерландская живопись XV века, начинавшаяся с радостной поэзии всепроникающей одухотворенности Яна ван Эйка, завершала свой путь болезненно навязчивым демонизмом Босха. Художественные центры Южных Нидерландов, в первую очередь Брюгге, застывшие в консервативном эпигонстве, уже не были способны к творческому развитию. Северные, голландские центры, такие, например, как Гарлем, с самого начала обнаружившие яркую самобытность, все активнее противопоставляли аристократически рафинированному, мягкому и более светскому искусству фламандских школ свой экспрессивно угловатый и порой граничащий с гротеском стиль повествования, свою простодушную, но глубокую религиозность, воспитанную «братствами общей жизни» и их идеалами «Нового благочестия», подготовившими почву для грядущей Реформации. Постепенное перемещение акцентов в художественной жизни Нидерландов с юга на север предопределялось во многом экономическими и политическими причинами: упадком Брюгге и других городов Фландрии, подъемом городов Голландии, вытеснявших Ганзу из морской торговли на севере, политикой Габсбургов, получивших наследственные права на владения Нидерландами и желавших ограничить старинные вольности богатых фламандских городов, выдвигая в противовес им города Брабанта, прежде всего Антверпен, который быстро сделался крупнейшим экономическим и культурным центром страны, морскими воротами всей северо-западной Европы.

Такой была ситуация в нидерландской живописи к началу XVI века, когда одновременно со старыми школами возникают новые, когда смешиваются идейно-стилистические течения, идущие из южных и северных провинций, когда их средоточием ста-

новится Антверпен, а рядом с ним — Брюссель, бывший, как и во времена бургундских герцогов, резиденцией двора. Бенеш с большим мастерством разворачивает перед читателем пеструю и путаную картину художественной жизни Нидерландов начала XVI века. В ней можно различить два ведущих направления. К первому из них относятся живописцы, которые сознательно стремились сохранить без изменений «добрые старые» традиции XV века. Этот ретроспективный «академизм» был особенно присутствен мастерам, работавшим в Брюгге всю первую половину XVI века (Герард Давид и его школа). В их консервативном искусстве новые светские тенденции прокладывали себе дорогу медленно и вяло, с большим запозданием. Весьма типичны для той поры художники, пытавшиеся найти эклектический компромисс между традиционным стилем и новыми формами, нередко заимствованными из итальянского искусства; они тоже традиционалисты, но умеренные. Самая значительная среди них фигура — Квентин Массейс из Антверпена. Своеобразной готической реакцией в лагере традиционалистов на новшества, неизбежно проникавшие в нидерландскую живопись, была деятельность «антверпенских маньеристов», названных так за свой изощренный манерный стиль, но не имеющих никакого отношения к подлинному маньеризму. В искусстве мастеров первой трети XVI века, подпадающих под категорию более или менее последовательных традиционалистов, особый интерес представляют два жанра — портрет и пейзаж, уходящие своими корнями в лучшие и самые жизненные традиции «агс пова». Портреты Массейса и пейзажи Патирира (продолжающие замечательные достижения Боутса и Босха в этой области) принадлежат уже к тем новым явлениям, которые мы вправе характеризовать как ренессансные. Многие роднит их с реализмом немецкого Возрождения. Но особенно решительно этот поворот национальной традиции в сторону нового реализма определился в живописи и графике Луки Лейденского, в его жанровых композициях и портретах. Общеизвестно, какую большую роль сыграла графика Дюрера в сложении раннего стиля Луки Лейденского. Но не менее важно и другое. Творчество этого талантливого голландского художника отмечает знаменательный этап в развитии северонидерландской живописной традиции — переход от алтарного образа к религиозно-дидактической и бытовой картине.

То, что уже намечалось в живописи Гертгена тот Синт Янса и Босха, впервые и в новых формах реализовалось в искусстве Луки Лейденского. Сам он не был последовательным и в зрелые годы изменил тому пути, который избрал в молодости. Но этому направ-

лению нидерландской живописи суждено было великое будущее.

Другим ведущим направлением в нидерландской живописи XVI века был так называемый «романизм». Нередко именно с ним или с его проявлениями ассоциируют понятие «нидерландский Ренессанс». Касаясь этой проблемы в общем плане, мы постарались показать несостоятельность столь узкого подхода. К тому же италянизирующая тенденция в нидерландской живописи лишь на раннем этапе ориентировалась на искусство Ренессанса; позднее — и по своим источникам и по стилю — она была маньеристической. Но нельзя согласиться и с чисто негативной оценкой романизма, когда в нем видят только чужеродное, антинародное и антиреалистическое, как это делает Б. Р. Виппер²⁶. Верно, что романизм был тесно связан с придворно-аристократической культурой Нидерландов и ее космополитическим духом. Верно, что в конечном счете его развитие пришло в столкновение с линией национального и демократического искусства. Более того, их антагонизм обнаружился с самого начала. И все же романизм — не только придворная мода, не только дань всеобщему увлечению латинизацией. Его появление диктовалось исторической необходимостью. Романизм был нужен нидерландской живописи, хотя в ее истории он сыграл весьма двойственную роль.

На первых порах роль романизма была в известной мере прогрессивной. Романизм активно внедрял в нидерландскую живопись светское начало. Его гуманистические и рационалистические принципы подрывали все еще прочные основы средневекового мирозерцания и тем самым способствовали формированию нового реалистического направления в национальном искусстве. Не удивительно, что романизм оказался способным увлечь многих художников, в том числе и Луку Лейденского. Для этого раннего этапа романизма, представленного творчеством Яна Госсарта, очень характерна попытка совмещения классических и национальных мотивов, при которой нидерландские мастера широко опирались на опыт немецкого Возрождения, точнее — на искусство Дюрера. Однако подлинного синтеза не возникло. Лишь в области портретной живописи взаимосвязь романизма с местной традицией оказалась плодотворной, свидетельством чему служат, например, портреты Яна Скореля. Во всем остальном резко обозначилось глубокое расхождение, которое усугублялось вместе с усилением классицизирующих элементов в нидерландском романизме (Барент ван Орлей, Питер Кук ван Альст, Ян Скорель). Широко проникая во все художественные центры, как

На юге так и на севере страны, романизм в конце концов почти полностью парализовал дальнейший прогресс реалистической живописи. Правда, к середине XVI века происходит постепенная поляризация двух линий художественного развития, разделяющих живописцев Антверпена на два чуждых друг другу, если не враждебных лагеря. В одном — представители позднего романизма во главе с Франсом Флорисом, вставшие на путь рабского подражания Микеланджело и итальянским маньеристам, в другом — выходцы из Голландии, мастера жанрово-реалистической живописи — Ян ван Амстель и Питер Артсен. А над всеми возвышается одинокая фигура Питера Брейгеля.

Можно сказать, что творчество Брейгеля впервые сливает воедино все разноречивые устремления нидерландской живописи первой половины XVI века. Он восстанавливает прямую связь своего искусства с коренной нидерландской традицией, через головы поколений обращаясь, как к образцу, к живописи Босха. Несомненно его близость к современной ему пейзажной и жанровой живописи преимущественно голландского происхождения. В то же время многим в своем идейном и художественном воспитании он был обязан антверпенскому романизму, пройдя выучку у Питера Кука ван Альста и совершив путешествие в Италию. От романизма он унаследовал большой формат своих картин, возраставшее с годами мастерство целостной композиции, построенной на укрупненном ритмическом рисунке и контрастах цветовых пятен, от романизма идет и его живописная техника. Атмосфера классической образованности, царившая в среде художников-романистов и зачастую превращавшая их в ученых, но бездушных археологов и компиляторов, возбудила у Брейгеля отвращение к традиционному преклонению перед Италией и итальянским искусством. Но вместе с этим критическим духом соприкосновение с классической культурой воспитало в нем глубокий интерес к философскому и научному осмыслению окружающего мира. Бенеш, следуя за Дворжаком и опираясь на работы К. Тольнея, хорошо показал эту сторону художественного мировоззрения Брейгеля, верно вскрыл его гуманистическую подоснову. Отмечая в искусстве Брейгеля органическую связь традиционными национальными, фольклорными элементами с передовыми идейными течениями эпохи, Бенеш очень кстати вспоминает о Рабле. Столь удачная параллель лучше всяких пространственных рассуждений помогает найти великому живописцу должное место в истории Северного Возрождения.

Жанрово-реалистические и народные тенденции нидерландской живописи XVI века получили в творчестве Брейгеля свое

мощное разрешение. Классическая традиция растворилась наконец в национальной. То, в чем романисты оказались бессильны, удалось осуществить Брейгелю. В этом смысле его искусство было наивысшим выражением нидерландского Возрождения. Однако реальная действительность в Нидерландах слишком далеко разошлась с первоначальными идеалами Ренессанса, и потому искусство Брейгеля оказалось не столько высшей точкой этого национального Ренессанса, сколько его трагическим финалом.

В живописи Брейгеля как бы заново происходит «открытие мира и человека», некогда озарившее начало европейского Возрождения. Но теперь это иной мир и в нем обитает иной человек. Антитеза природы человеку раскрывается Босхом еще в средневековом ее понимании. В натурфилософии Брейгеля она достигает эпических масштабов. Природа и ее автономное бытие обладают вселенским размахом и тем сильнее подчеркивают ничтожность человека и его индивидуальной судьбы. Горький стоицизм Брейгеля с его иронической, а порой и злобной мизантропичностью бесконечно далек и от «гражданского гуманизма» раннего итальянского Возрождения и от неоплатонического обожествления «совершенного человека» в эстетике Высокого Возрождения. Но в нем еще жила связь с традицией «христианского гуманизма» Эразма Роттердамского, правда, сильно видоизменившегося в пессимистическом морализировании Себастиана Франка и в апологии римского стоицизма у Корнхерта. Лишь в своей образной интерпретации природы Брейгель сохраняет и развивает дальше натурфилософию северного пантеизма.

Чтобы понять все это, достаточно взглянуть на «Слепых» Брейгеля — картину, ставшую своего рода программным завершением его творчества. В ней до конца выражены отречение от идеалов Возрождения и гениальное провидение тех новых принципов нравственного и эстетического осознания действительности, которые придут в европейское искусство в последующие столетия. «Слепые» Брейгеля знаменовали глубочайший кризис Северного Возрождения, как «Пьета Ронданини» — кризис итальянского. Но это еще не дает нам право считать Брейгеля, как и Микеланджело, маньеристом, что делают Дворжак и Бенеш, и видеть в нем художника, с которого «начинается историческое... возрождение средневековья» (стр. 137). Подобно Шекспиру и Сервантесу, Брейгель в истории северного искусства определил собой рубеж между Возрождением и новым временем.

Менее всего удовлетворяет в книге Бенеша глава о французском Ренессансе. Ее скромные размеры слишком не соответствуют значительности темы. А основная концепция автора представ-

ляется весьма спорной. По его мнению, вся суть французского Возрождения сводится к параллельному развитию двух взаимосвязанных течений — «возрождения античности» и «возрождения средневекового духа», причем первое было даже не всегда главенствующим (стр. 163). К тому же «возрождение готики» смыкалось со «скрытой готической тенденцией» маньеризма школы Фонтенбло, так что «средневековая традиция никогда полностью не прерывалась» (стр. 163). Здесь Бенеш, как это ни покажется странным, находится под влиянием идей Уолтера Патера: «...так называемый Ренессанс во Франции явился не столько заимствованием совершенно нового и уже готового вкуса из Италии, сколько утонченной фазой самого средневековья, его исчезающим великолепием, его «бабьим летом»²⁷. Хотя и трудно не поддасться обаянию этого замечательного писателя, который с редкостной художественной интуицией проникал в сокровенную жизнь искусства, но вряд ли его теория французского Ренессанса может быть принята в наши дни.

После итальянского Ренессанс французский, самый широкий, самый почвенный и вместе с тем самый классический Ренессанс в Европе — и как культурное движение, и как художественный стиль. Подготовленный в XV веке национальным «агс пова», он захватывает почти все XVI столетие и приводит к радикальной перестройке идейной и художественной жизни Франции, сделав немыслимым возврат к средневековью. В это время происходит классическое обновление французского языка, создается новый стиль в искусстве, более того — новый стиль мышления, формируются новые грани национального характера. От эпохи Возрождения ведет свое прямое происхождение вся последующая классицистическая и рационалистическая культура Франции, а также присущие ей реалистические и материалистические черты.

Как и в других странах Северной Европы, специфика французского Возрождения во многом определялась чисто социальным фактором. Бенеш справедливо оттеняет придворный характер французской культуры XVI века в противовес бюргерской культуре Германии и Нидерландов. Однако он ошибается, полагая, что, будучи придворной, она тем самым явилась «продолжением средневекового строя» (стр. 153). Во-первых, далеко не вся французская культура Возрождения по своему социальному содержанию укладывается в понятие придворной, а, во-вторых, абсолютная монархия во Франции в XVI веке — нечто новое по сравнению с монархиями зрелого средневековья. Как показал К. Маркс, имея в виду прежде всего Францию, «абсолютная монархия возникает в переходные периоды, когда старые феодаль-

ные 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. Таким образом, элементы, на которых покоится абсолютная монархия, ни в коем случае не являются ее продуктом; наоборот, они образуют, скорее, ее социальную предпосылку»²⁸. В свете этого важного положения может быть понято прогрессивное в целом значение королевской власти в укреплении новой светской культуры, в которой рядом с придворным существовало более широкое и более демократическое течение, что особенно заметно в литературе. Взаимодействие дворянской и буржуазной идеологии породило сложный сплав. Не одни королевские резиденции и кружки знатных вельмож, но и города были рассадниками ренессансной культуры. Здесь ее основание опиралось на мощный пласт народной жизни с ее собственными идеалами и традициями (Рабле). И, конечно, не следует преувеличивать личной роли Франциска I и тем более других королей в истории французского Возрождения, что стало давней традицией в зарубежной науке с ее стилизованной периодизацией французского искусства «по королям». Верно заметил А. А. Смирнов: «Франциск I хотел лично возглавить французское Возрождение, чтобы направлять его и держать под своим контролем, но на самом деле он только следовал за умственным движением эпохи»²⁹.

Идейные и художественные проблемы литературы и искусства французского Ренессанса взяты Бенешем вне религиозной и политической борьбы. Но стоило ему лишь бегло коснуться религиозных интересов Маргариты Наваррской и духовной поэзии Клемана Маро, как он тотчас же готов видеть в этом возврат к средневековью. В действительности новая религиозность, распространившаяся в первой трети XVI века в среде французских гуманистов, была одной из форм личного свободомыслия, стремлением освободить духовную жизнь от жесткой опеки официальной церкви. Еще в 1512 году, за пять лет до Лютера, Лефевр д'Этапль сформулировал два основополагающих принципа будущей Реформации — оправдание верой и Священное писание как единственный посредник между человеком и богом. Он подвергался преследованиям за свои взгляды, но не был кальвинистом. Точно так же далеки от ортодоксального кальвинизма гуманист Гийом Бюде, по инициативе которого в противовес богословской Сорбонне в Париже было создано новое учебное заведение — Коллегия королевских лекторов (впоследствии названная «Коллеж де Франс»), ученый-типограф Этьен Доле, погибший на костре как еретик. Не ужился с Кальвином в Женеве жизнелюбивый

Клеман Маро, который в своем знаменитом французском переводе библейских псалмов, по словам В. Ф. Шишмарева, «передал оригинал в тонах светских лирических стихов, живых и грациозных в их сменяющихся ритмах и красивых рифмах»³⁰. Все они вместе со своей покровительницей и горячей заступницей Маргаритой Наваррской мечтали о церковной реформе во имя свободы мысли и совести. Очень скоро их созерцательный протестантизм столкнулся с воинствующим кальвинизмом, и тогда сразу же обнаружилась вся утопичность идей гуманистов-реформаторов. Недаром и Рабле и Бонавентура Делерье сначала весьма сочувственно относившиеся к протестантизму, позднее с одинаковой язвительностью осмеивали и католиков и кальвинистов. Когда во второй половине XVI века религиозная и политическая борьба разделила Францию на два враждующих лагеря, большинство деятелей ренессансной культуры осталось равнодушно к доктрине кальвинизма. Те же, кто разделял религиозные и нравственные идеи Реформации, в своем творчестве менее всего были склонны принять аскетический идеал кальвинизма, как можно судить по искусству Гужона и поэзии Агриппы д'Обинье.

Широчайшее распространение классической традиции и ее активное творческое использование в сложении новой культуры — одна из самых характерных особенностей Возрождения во Франции. Только в Италии можно найти подобный размах гуманистического движения, подобную слитность его с национальной жизнью. Не удивительно, что в итальянском гуманизме, в итальянской литературе, в итальянском искусстве искал французский Ренессанс свои образцы для подражания. Через итальянскую ренессансную культуру началось быстрое приобщение французов к наследию классической древности. Но вот что примечательно — итальянские образцы никогда рабски не скопировали творческую фантазию французских писателей, поэтов, художников и архитекторов. И чем шире они с этими образцами знакомились, тем независимее были от них. А для французских гуманистов Италия очень скоро утратила свою роль посредницы, и они без ее помощи обратились к изучению и популяризации античных источников, причем их главное внимание привлекли не столько римские авторы, хорошо известные благодаря широкому преподаванию латинского языка, сколько греческие. Выдающийся ученый-эллинист Жак Амио прославился своими переводами Плутарха, сыгравшими огромную роль в сложении гражданственных и моральных представлений позднего европейского Возрождения. К концу XVI века почти все известные в то время памятники греческой литературы были переведены на французский язык. Приобщение

к латинской и эллинской культуре послужило сильнейшим стимулом и для развития французского литературного языка и для развития всей идеологии французского Ренессанса. Неменьшее значение оно имело и для его искусства. Классический мир вошел в плоть и кровь французской культуры, стал ее собственным миром.

Историю французского Ренессанса всегда связывали с итальянским влиянием. Жадный интерес ко всему итальянскому с внезапностью моды захватил придворное общество и верхушку французского дворянства. Этому в большой мере способствовали начавшиеся с самого конца XV века походы французских королей в Италию. Позднее многие французы предпринимали поездки в Италию с образовательной целью. Вместе с итальянским языком во Францию широко проникают итальянские книги, ввозятся произведения искусства. Франция наводняется итальянскими художниками и ремесленниками. Установление династических связей между королевским домом и флорентинскими Медичи (Генрих II был женат на Екатерине Медичи, Генрих IV — на Марии Медичи) способствовало привлечению итальянцев, в том числе и всякого рода политических авантюристов, от влияния которых французский двор избавился только в XVII веке. Но за внешней итальянизацией французского общества и французской культуры скрывался глубоко жизненный процесс органического взаимопроникновения традиционно национальных и классических элементов. В заимствовании чужеродного проявляется удивительное чувство меры: на каждом историческом этапе берется только то, что наилучшим образом отвечало национальным потребностям. С ревнивым вниманием все подвергается переоценке, творчески перерабатывается. В конечном счете итальянские и античные образцы лишь ускоряют самобытное развитие французского Ренессанса, достигающее своей кульминации к середине XVI столетия.

Предпосылки французского Возрождения лежали в культуре второй половины XV века с ее поэзией бунтаря Франсуа Вийона, исторической прозой Филиппа де Коммина, поэтическим творчеством «великих риториков», стилем «*détente*» в скульптуре и живописным «*ars nova*», в котором к концу столетия вместе с нидерландскими постепенно возрастают итальянские влияния. Расцвет гуманизма и итальянские походы придают развитию французской культуры новое направление.

В области искусства вся первая четверть XVI века характеризуется как своего рода переходный период от традиционных форм предыдущего столетия к новому итальянизирующему стилю. В это время работают живописцы Жан Бурдишон и Жан Перреаль,

скульптор Мишель Коломб, тесно сотрудничавший с итальянскими мастерами. Французские художники охотно перенимают от итальянцев новые стилистические приемы, мотивы ренессансной архитектурной декорации и орнаментики. Весьма показательно, что их первое знакомство с искусством итальянского Возрождения происходит через посредство ломбардских и генуэзских мастеров. Не только потому, что Северная Италия попадает в зависимость от Франции. Искусство Ломбардии, где классические элементы утратили свою ясную структурность и легко растворялись в орнаментально-декоративном изобилии форм, унаследованных от поздней готики, на том этапе было ближе всего по духу французским мастерам. Характерно, что живопись флорентинца Андреа дель Сарто, приглашенного во Францию в 1518 году, нисколько не затронула местных художников. Самые значительные достижения этого переходного периода связаны со строительством новых резиденций короля и его приближенных — замок Гайон в Нормандии, замки Блуа, Азе-ле-Ридо, Шенонсо, Шамбор в районе Луары. Здесь привычные планировки, конструкции и формы решены более упорядоченно и рационально, а главное — получили новое декоративное убранство в ломбардском вкусе. В результате возник оригинальный архитектурный стиль, полный тонкого очарования и глубоко национальный.

Следующий стилистический этап, падающий примерно на 1525—1540 годы, активно развивает столь естественное содружество традиционных и итальянских художественных принципов и форм. В архитектуре это — не сохранившийся дворец Мадрид в Париже и загородный ансамбль Фонтенбло (начатые в 1528 г.), в декоративной живописи — деятельность итальянских маньеристов Россо Фьорентино и Франческо Приматиччо, положившая начало «школе Фонтенбло», в рисунке — портреты Жана Клуэ. Возросший удельный вес итальянских, в данном случае уже не ренессансных, а маньеристических, элементов по-прежнему не лишает французское искусство его самобытности, лишь сильнее выявляя в нем его аристократическую сущность. И архитектура со всеми видами декоративно-прикладного искусства и станковый портрет были призваны в первую очередь обслуживать короля и его двор. Развитие литературы было несравненно более полнокровным и широким. Здесь и Клеман Маро — этот «куртуазный Вийон», сохранявший в своей изящной поэзии крепкую связь с народным песенным творчеством. Здесь и гуманист Деперье с его остро сатирическим «Кимвалом мира», сожженным за безбожие рукой палача. Здесь и великий Рабле, уже выпустивший в свет две первые книги своего бессмертного романа. Рядом с ними «итальянист»

Меллен де Сен-Желе, поэт и переводчик «Придворного» Кастильоне, занимает достаточно скромное место.

Первую книгу «Гаргантюа и Пантагрюэль», вышедшую в 1534 году, Рабле завершает знаменитым описанием Телемского аббатства. Местоположение и архитектура сей обители удивительно напоминают один из луарских замков — Шамбор, только еще более грандиозный и прекрасный. А жизнь в этом воображаемом монастыре рисуется как отражение утопического идеала гуманистов о совершенном устройстве человеческого общества. То была, по выражению А. Н. Веселовского, «весенняя пора французского Возрождения»³¹.

После 1540 года французский Ренессанс вступает в свой наиболее зрелый, подлинно классический период, длящийся очень недолго, примерно до 1565 года. Усвоение италийской художественной культуры и античного наследия, как никогда раньше, приобретает теперь осознанно творческий и критический характер, возможности своего родного языка и искусства признаются несколько не уступающими древним образцам. Ярким выражением этих настроений явилась «Защита и прославление французского языка» (1549) Жоашена Дю Белле. В эти же годы Рабле выпускает третью и четвертую книги своей эпопеи, а Маргарита Наваррская составляет прославивший ее «Гептамерон» — сборник новелл по образцу «Декамерона» Боккаччо; «Новые забавы» Десперье довершают блистательный расцвет французской прозы середины столетия. В поэзии на смену Лионской школе с ее платонизмом приходит Плеяда, выдвинувшая «доктрину» нового поэтического искусства — классического и одновременно национального. Лирика Ронсара, ярко сверкающая в созвездии Плеяды, отмечает недосыгаемую вершину в поэзии французского Ренессанса.

Классическая, вернее, классицистическая, тенденция так полно выявившаяся в поэзии Плеяды начиная с 1550 года, несколько раньше четко обозначилась и в искусстве. В 1541 году вернулся во Францию Приматиччо, ездивший в Рим для изготовления по заказу короля слепков с лучших античных и ренессансных скульптур. Вместе с ним приехал молодой Виньола. Тогда же был приглашен и другой видный итальянский архитектор-теоретик Себастьяно Серлио, через которого французские зодчие познакомились с формами римского классического стиля, созданного Браманте и его учениками. За несколько лет до того совершил поездку в Италию Филибер Делорм — впоследствии один из самых строгих ревнителей классического вкуса во французской архитектуре. Второй крупный мастер, строитель Лувра, — Пьер Леско, хотя и попал в Италию только к концу своей деятельности, но,

несомненно, прошел выучку по итальянским трактатам. И Леско и Делорм, каждый по-своему, представляют классическую архитектуру французского Возрождения, в которой образцы римского стиля полностью переработаны в духе национальных традиций. В чуть удлиненных пропорциях и легких ритмах, в суховатой графичности рисунка и беспокойной резьбе орнаментальных деталей сквозь ясные ордерные структуры и формы сквозят едва уловимые отголоски готической стихии, придающие архитектурному образу какое-то особенное декоративное изящество. Оба архитектора работали в самом тесном контакте со скульпторами-декораторами, как это издавна было принято во Франции: Леско — с Гужоном, Делорм — с Бонтаном.

Классические устремления французского Ренессанса получили на редкость цельное преломление в скульптурных произведениях Жана Гужона и раннего Жермена Пилона. Вместе с тем стиль этих мастеров, особенно Гужона, сформировался под влиянием школы Фонтенбло, по прежнему остававшейся главным рассадником итальянизирующего маньеризма на французской почве. В 1540—1550-е годы разворачивается в полном блеске деятельность Приматиччо, который возглавляет после смерти Россо все декоративные работы в главной королевской резиденции. Он не только сам занимался живописной росписью зал и комнат Фонтенбло, но поставлял эскизы для лепщиков, резчиков, архитекторов и скульпторов. Под его руководством работали бок о бок итальянские и французские мастера. С 1552 года к Приматиччо присоединился в качестве помощника Никколо дель Аббате, изящнейший живописец-маньерист, работавший в Модене и Болонье. Стиль школы Фонтенбло широко захватил французских живописцев середины XVI века (ср., например, Жана Кузена Старшего). Маньеристические черты присущи и живописным портретам Франсуа Клуэ. Таким образом, возникла довольно парадоксальная ситуация — итальянский маньеризм вошел активной стилистической компонентой в искусство французского Ренессанса. Но это отнюдь не означает, как часто думают, что все французское искусство той поры — маньеристическое и что Гужон — маньерист.

Итальянский маньеризм в лице Россо, Приматиччо и Никколо дель Аббате принес во Францию изощренную традицию светской монументально-декоративной живописи, базирующуюся на разветвленном арсенале мифологических образов и тем. Эта традиция, восходящая к приемам ренессансной декоративной живописи, выработанным еще в мастерской Рафаэля, дошла до французов в тех игривых, чувственно-грациозных и слегка жеманных формах, какие сложились в искусстве Корреджо и Пармиджанино и полу-

чили развитие в творчестве их соотечественников, выходцев из Эмилии,—Приматиччо и Никколо дель Аббате. Живопись этих двух эмилианских маньеристов, отразившая как бы скрытую «рокайльную» тенденцию в североитальянском Ренессансе, как нельзя лучше пришлась ко двору французского короля. И по форме и по содержанию она прекрасно отвечала, с одной стороны, классическим исканиям искусства французского Возрождения, а с другой стороны—его ограниченно аристократической направленности. Кроме того, стиль Фонтенбло был необычайно близок по своему духу традиционному французскому декоративному искусству, процветавшему в светских формах уже не одно столетие,—искусству тканой шпалеры. Так Фонтенбло оказался местом счастливой встречи двух национальных школ.

Деятельность итальянских живописцев, а также скульпторов, среди которых был Бенвенуто Челлини (работавший во Франции с 1540 по 1545 г.), послужила основой для искусства французских мастеров. Вместе со стилем школы Фонтенбло они наследуют и тот классический идеал, который был скрыт под маньеристическим обликом. Этот маньеризм школы Фонтенбло легко слился с широким классическим движением в культуре Франции 1540—1550-х годов, нашедшим свое выражение в архитектуре Леско и Делорма, в поэзии Плеяды. Из встречи этих двух течений и родилось искусство Гужона—величайшего скульптора французского Ренессанса. В его образах легко обнаружить стилистические черты итальянского маньеризма. И есть в них почти неуловимые реминисценции французской готики. Однако не это является определяющим. Образы Гужона отмечены печатью подлинной классичности. В них чудится нечто эллинское, но лучше сказать—эллинистическое. Они сродни поэтическим образам Ронсара. В рельефах Гужона, как и в поэзии Ронсара, царит тот галльский дух, в котором строго классический идеал неотделим от его чисто национального истолкования. К тому же классическому кругу мы должны отнести и ранние работы Пилона («Три Хариты» и гробница Генриха II).

Отлично от столичных течений развивалось искусство провинции. Здесь сказывались иные идейные импульсы, иные традиции, дольше сохранялись средневековые пережитки. Это следует иметь в виду, когда речь заходит о лотарингском скульпторе-гугеноте Лижье Рише и бургундском гравере Жане Дюве, отразившем в своем «Апокалипсисе» умонастроения католической реформы, так как именно их Бенеш делает ответственными за «возрождение средневекового духа» во французском Ренессансе.

Начало религиозных войн ускорило кризис классической культуры во Франции, под знаком которого проходит поздний период

французского Возрождения, относящийся к 1570—1580-м годам. В литературе того времени рядом с мягкой эллигичностью поздней лирики Ронсара стоят «Трагические поэмы» Агриппы д'Обинье, гражданственный пафос которых прямо навеян трагическими событиями эпохи. Политическая и религиозная борьба порождает ряд значительных сочинений полемического характера, принадлежащих перу и католиков и гугенотов. Однако высочайшим творением гуманистической литературы позднего Возрождения и ее критическим эпилогом были «Опыты» Монтеня с их всепроникающим философским скептицизмом. Если в архитектуре получает дальнейшее продолжение классицизирующая линия (постройки и теоретические сочинения Бюллана и Дюсерсо Старшего), связывающая ренессансный стиль с классицизмом XVII столетия, то в изобразительном искусстве все решительнее преобладает маньеризм. Гармонический идеал классической поры утрачен безвозвратно. Кровавый отсвет Варфоломеевской ночи (1572) лежит на поздних произведениях Пилона 70—80-х годов. В суровом реализме его надгробных портретов заключена какая-то мрачная отчужденность (ср. особенно бронзовый бюст кардинала Жана де Морвилье, 1577 года), его религиозные композиции пронизаны страстной экзальтацией, заставляющей Бенеша вспоминать Эль Греко. Жермен Пилон — последний большой художник Ренессанса. Причудливый натурализм Бернара Палисси, традиция карандашного портрета, представленная братьями Дюмустье и некоторыми анонимными рисовальщиками, — вот почти все, что дополняет художественную историю позднего Возрождения во Франции.

Французское искусство после 1580-х годов обнаруживает явные признаки творческого упадка. Повсеместно господствуют условные формы позднего, откровенно космополитического маньеризма, центром которого стала так называемая «вторая школа Фонтенбло» конца XVI — начала XVII века (Дюбуа, Дюбрель, Фремине), связанная со стилем нидерландских и немецких маньеристов, работавших при дворах Праги и Мюнхена. Ни их безжизненное творчество, ни искусство лотарингца Белланжа — этот болезненный цветок позднего европейского маньеризма — уже не принадлежат эпохе Возрождения, как не принадлежат ей и мистические писания Франциска Сальского, которым Бенеш посвятил заключительные разделы своей главы о французском Ренессансе.

Поскольку весь процесс зарождения, расцвета и упадка Северного Ренессанса был существенно отличен от итальянского и хронологически не совпадал с ним в своих основных этапах, постольку неправомерно переносить на искусство Севера ту историческую периодизацию, которая была выработана для искусства Италии.

Термин «Северное Возрождение» достаточно точно определяет и то общее, что объединяет новую культуру Северной Европы с культурой итальянского Возрождения, и то особенное, что их различает. Но нельзя переносить на северную почву такие термины, как «Проторенессанс», «Раннее Возрождение», «Высокое Возрождение», тем более что первый и последний термины имеют вполне конкретное историческое содержание. И потому sporадическое употребление Бенешом термина «Высокое Возрождение» применительно к немецкой и нидерландской живописи следует признать неудачным. Кстати, и в нашей искусствоведческой литературе часто встречается такое механическое перенесение этого стиливого понятия из Италии в Нидерланды и другие страны Северной Европы³². Напротив, такие термины, как «Позднее Возрождение» и «маньеризм», могут быть использованы в художественной истории почти всех западноевропейских стран. В их ренессансном искусстве подчас различается зрелая и поздняя фазы развития, а маньеристические стиливые формы во второй половине XVI века получают повсеместное распространение.

Трудности с общей периодизацией искусства Северного Возрождения еще более возрастают, когда приходится принимать во внимание особенности художественной жизни каждой отдельной страны. Однако такая периодизация — не формальная, но раскрывающая закономерности исторического процесса — необходима. Ее схему можно было бы наметить в следующем виде: «истоки и начальная пора Северного Возрождения» в XV столетии, собственно Северное Возрождение, начинающееся около 1500 года, но заканчивающееся в разных странах в различное время — в 1540-е годы в Германии, в 1560-е годы в Нидерландах, в 1580-е годы во Франции; применительно к французскому Ренессансу правомерно говорить о раннем, зрелом и позднем периодах. Такая схема периодизации искусства Северного Возрождения учитывает также развитие гуманизма и ренессансной литературы.

Последняя проблема, требующая нашего критического внимания и уже отчасти затронутая выше, — это проблема европейского маньеризма.

И раньше вызывавший большой интерес, маньеризм в послевоенные годы стал для зарубежного искусствознания болезненно навязчивой идеей. Ему посвящена не одна международная выставка, начиная с выставки «Триумф маньеризма от Микеланджело до Греко» 1955 года, о нем бесконечно толкуют на конгрессах и конференциях³³, его всесторонне исследуют в сотнях специальных статей и книг. Согласно новейшим концепциям³⁴, маньеризм властно утвердил себя не только в изобразительном искусстве, но

и в архитектуре, литературе, музыке. Он завоевал философию, историю, естествознание, даже математические науки. Он широко проник во все сферы практической и умственной жизни. Из художественного течения он стал самостоятельным стилем, целой эпохой, мировоззрением, наконец. Отныне маньеризм занял положение, равноправное с Возрождением и барокко. Почти единодушно ему отводится чуть ли не целое столетие в истории западноевропейской культуры — между 1520 и 1600 годами. Но горячим приверженцам маньеризма всего этого мало. И без того тесный в своих границах — со стороны средних веков и со стороны маньеризма, — Ренессанс почти полностью растворяется ими в этих двух родственниках между собой стихиях. А то, что от него остается, рассматривается как локальное, чисто итальянское явление, тогда как готика и маньеризм признаются стилями общеевропейского порядка. В конце концов в своем эфемерном «классицизме» Возрождение объявляется исторически бесплодным. Готика смыкается с маньеризмом, одна великая эпоха продолжается другой. И тогда оказывается, что не Ренессанс, а маньеризм — наиболее жизненное, плодотворное и прогрессивное идейно-художественное движение на рубеже средних веков и нового времени, оказывается, что не Ренессанс, а маньеризм явился началом всей новой западноевропейской художественной культуры, не с Ренессансом, а с маньеризмом связано формирование нового мировоззрения и рождение нового человека. Более того, с изумлением мы узнаем, что идейные и художественные принципы эпохи маньеризма воскресли в преображенном виде в модернизме XX века. Вот уж поистине триумф маньеризма «без конца и без края».

Шаг за шагом совершалась реакционная ревизия эпохи Возрождения и всей истории европейской культуры. В своем наиболее развернутом и тенденциозном виде новейшая апология маньеризма представлена в книге А. Хаузера, пользующейся шумным успехом («Маньеризм. Кризис Ренессанса и происхождение современного искусства», 1964). Однако эта малооригинальная и эклектическая работа в своих основных положениях лишь повторяет концепцию маньеризма, выдвинутую Дворжаком еще в 1920 году в лекции «О Греко и маньеризме», а также в его статье того же времени о Брейгеле и в лекциях по истории итальянского искусства³⁵. Именно Дворжак первым сформулировал и обосновал понятие «эпохи маньеризма» с ее спиритуализмом и новым реализмом, противостоящей материализму и «формалистическому идеализму» Возрождения, эпохи, великими выразителями которой он признает Рабле, Монтеня, Шекспира и Сервантеса, Микеланджело, Тинторетто, Брейгеля и Эль Греко. Ему же принадлежала

мысль, что в XVI веке, в эпоху маньеризма, было создано искусство, «которое живет в качестве одной из важнейших составных частей во всем последующем искусстве нового времени»³⁶. Социальные потрясения, вызванные военным поражением и распадом Австро-Венгерской империи, расцвет враждебных реализму экспрессионистических течений в европейской художественной жизни после первой мировой войны — вот что в конечном счете питало идеи Дворжака о маньеризме. За разочарованием в Ренессансе скрывалось разочарование в научном позитивизме XIX века; в визионерстве Греко хотелось видеть духовное родство с экспрессионизмом начала XX века. Хаузер так прямо и заявляет: если Возрождение было «открыто» в эру либерализма и позитивизма прошлого столетия, то маньеризм явился «открытием» современной эры экспрессионизма, сюрреализма и абстрактного искусства; маньеризм, восторженно вещает он, — «восстание против материализма и догматизма, деспиритуализации и деперсонализации жизни»³⁷. Нет нужды прибавлять что-либо к этим словам. В них с предельной очевидностью обнажаются идеологические корни назойливой «переоценки» маньеризма на Западе.

В своих суждениях о европейском маньеризме, в преувеличении его роли Бенеш целиком исходит из работ Дворжака, отсюда же черпает он многие свои конкретные примеры и формулировки. Он прямо повторяет идеи своего учителя, ставшие ныне столь популярными, когда говорит, что «долгую эпоху позднего Возрождения, которая следует за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято также называть эпохой маньеризма», делящейся «с 1520-х годов вплоть до начала XVII столетия» (стр. 155). Но Бенеш непоследователен. Параллельно с понятием «эпоха маньеризма» он продолжает широко оперировать понятиями «высокое» или, чаще, «позднее» Возрождение. Несмотря на все оговорки, XVI столетие в целом остается для него ареной художественных и идейных движений, прямо или косвенно связанных с культурой Возрождения (например, он называет маньеризм «стилистическим выражением эпохи позднего Возрождения» — стр. 169). Привлекая обширный и разнообразный материал искусства и культуры всего XVI века, в том числе и явно выходящий за границы ренессансной эпохи, он тем не менее ставит в заглавие своей книги «Искусство Возрождения в Северной Европе», как бы подчеркивая доминирующее значение для этого столетия идей Ренессанса, а не идей маньеризма. Заметим, что во всех современных работах за рубежом, посвященных искусству XVI века, этот период обозначается как «Возрождение и маньеризм», чем в лучшем случае отмечается историческая рав-

нозначность и самостоятельность двух названных явлений. Бенеш выбирает более верный путь в решении проблемы маньеризма, не обособляя последнюю от проблематики всей эпохи Возрождения на Севере.

«Модернизация» маньеризма, как и «медиевизация» Возрождения,— два взаимообусловленных аспекта одной и той же тенденции буржуазной исторической науки. Только отбросив явные крайности и грубые искажения, порожденные такой тенденцией, мы сможем найти объективно правильную точку зрения на проблему маньеризма.

Те времена, когда в истории нового европейского искусства, взяв за образец историю итальянского искусства, видели лишь Ренессанс и барокко, смену одного стиля другим, давно прошли. Процесс художественного развития Европы того времени мыслится теперь значительно сложнее. В корне меняются многие наши представления о средних веках и эпохе Возрождения, об искусстве XVII столетия, которое уже невозможно охватить единым стилевым понятием «барокко», как делал когда-то Вёльфлин. Никто уже не может обойтись без дифференцированной оценки европейской художественной культуры XVI столетия, где рядом с Возрождением и формами раннего барокко правомерно заняли свое место различные маньеристические течения и школы. Вся беда в том, что одна схематическая картина эпохи сменяется другой, подчас столь же условной схемой.

Когда сегодня в культуре XVI века Ренессанс замещают вездесущим маньеризмом, приписывая последнему исторические завоевания первого, то в этом уничтожении, если не сказать уничтожении Ренессанса, его противники пользуются наивным приемом. Они трактуют культуру Возрождения так, как она представлялась Буркгардту, а искусство Возрождения так, как оно было понято Вёльфлином. Конечно, с таких позиций нетрудно расчистить место для возведения фантастического здания «эпохи маньеризма», внушить ложную идею о ее революционности. Как раз таким методом и действует Хаузер.

Концепция Буркгардта имела один очень существенный недостаток: она давала «портрет эпохи», в котором культура Возрождения представляла как нечто цельное, законченное и статическое. Однако Возрождение — длительный, сложный и противоречивый процесс формирования новой европейской культуры. У него были глубокие предпосылки в социальной и духовной жизни позднего средневековья, он обуславливался многими конкретными экономическими, политическими и идеологическими факторами своего времени. Этот процесс совершался и в беспощадной борьбе и в

непрочных компромиссах со старым, средневековым миром. В конечном итоге его развитие сломало «духовную диктатуру церкви» (Ф. Энгельс), утвердило гуманистическое мировоззрение, привело к революционному преобразованию идеологии и всех областей культуры.

В Италии и других европейских странах Ренессанс имел свою богатую историю, каждый этап которой отмечен неповторимыми чертами. Гуманистический идеал, понимание классического наследия античности, формы реализма в искусстве, характер научного познания природы не оставались на всем протяжении Возрождения неизменными, но непрерывно развивались, в разное время и в разных условиях наполнялись новым содержанием. Однако идейная и формальная система ренессансного мировоззрения не могла видоизменяться беспредельно. У нее было свое начало, была своя зрелость, обозначившая разрыв со средневековой культурой. У нее был и свой конец, когда, распавшись, она передала свои важнейшие завоевания последующим историческим поколениям. Но как можно определить конец эпохи Возрождения? Без сомнения, не как однозначную и кратковременную акцию, которая может быть зафиксирована какой-нибудь точной датой. Как и сама эпоха, ее конец — длительный и многоплановый исторический процесс. Катастрофические конфликты и перемены соседствуют в нем с медленным эволюционным преобразованием основных принципов гуманистической культуры.

Кризис Ренессанса был вызван столкновением его идейной программы, его духовных идеалов с социальной действительностью. Процесс рефеодализации, уничтоживший свободные городские коммуны, сложение абсолютных монархий, Реформация и контрреформация — все это несло с собой гибель идеям Возрождения. Враждебная стихия нередко наступала эти идеи еще на подъеме, в пору их расцвета. И тогда, лишенная своей прежней социальной базы, беззащитная перед силами зла, культура Возрождения в лице ее лучших представителей продолжала отстаивать свои идеалы. В неравной борьбе гармоническое и героическое мирозерцание Ренессанса приобретало внутренне противоречивый и трагический характер. Это тот «трагический гуманизм» позднего европейского Возрождения, о котором говорил А. А. Смирнов применительно к творчеству Шекспира³⁸.

Но кризис культуры Возрождения порождался и ее собственной ограниченностью. Идеальный и утопический антропоцентризм не отвечал более ни научным, ни социальным, ни нравственным, ни эстетическим представлениям о мире и человеке, бурно развивавшимся в XVI столетии — в эпоху великих географических от-

крытый и кровавой колонизации Нового света, в эпоху новой натурфилософии, гелиоцентрической космогонии и теории о бесконечной множественности миров, в эпоху первоначального накопления и «революции цен», потрясшей до основания не только экономику, но и сознание европейских народов. Классический идеал, как он сложился в итальянском искусстве 1505—1515 годов, завершая собой все предшествующее развитие гуманистической идеологии, быстро утратил свое значение. И мировоззрение людей той эпохи и ее реальная действительность явно с ним разошлись. Поэтому в итальянском искусстве после 1520 года (в Венеции позже, после 1540 г., и в иной форме) можно заметить три тенденции. Одна, стремившаяся сохранить в неприкосновенности гармонический идеал Высокого Возрождения, все больше склонялась к формальному классицизму, лишенному серьезного содержания. Вторая, напротив, характеризуется глубоко творческим преломлением происходящих перемен: рождается искусство, в котором сохраняется и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, приобретающего теперь большую емкость, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, поздний Тициан). Но одновременно возникает совсем другая реакция на начавшийся кризис классического искусства— антиклассический бунт ранних маньеристов. Они выступают против нормативной эстетики Высокого Возрождения, против ее совершенного идеала, извлеченного из «подражания натуре», против ее гуманистического содержания. Они порывают с реалистической объективностью изображения. Их художественный язык обостренно-субъективен, условен и манерен в своей формальной изощренности. В их эзотерическом искусстве порывы религиозной одухотворенности чередуются с холодным аллегоризмом.

Итальянский маньеризм возникает как прямое следствие кризиса культуры Возрождения и развивается в процессе нарастания этого кризиса. Антагонистичный Ренессансу, он не только рожден из его среды, но и продолжает жить рядом с ним. Маньеризм многое заимствует из форм зрелого Ренессанса (ср. влияние искусства Микеланджело на итальянский и весь европейский маньеризм). В свою очередь элементы маньеризма проникают в искусство позднего Возрождения (например, влияние Джулио Романо и Пармиджано на стиль Паоло Веронезе). Еще сложнее взаимоотношение ренессансных и маньеристических тенденций в искусстве Северной Европы. Там нередко идейное и формальное становление национального Ренессанса включает в себя маньеристические элементы, воспринятые из Италии, как мы могли это видеть в искусстве Нидерландов и Франции.

Если в Италии маньеризм разрушал классический идеал Ренессанса, то на Севере, где этот идеал понимался по-иному и где он сталкивался с сильными пережитками национальной готической традиции, маньеризм выступал посредником между новой, классической культурой и старой, готической. Северное искусство с его потенциальной антиклассичностью легче усваивало светские и антикизирующие идеи и формы Ренессанса в маньеристическом облике. Усиление аристократических и патрицианских черт в культуре зрелого и позднего Северного Возрождения также способствовало ее восприимчивости к маньеризму.

Таким образом, правильная историческая локализация и правильное решение проблемы маньеризма возможны только в связи с проблемой Возрождения. Маньеризм нельзя рассматривать совершенно обособленно от эволюции ренессансной идеологии и ренессансного художественного стиля в Италии и Северной Европе XVI века. Чтобы найти верное место и верную оценку маньеризму, его следует рассматривать параллельно с одновременными явлениями или проявлениями ренессансного искусства. Маньеризм в искусстве и литературе неотделим до конца от культуры позднего Возрождения в Европе. Идейная и художественная неполноценность, переходность маньеризма ясно выявляются из сравнения его с искусством Возрождения и искусством барокко. По самой природе своей маньеризм — нечто промежуточное, переходное, подчас художественно неполноценное и эклектическое. В своей большей части история маньеристического искусства должна рассматриваться внутри периода зрелого и позднего Возрождения (подобно тому как в итальянском искусстве проблема готики спаяна с проблематикой Проторенессанса и раннего Возрождения). Но, конечно, такой подход вовсе не означает, что маньеризм был простой составной частью искусства позднего Возрождения, одним из его стилистических вариантов, как ошибочно трактует итальянский маньеризм М. Сальми³⁹. Маньеризм развивался в Ренессансе как внутренне чуждое, антагонистическое ему течение.

Только после 1580 года, когда сходят с исторической арены последние представители ренессансной эпохи, в архитектуре и изобразительном искусстве Италии и Франции наступает полное царство маньеризма в его самых крайних и бескомпромиссных формах, в его своеобразной космополитичности, объединяющей в единое стилистическое целое продукцию итальянских, нидерландских, французских и немецких мастеров. В мертвящей атмосфере позднего маньеризма, прочно обосновавшегося в конце XVI — начале XVII века во всех центрах европейской придворной культуры, среди множества ремесленников и бездушных виртуозов лишь две

весьма различные творческие фигуры, подлинно великие художники, захватывают нас силой своего дарования — Эль Греко в Испании и лотарингец Жак Калло; правда, искусство последнего с его гротескно-сатирическими и реалистическими чертами лишь отчасти сохраняет свою связь с маньеризмом.

В последней главе своей книги Бенеш попытался установить некое идейное единство эпохи позднего европейского маньеризма, сопрягая в своей интерпретации факты художественной и научной жизни того периода. Мы уже говорили, что в таком прямолинейном виде его сопоставления не могут быть приняты без серьезной критики. Но не нужно думать, что подобный методологический прием заранее обречен на неудачу. В отдельных случаях его умелое использование может дать интересные результаты применительно и к данной эпохе, о чем свидетельствует, например, работа Э. Панофского «Галилей как художественный критик»⁴⁰.

Критическая оценка основных положений книги О. Бенеша невольно вовлекла нас в более пространное рассмотрение проблем Северного Возрождения. Книга дает богатую пищу для размышлений, возражений, дальнейшего осмысления тех или иных вопросов. С другой стороны, в советском искусствознании давно уже назрела потребность в обсуждении целого ряда спорных проблем художественной культуры европейского Возрождения, и было бы поэтому грешно не воспользоваться столь благоприятным поводом. Само собой разумеется, что наши заметки далеки от желаемой полноты и точности. Многие вопросы очерчены в них очень эскизно и явно требуют более серьезной разработки. Другие едва намечены. Многое попросту было невозможно вместить в рамки данной статьи (например, проблему испанского Возрождения). Рядом с общеизвестными положениями здесь выдвинуты и некоторые новые. Насколько они правильны — покажет время. Но мы твердо убеждены в том, что решение специально искусствоведческих проблем, подчас очень узких, не может быть успешным без использования широкого историко-культурного материала. Все дело в том, как его использовать. Отсюда исключительно важное значение приобретают вопросы научной методологии, затронутые в нашей статье. Именно поэтому нам и хотелось привлечь внимание советских читателей к весьма содержательной книге О. Бенеша и к тем проблемам, которые в ней обсуждаются.

В. Н. Гращенков

ОТТО БЕНЕШ

Искусство Северного Возрождения

Введение

Великие произведения искусства прошлого являются для нас неисчерпаемым источником радости и вдохновения. Поэтому мы слишком склонны признавать их творениями вневременного царства абсолютной красоты, не связанными с тревогами и заботами, с муками и стремлениями борющегося человечества.

Когда мы рассматриваем выдающиеся произведения художников нашей эпохи, то ясно понимаем, насколько глубокий раскол нашего времени, его страхи и катастрофы не только отразились в изобразительном искусстве конца девятнадцатого и двадцатого века, но даже предвещали его. В другие столетия было так же. Искусство всегда было функцией человеческой жизни, быть может самой всеобъемлющей и универсальной, наряду с теоретическим мышлением. Таким образом, оно является ключом к пониманию всеобщности жизни. С другой стороны, знание ведущих духовных и интеллектуальных движений эпохи поможет нам воспринять ее художественные ценности и осветить смысл явлений, которые кажутся странными и смутными по причине их отдаленности от нас. Это особенно относится к эпохам, в которых новые созидательные и разрушительные силы зарождались так же, как и в наше время. Такой эпохой был шестнадцатый век. Его трещины и расколы, его созидательные и конфликтующие между собой тенденции были не менее значимыми, чем в двадцатом веке. Преобладание изобразительных искусств во впечатляющем развитии Возрождения в Италии придает этому особому периоду единство, которого не было в Северной Европе. Нигде художественные идеи

в такой степени не выдвигались на передний план, как в Италии. Общая же картина художественной жизни Германии и Нидерландов, Франции и Англии была в ту эпоху гораздо сложнее и проблематичнее. Она требует другого методического подхода. Если бы наш анализ рассматривал только форму и цвет, он обесценил бы наши усилия.

Такова общая проблема и задача этих исследований. Они не пытаются дать единую панораму всего несметного богатства эпохи¹. Они имеют дело с избранными проблемами истории искусства, которые достаточно характерны, чтобы дать представление об огромности целого. Они отправляются от тех самых вопросов, которые интересуют историка искусства, и пытаются найти на них ответ углублением в сущность художественных фактов, столь же успешно находящих свое выражение в иных (однако подлинно родственных) формах в других областях созидющего человеческого духа. История искусства — это главным образом история художественных проблем. Так как решение этих проблем может быть найдено только творческими натурами, одаренными живым ощущением всеобщности духовной и жизненной ситуации их времени, то понимание их предполагает понимание вышеупомянутой всеобщности. Поэтому метод, на котором основаны настоящие исследования, — это метод истории идей в том виде, как он был применен к истории искусства Максом Дворжаком и развит в дальнейшем. Его учеником автор признает себя с благодарностью. Эти исследования многим обязаны лекциям и трудам Макса Дворжака.

Выдающийся австрийский ученый, чех по происхождению, впервые развил свой метод и свои идеи в работе «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи», которая выросла из его академических лекций, прочитанных в Венском университете². Ее продолжение нашло себя в лекционных курсах, читанных с 1915 по 1917 годы под названием «Идеализм и реализм в искусстве нового времени» и «О связи искусства XVII—XVIII веков с современными духовными течениями». Последний курс принес с собой синтез и окончательную формулировку нового подхода Дворжака к проблемам искусства и духовной жизни прошлого.

С этой новой точки зрения Дворжак пересмотрел проблемы итальянского искусства Возрождения в своих академических лекциях, читанных в зимы с 1918 по 1920 годы³. Его ранняя смерть, в 1921 году, помешала ему провести систематически ту же работу по отношению к Возрождению в Северной Европе. Однако ее проект был уже задуман им, как об этом свидетельствуют его важные вступительные лекции к курсу «Идеализм и реализм в

искусстве нового времени» и отдельные очерки о Шонгауэре, Дюрере, Брейгеле и Эль Греко.

Современная история искусств обязана Максудворжаку больше, чем это обычно признается. В развитии нового метода его часто вдохновляли результаты, достигнутые в области истории религии, философии и литературы Вильгельмом Дильтеем и Эрнстом Трёльчем. В современной методике растет стремление распространить историю идей и на область естественных наук. Здесь историк искусства также сможет найти новые точки зрения.

Настоящие исследования пытаются продвигаться по пути, открытому Максодворжаком — пионером этого направления. Изложенные в них идеи в своем подавляющем большинстве были возвращены за время исследовательской работы автора в Альбертине — этой единственной в своем роде сокровищнице истории культуры, представленной в гравюрах и рисунках.

I

Средневековое наследие и НОВЫЙ ЭМПИРИЗМ

В пятнадцатом столетии, когда искусство в Италии стремилось к новому светскому и научному пониманию материального мира, а в Нидерландах боролось за новое истолкование его зримой красоты в благочестивом духе еще средневековой религиозности, в Центральной Европе все самодовлеющие художественные проблемы были полностью оттеснены назиданием и поучением. Там научные или чисто формальные проблемы мало что значили для художников. Их произведения были предназначены для того, чтобы рассказывать и поучать. И примечательно, что книгопечатание и искусство графики были немецким изобретением, что свое самое широкое развитие они получили в Центральной Европе и там привлекли к себе самые выдающиеся художественные силы¹.

Конечно, в пятнадцатом веке мастера Германии, Богемии, Швейцарии и Австрии весьма ревностно решали также и художественные задачи, например живописное воспроизведение объемных тел и их взаимоотношение в пространстве. В 40-х годах пятнадцатого века мы это очень ясно видим в картинах Конрада Вица. Появляются тенденции, направленные на завоевание нового вида реальности, на достижение иллюзии трехмерности. Однако художник не считал свою задачу выполненной, если и добивался этой иллюзии, как поступил бы итальянский мастер; он главным образом стремился придать старому религиозному содержанию новую силу и близость к жизни. В Италии акцент решительно перемещался от старого средневекового круга сюжетов

к новым гуманистическим представлениям. В Северной Европе старые темы играли по-прежнему главную роль. Если гуманистические сюжеты проникали туда с Юга, то они изображались с определенно средневековым привкусом². Таким образом, дух средневековья сохранялся на Севере значительно дольше, чем на Юге, и безраздельно царил в германских странах большую часть пятнадцатого столетия. В Италии этот век уже в самом начале вызвал подъем нового гуманизма, новой науки и нового языка художественных форм.

Эпоха около 1500 года была чрезвычайно обильна великими деятелями европейской культуры, главным образом в области искусства и религиозной мысли. Если в ходе истории появление выдающихся людей совпадает с зарей нового мышления, перед глазами исследователей предстает поразительное зрелище. Огромная внутренняя напряженность находит свое выражение в ослепительном созидании и катастрофическом распаде. Происходит борьба двух миров, и в то время как один подвергается разрушению, возникновение другого дает выход новым силам, еще не имеющим определенной направленности. Открываются небывалые возможности, но они еще не допускают кристаллизации новых форм. Все кажется неясным в двойственном свете сумерек и зари, сквозь который творческий дух отыскивает свой путь. Таково было положение в Германии в конце пятнадцатого — начале шестнадцатого века. И, рождаясь из сумрака этой эпохи, почти как ее символ подымается фигура крупнейшего немецкого художника Альбрехта Дюрера.

Дюрер записывал наиболее примечательные события, а также факты, касающиеся своей семьи, в памятную книжку³. Его чувства к семье и его преданность родителям были почти религиозными. Они отличались от того покровительственного отношения к своим родственникам, которое мы замечаем у таких великих итальянских мастеров, как Микеланджело или Тициан. Чувство Дюрера глубоко коренилось в средневековой структуре общества, основанного на религиозных представлениях, согласно которым горестная земная жизнь — только переход к более счастливой загробной. После описания кончины своей матери Дюрер добавляет: «Господи боже, пошли и мне блаженный конец, и пусть бог со своей небесной ратью и мой отец и мать присутствуют при моем конце, и пусть всемогущий бог дарует нам вечную жизнь. Аминь».

Эти слова художника воскрешают картину последнего часа, совершенно обычную для образов позднесредневекового искусства. Одна южнонемецкая гравюра на дереве, созданная около 1400 го-

да (Мюнхен, Гравюрный кабинет), в подобном же роде изображает смерть Марии: Христос и усопшие святые вперемежку с еще живыми апостолами поддерживают его святую мать в ее последний час⁴. Сонм святых, как бы олицетворяющий духовное единство неба и земли, толпится вокруг ложа умирающей Марии. Мягкие и певучие очертания форм выражают идеал духовной красоты. Подобным же образом в гравюре на дереве, из позднегоготической печатной книги, озаглавленной «*Ars moriendi*» («Искусство умирать»)⁵, изображена толпа посетителей, явившихся с того света и окружающих постель умирающего мужчины, дабы отогнать от него демонов и принять в свою небесную обитель. Эта иллюстрированная книга, напечатанная в Нидерландах около 1460 года, учила людей искусству счастливо умирать, преодолевать последние муки и обретать вечное блаженство. Она неоднократно переиздавалась в Германии, и ее моральная идея, несомненно, породила молитвы Дюрера, вознесенные из глубины его охваченной тревогой души. Когда мы читаем в «Памятной книжке» описания его родителей, мы находим там правдивые и трогательные портреты людей, которые прожили свою жизнь среди тесных стен унылого немецкого города с тянущимися до небес острыми шпилями, крышами и фронтонами, опоясанного бастионами. Эти люди цеплялись за обычаи и нравы средневекового мира и не возводили новых зданий, что в 1508 году с удивлением отметил Макиавелли. Скромные, бережливые, праведные, притесняемые в общественной жизни, бюргеры готовили себя для лучшей жизни в потустороннем мире. Этот земной мир был лишь чем-то переходным для них; их общество с его сословиями, контролируемое церковью, было лишь ступенью к небу, как учили Фома Аквинский и средневековые мыслители.

И все же чисто человеческая непосредственность, заглушающая голос средневековых хроник, звучит в описании Дюрером последнего часа его матери. «Она часто болела чумой и многими другими тяжелыми и странными болезнями; и она прошла через большую бедность, испытала насмешки, пренебрежение, презрительные слова, много страха и неприязни, но она не стала мстительной... И она сильно боялась смерти, но говорила, что не боится предстать перед богом. Она тяжело умерла, и я заметил, что она видела что-то страшное. Ибо она потребовала святой воды, хотя до того долго не могла говорить. Тотчас же после этого глаза ее закрылись. Я видел также, как смерть нанесла ей два сильных удара в сердце и как она закрыла рот и глаза и отошла, в мучениях. Я молился за нее. Я испытывал тогда такую боль, что не могу этого высказать».

К этим словам относишься так, как если бы они были написаны великим современным писателем. И хотя намек на то, что женщине привиделось «что-то страшное», напоминает об олицетворенном образе демона, последняя горестная борьба несчастного человеческого существа описана Дюрером так непосредственно, что перед нашими глазами встает образ его матери, запечатленный им в замечательном рисунке углем (Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 1), исполненный незадолго до ее смерти, в 1514 году⁶. Рисунок обладает безжалостной, почти жестокой достоверностью. Барбара Дюрер, преждевременно состарившаяся, изнуренная жестокой жизнью и болезнями, выглядит как скелет, кожа да кости, скорбная, иссохшая, но все же полная потрясающей покорности богу. Каждая линия этого предельно реалистического рисунка придает несравненную величавость и выразительность ее голове, изображенной почти в натуральную величину. В этом портрете звучит голос непосредственного, чисто человеческого переживания, неподвластного догме и церковному поучению. Из сумрачного средневековья возникает новое представление о свободе и реальности, торжествующее даже перед лицом смерти.

Время, в которое жил Дюрер, было исполнено тревогами и отмечено той напряженностью, которая сопутствует наступлениям великих эпох человеческой мысли. Явления загадочные и чудесные, казалось, предвещали бедствия и наполняли людей трепетом. Дюрер относился к ним с наивной верой средневекового человека в чудеса: «Самое большое чудо, какое я видел за всю свою жизнь, случилось в 1503 году, когда на многих людей стали падать кресты, и особенно много на детей. Из них я видел один, такой формы, как я затем нарисовал. И упал он на служанку Эйера... прямо на рубашку, на льняную ткань. И она была так огорчена этим, что плакала и очень жаловалась, ибо она боялась, что умрет от этого». Далее Дюрер упоминает, что видел в небе комету, подобную той, которую он выгравировал на заднем плане своей знаменитой «Меланхолии». Эпоха около 1500 года была проникнута настроением хилиазма и предчувствием конца мира так же, как это было около 1000 года. В те дни люди обращались к древним пророчествам, которые приобретали для них новый и действительный смысл. Таков был духовный фон для величайшего творения молодого Дюрера — иллюстраций к «Апокалипсису» — «Откровениям св. Иоанна», исполненных им в последние годы пятнадцатого столетия⁷. «Самое большое чудо», о котором писал Дюрер, могло пробудить у него образы, подобные описанным в VI главе «Откровений»: «И солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась, как кровь; и звезды небесные пали на землю». В гравюре

Дюрера пламенный звездообразный град низвергается на человеческий род — императора и папу, земледельцев и нищих, на всех, тщетно пытающихся укрыться в скалах. Небеса закручиваются подобно свиткам, утесы шатаются. Тяжеловесные фигуры на переднем плане бессильно погружены в отчаяние, ибо на них с небес низвергается огненное бедствие. Сплавленные в единое целое, небеса и земля являют собой космическую сцену, восходящую к отвлеченным композициям средневековья, изображающим сверхестественные катастрофы. Однако их предустановленность взрывается в этом головокружительном хаосе резко противоречащих друг другу, экспрессивных образов. Средневековая система мироздания еще присутствует, но и она начинает трещать и шататься. Так на исходе пятнадцатого века, еще связанный со средневековым эсхатологическим мышлением, Дюрер представлял себе гибель вселенной.

Сравним только что описанные иллюстрации к «Апокалипсису» с чрезвычайно наглядным сновидением художника о «Судном дне», которое он увидел в 1525 году, за три года до смерти. Восприимчивая, живая фантазия Дюрера обильно проявлялась в его снах. Однажды он сказал своим друзьям, что часто видит во сне прекрасные произведения искусства, и если бы он создал их в действительности, то был бы счастливейшим из смертных. И все же мир его сновидений отражал не только прекрасное, но и ужасы, порожденные богобоязненной душой, находившейся под гнетом и страхами его времени. Он был так глубоко взволнован своим сновидением в 1525 году, что воспроизвел его акварельными красками (Вена, Музей истории искусств; илл. 3) и сопроводил следующей надписью⁸. «В 1525 году, после Троицы, ночью, между средой и четвергом, я видел во сне, как хлынуло с неба множество воды. И первый поток коснулся земли в четырех милях от меня, с великой силой и необычайным шумом и расплескался и затопил всю землю. Увидев это, я так сильно испугался, что проснулся от этого раньше, нежели хлынул еще поток. И первый поток был очень обилен, и часть его упала вдали, часть — ближе. И вода низвергалась с такой высоты, что казалось, что она течет медленно. Но как только первый поток коснулся земли и вода стала приближаться ко мне, она стала падать с такой быстротой, ветром и бурлением, что я сильно испугался, я дрожал всем телом и долго не мог успокоиться. И когда я встал утром, я нарисовал все это наверху. Боже, обрати все к лучшему».

Это видение глубоко отличается от трансцендентальных, религиозных образов его ранних лет. Несмотря на его космическое величие, оно основано на познании реальности. Перед нами про-

стирается безграничная равнина с отдаленными мелкими городами и селениями. Возникает впечатление, что земная поверхность образует обширный свод. Целое рассматривается с индивидуальной и субъективной точки зрения человеком, затерянным в бесконечной широте пространства под небесным куполом и потрясенным этим удивительным явлением. Воды, низвергающиеся вниз, окрашены в темно-синий тон, водяные струи, не достигающие земли, становятся на расстоянии светлее чем больше высота, откуда они падают. Это обширное пространство воспринято глазом, приученным к физическому эксперименту и привыкшим строить представление о реальности исходя из фактических наблюдений. Реальные соотношения и расстояния точно подмечены, оценены и умозрительно объединены в рациональное представление пространства.

Этот рационализм достиг своего наивысшего выражения в теоретических трактатах Дюрера, которым он уделял в последние годы столь много внимания — в «Руководстве к измерению с помощью циркуля и линейки» (1525), «Наставлении к укреплению городов» (1527) и «Четырех книгах о пропорциях» (1528), наиболее важных для художника, опубликованных в Нюрнберге лишь после его смерти. Они сочетают в себе практические опыты, размышления и исследования за много лет работы, все то заново обретенное сокровище художественного эмпиризма, которому новая эра дала возможность выявиться. Это рациональный синтез, подобный тому, что был задуман Леонардо да Винчи, но никогда не получивший у него литературного завершения. От литературных замыслов Дюрера тоже остались фрагменты. Он предполагал создать обширную книгу по теории и практике искусства, от которой сохранились наброски; в промежутках между ними имеются записи, сделанные другим почерком (Лондон, Британский музей)⁹. Дюрер часто прибегал к помощи своих друзей-гуманистов для того, чтобы литературно формулировать либо собственные идеи, либо воспринятые им от других. Он переписывался с Никласом Кратцером — математиком и астрономом при английском дворе. В лондонских манускриптах мы читаем следующие изречения: «Нет другого такого искусства, где бы измерение использовалось все более и более разнообразно, чем в искусстве живописи, которое нуждается не только в геометрии и арифметике — основах всех измерений, но гораздо более, чем какое-либо другое искусство, зависит от перспективы, катоптрики, геодезии, хорографии». Поздняя гравюра на дереве, изображающая осаду крепости (1527; илл. 2), возможно, была задумана Дюрером как иллюстрация к теории фортификации, хотя была напечатана как

обычная гравюра. Когда мы смотрим на безграничную, подобную карте, панораму равнины, с армией, стянутой перед укрепленным городом, с пылающими на горизонте деревнями, мы постигаем, насколько дюреровская концепция природы проникнута рационализмом, присущим ему в последние годы жизни. Его акварель с изображением всемирного потопа, где иллюзия пространственности выражена теми же рациональными и эмпирическими методами, сильно отличается от космических катастроф, изображенных в «Апокалипсисе», — этот рисунок ближе к природе и потому даже более угнетающий и зловещий.

Этот эмпиризм был завоеванием, которым североевропейское искусство обязано Дюреру, завоеванием, достигнутым в равной мере и внезапным молниеносным озарением и тщательным систематическим изучением. Эти оба вида завоевания эмпирического мира заметны в искусстве Дюрера: первый — главным образом в его рисунках, второй — в его теоретических изысканиях. Они соответствуют двум передовым интеллектуальным направлениям дюреровской эпохи — интуитивной и дидактической. В интеллектуализме Возрождения одинаковую роль играла как художественная интуиция, так и стремление к тому, чтобы привести все знания в систему, пригодную для обучения и науки.

Хотя новый эмпиризм стал в конце концов основной силой, восставшей против средневековых обычаев и традиций, корнями он все же уходил в каменную громаду готического собора с его изумительными по достоверности изображениями растений и реально изученных человеческих лиц во всем многообразии их выражений. Как это часто бывает в истории, движущие силы новой эры созревают в тени уходящей. Многие из революционных идей Леонардо да Винчи восходили к философской системе Николая Кузанского, относящейся к позднему средневековью¹⁰. Таким образом, корни этого эмпиризма можно обнаружить в самом раннем творчестве Дюрера. Они были внедрены в него как часть средневекового наследия, полученного им от позднеготических мастеров. Эти корни постепенно видоизменялись и, разрушая это наследие, способствовали возникновению совершенно нового представления о видимом мире.

Посвящая «Руководство к измерению» своему ближайшему другу гуманисту Вилибальду Пиркгеймеру, Дюрер писал следующее: «До сих пор в наших немецких землях многие способные юноши, посвятившие себя искусству живописи, обучались без всякой основы, только путем ежедневной практики. Так вырастали они в невежестве, подобно дикому, неподрезанному дереву. Хотя некоторые из них благодаря постоянным упражнениям достигали

свободы руки, так что они выполняли свои произведения с силой, все же они действовали необдуманно, следуя лишь собственной прихоти. Когда же понимающие живописцы и истинные художники видели такие непродуманные произведения, они не без основания смеялись над слепотой этих людей, ибо для истинного разума нет более неприятного зрелища, чем фальшь в картине, будь эта картина даже написана со всем старанием. Единственной же причиной, почему такие живописцы находили удовольствие в своих заблуждениях, было то, что они не изучали науки измерения, без которой невозможно сделаться настоящим мастером...»

Кого Дюрер подразумевал под художниками, которые росли «подобно дикому, неподрезанному дереву» и «выполняли свои произведения с силой», становится ясным, если мы взглянем на его ранние вещи. Рисунок «Распятие» (Париж, Лувр; илл. 6) около 1489 года¹¹ исполнен, скорее, в духе алтарных картин, которые создавались в мастерской его учителя Михаэля Вольгемута в 1480-х годах, когда Дюрер еще мальчиком работал у него учеником. В этом рисунке полностью отсутствует монументальная простота его поздних произведений. Он отличается обилием живописных деталей и разнообразных мотивов на заднем плане, а также беспокойными, вьющимися, закрученными, трепещущими линиями. Формы вытянутые, хрупкие, динамичные и экспрессивные. Фигуры переплетены с пейзажем; избыток характерных подробностей приводит к утрате ясности и единства. Это признаки угасающей эпохи — эпохи поздней готики, в традициях которой рос юный Дюрер. Произведения выдающегося живописца и гравера Мартина Шонгауэра из Кольмара в Эльзасе, ради которого Дюрер покинул родной город и предпринял путешествие по верхнему Рейну, по существу выдержаны в том же духе. Они изящнее, точнее и выше по достоинствам, чем безжизненные и унылые картины из Нюрнберга, в них проявляется изысканная манера нидерландцев, однако они доводят путаный, беспокойный, угловатый и ломкий стиль до излишней утонченности. Здесь мы ясно замечаем, как угасает великая художественная традиция — традиция готического искусства.

Пребывание Дюрера вне дома сильно затянулось; оно продолжалось с 1490 по 1494 год. Хотя он уже не застал Шонгауэра в живых, когда приехал в Кольмар, все же это путешествие имело величайшее значение в его развитии, потому что привело его в самый центр печатания, иллюстрирования и издания книг, а также искусства графики. Для Дюрера нашлось много работы в книгопечатнях Базеля и Страсбурга. В этих городах сосредоточивалась вся современная ему интеллектуальная жизнь; в них сохранялось средневековое мышление и поэзия, но вместе с тем туда

же стали проникать с юга веяния античного и ренессансного гуманизма. Гуманизм проник на север с рукописями и печатными книгами, но северные мастера воспринимали его сначала в духе позднего средневековья, потому что нужны были годы, чтобы искусство смогло последовать за литературой.

В 1492 году печатник Кесслер в Базеле выпустил латинское издание «Посланий св. Иеронима», которое Дюрер украсил гравюрой на дереве, изображавшей святого, врачующего раненую лапу льва¹². Эта композиция отличается грубоватой величавостью, башнеобразной средневековой формой, готической структурой пространства; она создана впечатляюще и «с силой», подобно произведениям тех «дикорастущих» молодых живописцев, о которых Дюрер писал позже. Эта гравюра Дюрера явно имела успех, потому что он получил заказы на другие иллюстрации. Многие из них до сих пор оспариваются учеными, однако в ряде книжных иллюстраций со светским содержанием его стиль очевиден, как, например, в назидательном произведении, озаглавленном «Турнирный рыцарь» (1493)¹³, в комедиях Теренция, никогда не вышедших за пределы подготовительной работы, и в книге Себастиана Бранта «Корабль дураков» (1494)¹⁴.

В литературе того времени Себастиан Брант является представителем критического и скептического образа мышления, которое начало оспаривать и подвергать сомнению прежние представления о морали и социальном порядке. Брант выдержал свою книгу в духе сатиры, по существу связанной с миром грубых гротескных существ, забавлявшихся играми в лабиринтах орнамента готических капителей и оград, в резьбе седалищ для церковного хора и на книжных страницах. Гротески обретали свою собственную жизнь в творениях немецких граверов и у величайшего гения среди всех сатириков — у нидерландского живописца Иеронимуса Босха. В книге Бранта «Корабль дураков» они наставляют зеркало на все нелепости человеческой жизни. Высмеять — это лучший способ осудить. Шуту дозволено высказать то, на что не решается проповедник. Савонаролу сожгли на костре, а на книгу Бранта никто не покушался. «Корабль дураков» совершил кругосветное путешествие по всем широтам человеческого общества и осветил многие темные углы церковной и мирской жизни. Лицемерный монах так же хорошо получал по заслугам, как и молодой дурак, из-за денежного мешка женившийся на старухе. В канун Реформации общественная критика была возможна лишь под прикрытием шутовского колпака. Дюрер принял участие в иллюстрировании этой книги, которая появилась в 1494 году. Здесь молодой художник проявил не только живое воображение, но

также острую наблюдательность в изображении столь земных сюжетов.

Эта острота его наблюдательности чувствуется и в «Автопортрете» (ок. 1491; Эрланген, Библиотека университета; илл. 8), который он набросал пером во время своего путешествия. Взгляд этих темных задумчивых глаз проникает в окружающую жизнь, воспринимая ее с глубокой серьезностью. Изображенный здесь путешественник борется за овладение реальным миром, стремясь запечатлеть его в новом видении. Для немецкого художника пятнадцатого века изобразить себя так достоверно и вместе с тем восторженно было дерзким и смелым поступком. Рисунок был для молодого Дюрера новым способом завоевания видимого мира; работал он не в тщательной и медлительной манере готического рисовальщика, а охваченный жаром и вдохновением, под влиянием момента, побуждаемый живым восприятием действительности. Так родился новый тип рисунка.

Средневековый рисунок выглядел совершенно иначе. Французский архитектор Виллар де Оннекур, работавший в тринадцатом веке в соборе в Камбре, собирал в своем путевом альбоме разнообразные мотивы, полезные для средневекового художника. На одной из его страниц представлены движения и пропорции человеческих фигур, сведенные к геометрическим схемам, которые возникли из абстрактных математических представлений, тех самых представлений, которые управляли трансцендентальной геометрией собора высокой готики¹⁵. Предметы не имели ничего общего с реальностью и выражались геометрическими знаками. Мы можем сравнить этот умозрительный метод с направлением в номиналистической средневековой философии, главным образом связанным с Уильямом Оккамом. Это направление называется терминизмом, потому что оно выражает реальность вещей посредством интуитивных представлений о них, которые служат знаками (*termini*) для их идентификации, хотя не имеют фактического подобия с ними. В какой степени искусство Дюрера заменяет знак самим предметом, становится очевидным по многим наброскам, в которых бегло схвачены ближайшие, окружающие его вещи: куски ткани, одежда, подушки, его собственная левая рука и даже его левая нога (Львов, Музей; Лондон, Британский музей)¹⁶. Этот реализм не противоречил средневековому представлению, допускавшему непрерывно возрастающее изучение природы в рамках религиозной и феодальной целостности. Позднее средневековое искусство показывает нарастание тех черт, которые мы называем «жанровыми». Графическое искусство особенно преуспело в нем. Один из утонченных предшественников Дюрера, «Мастер до-

машней книги», изображает в своих изящных, выполненных сухой иглой гравюрах очаровательные сцены из повседневной жизни. Дюрер шел по его стопам, когда нарисовал себя танцующим с красивой девушкой из Базеля, где она одеты согласно последней моде (Гамбург, Кунстхалле)¹⁷. Правда в дюреровских рисунках не хватает позднеготической грации и тонкости работ «Мастера домашней книги», однако вместо них выступает новое мощное чувство реальности, имевшее огромное значение для будущего.

Мы ошиблись бы, предположив, что искусство немецкого Возрождения возникло вследствие случайного контакта между искусством Юга и Севера, в результате преобразующего влияния первого на второе. Северное искусство созрело само по себе, дойдя до того состояния, когда смогло добровольно обратиться к Югу. Когда Дюрер предпринял свое первое путешествие в Венецию в 1495—1496 годы, его главным психологическим побуждением помимо частной причины — бегства от чумы — было желание раздвинуть свой духовный горизонт, самому испытать свежие и поразительные впечатления. Его целью было открыть новые миры, извлечь опыт путем непосредственной связи с жизнью, на что не рискнул ни один художник, живший в его тесном родном городе. Мы застаем его за копированием итальянских гравюр, игральные карты и рисунков с изображением одежды. Но это в Германии он мог делать и раньше! Новым во всем этом было не столько искусство, с которым он общался в Италии; в основном Дюрер придерживался позднеготической традиции. Новым был другой дух, другое отношение к жизни, которое он познавал, другой воздух, которым он дышал. Вся его напряженность, все его стремление к великим, но еще не познанным явлениям нашли свое разрешение. Его кисть с великолепной плавностью рисует с натуры на светлой поверхности бумаги сильную и изящную фигуру обнаженной женщины, полную жизнерадостности и свежести (Париж, Лувр)¹⁸. Этот рисунок выражает новое понимание человеческого существа как живого организма, ранее чуждое Дюреру.

Путешествие было не менее важным, чем пребывание в самой Италии. Впервые Дюрер испытал очарование горных вершин, когда он пересекал долины Тироля. Земная поверхность в космическом ритме вздымается огромными волнами то возносящихся снежных вершин, то опускающихся вниз долин (Оксфорд, Музей Ашмолеан)¹⁹. Мы стоим перед новым фактом: человек наедине с природой, пораженный ее величием, изливает свою восторженную радость в творении, не имеющем иной цели, кроме выражения чувства открытия нового мира. Широкая, круглая долина Триента, окруженная скалистыми стенами, мерцает как мираж в голубова-

тых, аметистово-фиолетовых и розовых тонах. Они пламенеют в лучах утреннего солнца, поднимающегося из-за горного гребня. Гордые стены старинного мрачного города парят меж серебряным зеркалом реки и вздымающимся утренним туманом (1495; Бремен, Кунстхалле; илл. 4) ²⁰.

Единственную параллель, которую можно привести к этим удивительным работам,— это рисунки Леонардо да Винчи, сделанные им в Альпах, окружающих Ломбардию и Пьемонт. Но в то время как Леонардо стремился исследовать строение гор в духе научной объективности, Дюрер был заморожен не менее ощутимыми ценностями — колоритом, атмосферой и настроением. Мы чувствуем весеннее утро в горах. Французские и нидерландские миниатюристы уже проложили путь к изображению этих чудесных явлений, однако до Дюрера никто не сумел преобразить их в самостоятельные художественные произведения. Когда он прозрел, то увидел подобную же новизну в родных ему местах. На акварельном этюде (Лондон, Британский музей) изображен восход солнца в сосновом лесу близ Нюрнберга ²¹. Живописное богатство формы отступает на задний план перед почти ощутимым зрелищем воздушности, нарушающей даже торжественный ритм высоких лесных деревьев. Глаз живописца замороженно скользит по пламенно-красным, огненно-золотым, желтым и оранжевым переливам, струящимся между каймой черно-синих облаков. Экспрессивное, духовное в природе пленило Дюрера даже сильнее, чем объективное, органическое строение пейзажа.

Леонардо с его научным отношением к природе находился под сильным влиянием философской доктрины и учения немецкого мыслителя Николая Кузанского, который был епископом в Бриксене в Тироле. Этот последний великий философ средних веков пытался согласовать старую религиозную идею о вселенной со все растущим стремлением к эмпирическому исследованию ²². Он выдвинул представление о конечном и бесконечном, объединенным в одну возвышенную гармонию. Бог — бесконечное — заключен в каждом мельчайшем предмете, который по этой причине заслуживает нашего внимания. Каждая малая частица отражает космос, становится зеркалом вселенной — «во всех частях отражается целое», как в дюреровском «Восходе солнца», где каждое дерево пробуждающегося леса словно пульсирует в едином ритме со вселенной. Философия Николая Кузанского, более чем какая-либо другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте впервые было достигнуто в искусстве.

Когда Дюрер набрасывал эту замечательную акварель — «Восход солнца», — он работал над величайшим замыслом своей юности — «Апокалипсисом». Задача подобного рода являла собой огромный контраст реальному миру, который он только что открыл. Апокалипсис — это бредовое видение ужасающих событий и космических катастроф, провозглашенных мстительным богом. Оно было написано во времена религиозных и расовых гонений, в царствование императора Нерона. Эта мрачная, потрясающе экспрессивная фантазия бросала вызов всей системе художественных образов, и ее воплощение, казалось, могло быть доступно лишь отвлеченной символике средневекового искусства. Апокалиптические темы играли большую роль в иконографической программе начиная с раннего средневековья. Они изображались на витражах и порталах соборов. Немецкий манускрипт из церкви св. Стефана в Бамберге, написанный во времена саксонского императора Генриха II около 1007 года, иллюстрирует Апокалипсис в духе мрачной отвлеченной монументальности²³. Восемнадцатая глава описывает разрушение Вавилона огнем, падающим с небес. Корабли покидают гавани, и моряки в ожидании катастрофы стараются спастись так же, как в наши дни это делали тысячи людей в пылавших городах Европы. «И один сильный ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет никогда». Раннесредневековая миниатюра показывает величественного мрачного ангела в идеальном пространстве, подобном плоскому узору, шагающего поверх волн (ок. 1020; Бамберг, Библиотека; илл. 5). Он кажется устрашающим из-за своего одиночества среди безбрежного, гладкого, золотого с розовым фоном, на котором господствует его острозатупленный силуэт. Его акт разрушения — затопление жернова — подобен торжественному ритуалу. Напротив, гравюры Дюрера (1498) полны шума и силы. Одна из них служит иллюстрацией к главам VIII и IX — «Звучание семи труб и разрушение мира» (илл. 7). Дюрер должен был обращаться к образам, воплощавшим жизнь в духе пламенной метафорической речи религиозного видения, которые словно бросали вызов карандашу художника. Средневековый мастер выражал их посредством великих символов во вневременной среде. Дюрер также в силу необходимости внес эту космичность и вневременность в свое произведение. Его композиция возносилась, подобно крутой стене, в пространство вселенной. Небеса и земля сливались в одно великое целое. Однако весь опыт изучения реальности, приобретенный им за это время, не мог быть отброшен. Огромным достижением Дюрера было то, что силой своего воображения и реалистического

мастерства он воплотил эти гигантские видения с их заклинаниями и экстазом в образы, обладавшие жизненной убедительностью. Это не имело ничего общего с итальянским влиянием. В благородных чертах его мужественных ангелов мы можем уловить отголосок доблестных воинов Мантеньи, но не это было решающим фактором. Решающий фактор — это новый дух реальности, который пронизывал целое. Иллюстрация Дюрера, с одной стороны, дословна и точна, с другой — реалистичнее, чем какая-либо более ранняя. Мы видим огненный град, смешанный с кровью, который низвергается на землю из первой трубы; огромную гору, горящую в огне, которая рухнула в море при звуке второй трубы; звезду, которая падает на источник при звуке третьей трубы. Голос, взывающий: «Горе, горе, горе живущим», — вылетает из облаков в образе хищной птицы, а солнце и луна заметно сокращаются, борясь с ночью. Здесь Дюрер разворачивает перед нами вселенную, подобно гигантской космографии, подобно одной из тех отпечатанных в шестнадцатом веке карт, которые пытались изобразить поверхность земного шара или звездного неба. Этот реализм лишь усиливает призрачный характер целого. Эта реальность, подобная сновидению, присуща видению Евангелиста «пребывающему тотчас в духе». Если мы сравним небесную сцену в «Сокровищнице истинных богатств» Вольгемута — учителя Дюрера, — где Христос с орудиями страстей изображен коленопреклоненным перед богом-отцом, то она в своем будничном натурализме выглядит почти банальной перед потрясающей фантазией Дюрера. Его произведение имеет больше сходства с визионерством евангелистов в «Евангелии Оттона III» школы Рейхенау (Мюнхен, Городская библиотека), исполненном около 1000 года — в эпоху такого же напряжения, полную темных предчувствий. Является ли то, что мы видим в «Апокалипсисе» Дюрера пережитком средних веков? Было бы правильнее назвать его возрождением того великого, героического духа раннего и зрелого средневековья, который уже задолго до этого был утрачен в тесном бюргерском мире поздней готики.

В какой мере Дюрер вдохновлялся видениями древнего христианства, показано нам в торжественном алтарном образе «Всех святых, поклоняющихся Троице» (Вена, Музей истории искусств; илл. 10). Дюрер написал его в 1511 году для маленькой часовни — убежища для двенадцати престарелых бедняков, которое было основано благочестивым Маттиасом Ландауэром. Эта картина излучает радужное величие своих красок²⁴. Братство всех святых, преклоняет колени в небесных сферах, вознося свои молитвы к Троице; под ними гигантский круг верующих, олицетво-

ряющих церковь, как эхо повторенный сонмом ангелов, изображенных в высочайших сферах. Представлены все общественные сословия — от папы и императора до бюргера и крестьянина. Кардинал приглашает старого смиренного донатора присоединиться к общей молитве. Картина изображает братство верующих — «Град божий» св. Августина, созерцающего бога в вечности²⁵. «Почему же, и к тому же очень правдоподобно, мы видим земные тела нового неба и новой земли, так же как видим бога, присутствующего везде». Толпа фигур, парящая выше уровня наших глаз, уходит в необозримую глубину, созданную со всем знанием научной перспективы. Облако, на котором они покоятся, простирается до горизонта чарующего земного рая, изображенного в нижней части, хотя парчовые ризы святых оказываются ближе, чем изображение маленькой фигурки скромного, но гордого художника, стоящей в правом углу картины. И все же они выглядят как сверхлюди, и все мастерство Дюрера в изображении натуры служит здесь цели воплощения сверхъестественных явлений в зрительный образ.

Характерной чертой Дюрера, которую некоторые исследователи называют «любопытством», была та страстность, с которой он вникал во все великие и малые чудеса природы, где бы он ни встречался с ними — в родных ли ему местах или за их пределами. Не было ничего слишком малого, чтобы он не находил достойным изображения. Мы отмечаем, как увеличивается количество его набросков с натуры, относящихся к первым годам шестнадцатого столетия и особенно ко времени его путешествия в Нидерланды в 1520—1521 годах. Он выкопал кусок дерна с самыми обычными местными травами и изобразил их в одной из своих самых замечательных акварелей, в которой, как величественное здание, гордо возвышаются нежные ростки стеблей и соцветия водосбора (1503; Вена, Альбертина)²⁶. Подобную же акварель он посвятил жителю окрестных полей — молодому зайцу (1502; Вена, Альбертина)²⁷. Передан не только каждый волосок его пушистого меха, но подчеркнут также робкий и пугливый характер животного, его готовность мгновенно отпрыгнуть, хотя заяц находился в мастерской, что видно из отражения оконного переплета на его блестящем зрачке. Во время своего пребывания в Нидерландах Дюрер собирал все виды редких животных, растений и фруктов. Он поехал в Зеландию, чтобы увидеть выброшенного на берег кита, он рисовал моржа (1521; Лондон, Британский музей)²⁸, он отдал пять золотых флоринов за несколько маленьких длиннохвостых обезьян, а друзья одаривали его заморскими редкостями, откуда только могли.

Однако большинство произведений Дюрера показывает, что изучение природы никогда не являлось для него самоцелью, как для Леонардо, но было неотделимо от возвеличивания и прославления божьей славы. В его акварели «Мадонна с животными» (1503; Вена, Альбертина)²⁹ всем обитающим на земле животным придана одна задача — развлечь младенца Христа в этом земном раю. Басни и сказки о животных, как, например, о лисе, заманивающей цыплят нежной музыкой, вставлены в иллюстрации на полях молитвенника императора Максимилиана³⁰, текст которого касается соблазнов. Не удивительно, что это сближает их с таким манускриптом, как Псалтырь из Петерсборо в Королевской библиотеке в Брюсселе, где целый маленький зоологический сад резвится в орнаментах на книжных полях.

К огромным познаниям внешнего мира, который возник в искусстве Дюрера, прибавилось познание мира внутреннего — царства человеческой души. Около 1500 года через весь западный мир прокатилась волна протеста против обрядности и профанации религии. Передовые люди были охвачены пламенным желанием обрести непосредственную связь с богом, уповать на него силой своей веры, без вмешательства церкви. Дух реформации возник задолго до появления Лютера и обладал большой внутренней значительностью до наступления нового протестантского догматизма. Этот дух живет и в произведениях Дюрера, начиная с иллюстраций к Апокалипсису. Дюрер переживал страдания Христа как трагедию собственной жизни, как ужасное событие, которое для верующей души происходит ежедневно и заново. Такое отношение было связано с религиозным субъективизмом, выраженным немецкими мистиками четырнадцатого столетия. Вместе с художником ждем мы ужасной минуты, когда тело Спасителя дрогнет в руках мужчины, держащего лестницу, и, кажется, почти упадет на наши руки³¹. Дюрер настолько глубоко сочувствует страданиям Христа, что отождествляет себя с «головой, покрытой кровью и ранами»³². Один из его замечательных поздних рисунков — «Се человек» (1522; Бремен, Кунстхалле; илл. 9) — наделен автопортретными чертами, полными выражения глубокой усталости.

Эта религиозность приблизила Дюрера ко всевозрастающему подъему протестантизма. Если его ученые друзья, как Пиркгеймер, Шпенглер и Кратцер, присоединились к Лютеру по философским и политическим соображениям, протестуя против коррупции Рима, то Дюрер следовал за ним по глубочайшей тревоге своего сердца. Не принадлежа к протестантской церковной общине, он тем не менее восхищался Лютером, потому что тот указывал

путь сквозь смуту того времени, говоря об этом сильными и простыми словами. Дюрер послал ему свои гравюры и горячо желал исполнить его портрет. В письме к Спалатину — капеллану Фридриха Мудрого — он писал в 1520 году: «И если бог поможет мне встретиться с доктором Мартином Лютером, тогда я с усердием сделаю его портрет и выграввирую на меди, чтобы надолго сохранить память о христианине, спасшем меня от великого страха». Дюрер не делал никакого различия между Лютером и Эразмом Роттердамским, с которого он исполнил портрет во время своего путешествия по Нидерландам³³ (1520; Париж, Лувр). Он не подозревал глубокого интеллектуального расхождения между двумя реформаторами, потому что для него их человеческая и религиозная сущность казалась единой. Когда ложное сообщение об аресте Лютера настигло Дюрера в Нидерландах, он записал в своем «Дневнике» длинную молитву: «О Боже на небесах, сжапись над нами, о Господи Иисус Христос, заступись за твой народ, освободи нас вовремя... О вы, набожные христиане, помогите мне достойно оплакать этого человека, исполненного духа божьего, и просите, чтобы бог послал нам другого просветленного человека. О Эразм Роттердамский, где ты? Посмотри, что творит неправедная тирания мирского насилия и сил тьмы! Слушай ты, рыцарь Христов, выезжай вперед рядом с господом Христом, защити правду, заслужи мученический венец».

Когда Дюрер писал эти слова, он мысленно отождествлял Эразма — автора «Книжечки воина Христова» (1503) — с героем своей знаменитой гравюры 1513 года «Рыцарь, Смерть и Дьявол». Рыцарь — символ христианина — спокойно и бесстрашно следует к небесному замку, беспрепятственно минуя издевающихся над ним Смерть и Дьявола, которые тщетно стараются сбить его с пути. Его сопровождает верный пес — символ божественного рвения. Для него вера становится уверенностью во внутреннем познании, доверяем к религиозному эмпиризму, который открыл ему, что не милосердные действия официальной церкви, но вера в живое слово Христа обеспечивает вечное блаженство. Тем самым этот образ олицетворяет собой как наступление нового времени, так и открытие окружающего мира.

II

Экстремисты в искусстве и религии

В 1526 году Альбрехт Дюрер закончил «Четырех апостолов» (Мюнхен, Старая пинакотека; илл. 11) и посвятил их Совету своего родного города Нюрнберга в качестве духовного наследия и назидания. Картины были снабжены тщательно продуманными надписями, выбранными самим мастером из апостольских текстов; эти надписи не только объясняли позицию самого Дюрера в религиозной борьбе его времени — хорошо известную из его писем и дневника, — но освещали также очень откровенно духовную атмосферу в Германии после установления протестантизма. Поэтому я хотел бы процитировать их. «Все мирские правители в эти опасные времена пусть остерегаются, чтобы не принять за божественное слово человеческие заблуждения. Ибо бог ничего не добавил к своему слову и ничего не убавил. Поэтому слушайте этих превосходных четырех людей — Петра, Иоанна, Павла и Марка, их предостережение:

Петр говорит в своем втором послании во второй главе так: «Были и лжепророки в народе, как и у вас будут лжеучители, которые введут пагубные ереси и, отвергая искупившего их господя, навлекут сами на себя скорую погибель. И многие последуют их разврату, и через них путь истины будет в поношенье. И из любостязанья будут уловлять вас вымышленными словами. Суд им давно готов, погибель их не дремлет».

Иоанн в своем первом послании в четвертой главе пишет так: «Возлюбленные, не всякому духу верьте, но испытывайте духов,

от бога ли они, потому что много лжепророков появилось в мире. Духа божия (и духа заблуждения) узнавайте так: всякий дух, который исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, есть от бога, а всякий дух, который не исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, не есть от бога, но это дух антихриста, о котором вы слышали, что он придет и теперь есть уже в мире».

Во втором послании к Тимофею в третьей главе апостол Павел пишет так: «Знай же, что в последние дни наступят времена тяжкие. Ибо люди будут самолюбивы, сребролюбивы, горды, надменны, злоречивы, родителям непокорны, неблагодарны, нечестивы, недружелюбны, непримирительны, клеветники, невоздержаны, жестокие, не любящие добра, предатели, наглы, напыщенны, более сластолюбивы, нежели боголюбивы, имеющие вид благочестия, силы же его отрекшиеся. Таковых удаляйся. К сим принадлежат те, которые вкрадываются в дома и обольщают женщин, утопающих в грехах, водимые различными похотями, всегда учащие и никогда не могущие дойти до познания истины».

Св. Марк пишет в своем евангелии в двенадцатой главе так: «И он поучал их и говорил им: остерегайтесь книжников, любящих ходить в длинных одеждах и принимать приветствия в народных собраниях и сидеть впереди в синагогах и возлежать на первом месте на пиршествах. Сии, поядующие дома вдов и напоказ долго молящиеся, примут тягчайшее осуждение».

Приводя эти тексты, Дюрер имел в виду не папский Рим и католицизм, потому что лютеранская реформация твердо установилась в Нюрнберге уже с 1525 года. Но внезапное прекращение деятельности прежних церковных властей высвободило множество эмоциональных и революционных духовных сил, угрожавших подорвать не только правоверное христианское учение, но даже основные устои общества. По всей стране скитались сектанты и пророки, иллюминаты и энтузиасты, апостолы и проповедники из баптистов и анабаптистов, богемских и моравских «братьев». В Крестьянской войне, бушевавшей в Южной Германии, были очень сильны религиозные эмоции, поддерживавшие борьбу за новый экономический и социальный порядок, который должен был согласоваться с духовными идеями раннего христианства о всеобщем равенстве и братстве.

Сильнейшее эмоциональное напряжение, которое ощущается как в «Апокалипсисе» Дюрера, так и у молодого Лютера, вылилось теперь в бурю, угрожавшую даже вновь установленному вероучению протестантизма. Последствиями хилиастического настроения, проявившегося в 1500 году, были мощные народные ма-

нифестации. Оспаривались все общепринятые мнения. С одной стороны, вспыхивали пророчества энтузиастов, с другой — выступали религиозный скептицизм и нигилизм. Эти разногласия угрожали также и Нюрнбергу. Там происходили не только споры между ортодоксами и диссидентскими проповедниками, но также и более решительные правонарушения. Один из близких учеников Дюрера, гравер по дереву Иеронимус Андреэ, был брошен в тюрьму за связь с революционно настроенными крестьянами. Живописец Паулуc Лаутензак — сакраментарий* — взволновал городской совет своими апокалиптическими идеями. Широкою известность приобрело судебное преследование против трех живописцев и граверов дюреровской школы — братьев Бартеля и Ганса Зебальда Бехама и Георга Пенца. Бартель Бехам — создатель очаровательной гравюры, проникнутой светским духом, — «Мадонна у окна» — проявил неверие в Библию и Христа, в таинства крещения и причащения. Пенц признался даже в том, что он атеист. Они презирали все церковные и светские авторитеты. Так основы лютеранского вероучения были подвергнуты сомнению. Правверное лютеранство отныне должно было бороться против еретических движений, возникавших внутри него, так же, как с ними в средние века боролась католическая церковь. Мы должны понимать надписи Дюрера на картине «Апостолы» именно как протест против этих ересей¹.

Во все времена господствующей религии с ее твердыми церковными установлениями приходилось сталкиваться с оппозицией — религиозным индивидуализмом и субъективизмом. Эти силы имели огромное значение для исторического развития религии, потому что они давали выход образной и творческой энергии, побуждавшей ее застывший формализм и наполнявшей религиозную жизнь новым духовным смыслом. Многие святые в свое время были недалеко от того, чтобы их рассматривали как еретиков. Начиная с позднего средневековья и дальше, оппозиционные силы приобретали все большее и большее значение в общей картине религиозной жизни.

Мы должны различать две главных формы этих свободных религиозных сил — мистиков и секты². Эти формы никогда не были идентичны, но и не исключали взаимно друг друга; наоборот, их слияние можно было наблюдать очень часто. Однако наряду с возникновением сект, лишенных даже признаков мистицизма, развивалась деятельность знаменитых мистиков, всецело связан-

* Придерживавшийся особенно нетерпимых взглядов на действительность церковных таинств.

ная с церковью. Но и этой деятельности иногда угрожала опасность со стороны крайне оппозиционно настроенных иллюминатов. В истории христианской религии в средние века обе формы получили мощное развитие. В эпоху великих духовных переворотов, подобных началу Возрождения, они могли достичь исключительной высоты. Не удивительно поэтому, что эти формы религиозных сил нашли свое отражение также и в изобразительном искусстве, иногда как предвидение, а иногда как эхо.

Сначала мы рассмотрим форму мистического иллюминатства и экстатического вдохновения. Грандиозная система ортодоксального религиозного мышления, подобная каменной громаде средневекового собора, была полностью воспринята мистиками двенадцатого столетия Бернардом Клервосским и Гуго Сен-Викторским. Начиная с тринадцатого века и далее религиозный субъективизм, все более усиливаясь, создавал новые формы индивидуального и личного мышления, которые отклонялись от ортодоксальности, сформулированной схоластиками. Нищенствующие ордена, особенно францисканцы, осуществили новый идеал братской общности, бедности и любви ко всем божьим созданиям, следуя в этом милосердной общине учеников Христа. Искра мистицизма, заключенная в учении св. Франциска, вспыхнула священным пламенем в произведениях великих немецких мистиков и доминиканцев четырнадцатого века — Мейстера Экхарта, известного в то время проповедника Иоганнесса Таулера и поэта Генриха Сузо. Четырнадцатый век, отличавшийся высокой экспрессивностью искусства, — это мистический век. Подъем мистицизма совпал с возрастающим значением светского начала в религии, с ростом городской культуры и проникновением передовых идей в широкие народные массы, хотя мистическое учение не влекло за собой образования общин. Оно, скорее, стремилось внушить простому и немудрящему человеческому уму, доведенному до полной отреченности от своей воли, идею о неразрывном слиянии его с богом или погрузить душу, вдохновенную религиозными видениями, в состояние экстаза. Мистическое учение первого типа возглавляли вышеназванные ученые и проповедники. Оно мыслилось как непосредственное обращение человека к богу в молитве и размышлении о нем, как единение с ним всеми силами его души, без вмешательства церкви. К его второму типу относились провидцы и верующие, которые в состоянии экстаза и восторга описывали возникавшие перед их взором пламенные и фантастические образы. В четырнадцатом столетии наиболее знаменитыми провидицами были св. Бригитта Шведская и св. Екатерина Сьенская.

Мистика интересуется только дух, его совершенная внутренняя свобода и движение. Пророчество о возвращении Христа и о его тысячелетнем царствовании на земле означало для него всепоглощающую любовь к Христу. Мистицизм может сосуществовать с официальной церковью, потому что в своей сокровенной сущности он свободен и высоко вознесен над нею. Он не может вступить в столкновение с догмой, потому что сам не подлежит ей. Мистик не возражает против традиционной церковной службы, потому что она не может оказать влияния на его обособленное царство духа; он аристократ духа, как бы низко ни было его положение. Мистицизм стоит в стороне от какой бы то ни было государственной религии, и учение католических мистиков четырнадцатого века было использовано лютеранскими спиритуалистами шестнадцатого столетия. Протестанты еще меньше, чем католики, проявляли терпимость к своим мистикам, чем вынуждали последних на решительное сопротивление. Как католические мистики, так и лютеранские спиритуалисты требовали чистоты и святости в личной жизни и неохотно допускали то утверждение, что искупление грехов даруется верующему только смертью Христа. В то смутное время, на заре шестнадцатого века, связи между католическим мистицизмом и протестантским спиритуализмом все более укреплялись. Во мгле хилиазма их свет горел еще ярче.

Поэтому нам ясно, что в эту эпоху учение мистиков четырнадцатого века приобрело новое значение. Влияние религиозного мышления Бригитты и наиболее важного произведения святой — ее «Откровений» — было весьма заметно в популярной религиозной литературе конца пятнадцатого столетия. Оно было издано в Нюрнберге в 1500 году, Кобергером, крестным отцом Дюрера, иллюстрировано гравюрами на дереве, исполненными в его мастерской. Последовавшее за ним немецкое издание сделало возможным дальнейшее распространение этой книги среди современников художника, приверженных к подобным писаниям.

Речь св. Бригитты пламенна и красочна. Погруженная в экстаз, она с чисто художественной силой описывала привидевшиеся ей образы. Она изображает страдания Христа так, словно видела их сама, с той интуитивностью и выразительностью, которые приравнивают ее к живописцу или скульптору. Она описывает муки Христа и славу богоматери в столь наглядных и восторженных картинах, что ей казалось, она видела их наяву. Ясно, что созданные ею образы могли вдохновить великого художника. Так оно и случилось на самом деле. Величайшее произведение немецкой религиозной живописи — большие алтарные картины церкви

в Изенгейме, в монастыре рыцарского ордена госпитальеров св. Антония, расположенного около Кольмара в Эльзасе,— были вдохновлены видениями св. Бригитты.

Мастер, создавший это бессмертное творение, вошел в историографию под именем Маттиаса Грюневальда³. Документы, найденные в последние десятилетия, обнаружили, что его подлинное имя было Матис Готхардт-Нейтхардт⁴. Мы знаем о его жизни меньше, чем о жизни какого-либо из его знаменитых современников в Германии. Его биография известна лишь частично; многое из нее, например год его рождения, до сих пор остается неизвестным. Он был придворным живописцем архиепископов-электоров Майнца, кардинала Уриеля фон Геммингена и Альбрехта Бранденбургского и умер в 1528 году. Он работал в областях, расположенных по берегам Майна и среднего Рейна. По-видимому, он родился в Вюрцбурге и принадлежал, как и Дюрер, к франконцам. На долгие годы он обосновался в городе Зелигенштадте. Он попеременно работал в Ашаффенбурге, Майнце, Франкфурте и Галле, однако свое величайшее произведение он создал для Изенгейма.

Изенгеймский алтарь датирован 1515 годом. Можно предположить, что мастер работал над ним с 1513 по 1515 год, так как к этому времени относятся контракты, заключенные на изготовление раки. Наставниками ордена, чья главная задача заключалась в предоставлении убежища больным и в их лечении, были итальянцы Иоанн де Орлиак и Гвидо Гуэрси, возложившие, как ни странно, этот благородный заказ на величайшего современного им северного живописца. Алтарь состоял из раки со скульптурами, исполненными резчиком Никласом Хагнвером, и из трех пар створок — двух подвижных и одной закрепленной⁵. Резная пределла также могла быть закрыта парой створок. Все эти деревянные створки были расписаны Грюневальдом. Евангельские сюжеты располагались в порядке от «Благовещения» до «Воскресения». Они дополнялись сценами из жизни св. Антония, которому были посвящены церковь и алтарь. Необычный выбор тем и их трактовка давали повод для многих размышлений относительно истинного смысла картин и их связи между собой. Но ясно, что столь необычайная экспрессивность форм и неожиданная иконография могли быть осуществлены только благодаря поразительной художественной фантазии Грюневальда и его глубоко индивидуальному художественному мышлению.

На этом складном алтаре по большим праздникам, в воскресенье и будние дни можно было видеть различные изображения. По будням с закрытых створок раки смотрит в глубину нефа

мрачное и траурное Распятие (илл. 12, 14) — творение такого потрясающего и гнетущего величия, что ничто на земле не может с ним сравниться. Распятый возвышается в центре, пригвожденный к грубому кресту, сколоченному из неотесанных балок. Он огромных размеров и почти вдвое превышает соседние фигуры; поэтому его соотношение с ними основано на иррациональном принципе. Здесь, как и в средневековом искусстве, определяющим является степень духовной значимости образа. Пояснение этому дает Иоанн Креститель, стоящий справа, который указывает на распятого и произносит: «Он должен возрастая, я должен сокращаться». Кажется, что тело Христа со следами ужасных пыток действительно растет и почти пробивает обрамление алтаря. Его ноги скрючены и сведены судорогой, пальцы рук, скованные пронзительной болью, указывают на небеса, его голова свисает вниз, его уста словно парализованы в предсмертной агонии. Сотни ран покрывают его сильное, изувеченное тело. Оно как бы возникает из черновато-синего ночного неба и призрачно-зеленого полусвещенного пейзажа, словно вобравшее в себя трагическое предчувствие гибели вселенной, сковавшее всю природу. Тело Христа — того оливкового или зеленоватого оттенка, какой встречается в съенской живописи четырнадцатого века. Здесь — это цвет разложения, безжалостно показанный потрясенному до глубины души верующему. Святой Ансельм описывает, как прекрасное до того тело Господа после бичеваний было истерзано, как проказой. Кровь изливается в каскадах мистически пылающего красного цвета. Все это было изображено Грюневальдом с той непосредственной жизненностью, от которой захватывает дыхание.

Где же еще можно было встретить описания трагедии на Голгофе, такие предельно реалистические и полные мистического подъема? В мышлении и искусстве четырнадцатого столетия. В 1924 году Генрих Фойрштейн сделал важное открытие, установив, что писания св. Бригитты послужили источником вдохновения для искусного живописца⁶. В них мы находим сходный экстремизм возбужденной религиозной фантазии. Во все растущем религиозном субъективизме позднего средневековья выделялась особая черта — воспринимать страдания Христа, как свои собственные. И именно к этому стремилась св. Бригитта, описавшая свои религиозные видения в «Откровениях о жизни и страстях Иисуса Христа и его матери пресвятой девы Марии»: «Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала многими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закатились. Колени изогну-

лись в одну сторону; ступни ног извилились вокруг гвоздей, как если бы они были вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты.

Как в этих словах предвосхищены образы «Распятия» Грюневальда! Как красноречиво говорят здесь руки! Какое страдание и горе выражают оцепеневшие пальцы Христа! Какой глубокий смысл таится в протянутом указательном пальце Крестителя! Безмерность внутреннего напряжения почти угрожает разорвать картину. Подобная напряженность есть и в некоторых скульптурах четырнадцатого века, так называемых «мистических распятиях», современных сочинению св. Бригитты или относящихся к несколько более раннему времени, как, например, «Распятие» в церкви св. Марии Капитолийской в Кельне начала четырнадцатого века (илл. 15). То, что у Грюневальда выражено сияющим цветом, здесь выражено линией и формой, насыщенными мистицизмом страдания. Если в искусстве оправдан термин «экспрессионизм», то в первую очередь он относится к этим скульптурам и к живописи Грюневальда. Как св. Бригитта могла вдохновить художника, так и она сама, вероятно, вдохновлялась подобной скульптурой. В «Распятии» ясно выступает высочайшая отвлеченность образа Христа в сочетании с грубым реализмом в изображении ребер и вздувшихся на ногах вен. Св. Бригитта так описывает это: «Ребра выдаются, и их можно сосчитать, плоть иссохла, живот провалился».

Мы знаем утерянное «Распятие» Грюневальда, возможно отнесенное к алтарю св. Магдалины в Изенгейме, лишь по копии семнадцатого века⁷. Эта картина — полный бездонного отчаяния диалог святого с распятым⁸. Мистическое понимание евангельского события превращает его в жалобу всего измученного человечества. Мы видим также в профиль угловатый силуэт истощенного тела Христа, который обнаруживает близкое сходство со скульптурой четырнадцатого века, и естественно предположить, что на Грюневальда оказывали влияние не только сочинения мистиков, но и произведения мистического искусства. Если сопоставить Дюрера и Грюневальда, то становится ясным, что Дюрер, даже ради выражения сильных эмоций, никогда не отступил бы от тектонического равновесия своих композиций в той мере, в какой это сделал Грюневальд в своем «Распятии». Наследие Грюневальда невелико по сравнению с наследием других старых немецких мастеров: кроме Изенгеймского алтаря оно состоит из немногих картин и рисунков. Изображение распятого занимает необычно большое место в его творчестве. Оно встречается во все новых и новых вариациях, и в его последнем произве-

дении, из-за смерти мастера незаконченным, изображался тот же сюжет. В большом рисунке (Карлсруэ, Музей) изгиб тела Христа сливается с изгибом грубого узловатого ствола, покрытого неровной корой и колючками. Сильные и энергичные карандашные рисунки Грюневальда отличаются вместе с тем удивительной тонкостью штриха⁹. Мастерство великого живописца с его поразительным ощущением материальности предметов особенно блестяще проявляется в передаче их неровных или гладких поверхностей. Грюневальд остается верным натуре до мельчайших подробностей, не утрачивая при этом глубокой связи с ней. В Изенгеймском алтаре рядом с гигантским Христом стоит на коленях маленькая фигура рыдающей Магдалины (илл. 16), чьи слезы льются горестным потоком. Ее заломленные руки раскрывают смертельное томление души. Эти руки — быть может, самая важная часть фигуры. Не менее выразительны они и у лишившейся чувств Марии, закутанной в белую пелену и навзничь упавшей на руки св. Иоанна, мертвее чем сам Христос в его призрачном полубытии. Св. Бригитта пишет: «Неистовые страдания сжали ее сердце так сильно, что каждый член ее священнейшего тела испытывал томление». Для рук Марии Грюневальд сделал великолепный подготовительный эскиз с изображением женской полуфигуры (Винтертур, собр. О. Рейнхарт; илл. 17); мы восхищаемся тончайшим богатством живописных деталей, словно увиденных в лупу, которые никогда не встречаются в более синтетических рисунках Дюрера¹⁰.

По воскресеньям, когда открывались наружные створки центральной части Изенгеймского алтаря и исчезала траурная сцена на Голгофе, в церковь могучими волнами вливалось экстатическое ликование «Ангельского концерта» (илл. 13) По своей иконографии, композиции и колориту картина как бы разбивается на две половины. В левой изображена часовня в позднеготическом, неистово «пламенеющем» стиле. Ее изгибы, арки, листовенные орнаменты и шпили, казалось, превращены во вьющиеся и ползучие растения, среди которых обитают оживленно-жестикулирующие ветхозаветные пророки. Часовня ярко сияет в многоцветной радуге своих киноварных, фиолетовых, желтых и голубых тонов. Внутри нее — коленапреклоненная фигура прославляемой и преобразенной Марии. Она подобна небесному видению, сверкающему в переливах красок. Мшисто-зеленый на подоле ее плаща переходит в глубокий зеленовато-синий, сменяется светящимся изнутри пурпурным, зажигается огненно-красным и образует вокруг ее головы желтое сияние. Магический колорит Грюневальда не поддается описанию, оно дает лишь слабое представление о религи-

озном экстазе, господствующем в картине. Из непроницаемой тьмы под сводами капеллы возникают сонмы восторженных ангелов и сверхъестественных странных существ в голубовато-призрачном рассеянном свете, оваянных лучистым сиянием, цвета павлиньих перьев. Три больших ангела, самозабвенно играющие на виола да гамба и виола да браччо, претворяют их ликование в музыкальные звуки; один из них — серафим в зеленом одеянии из перьев. Призрачное освещение в левой половине картины как бы вводит нас в сияющий день на правой половине, где Мария уже как богоматерь со счастливой нежностью радуется ребенку, сидя под открытым небом среди разбросанной детской утвари, образующей вокруг натюрморт. Однако она отличается царственностью, которую ей придает карминно-красный цвет одеяния, переливающегося и струящегося на свету, подобно воде или дыму. За ней простирается сияющая панорама высоких горных вершин, мерцающих голубыми, фиолетовыми и радужно-зелеными тонами. Из синего облака, залитого желтоватым светом, струящимся из призрачной фигуры бога-отца, слетают вниз мириады ангелов.

Господствующее здесь экстатическое ликование находит свой отзвук также в описаниях св. Бригитты — в «Ангельской проповеди о превосходнейшей и святой деве Марии», которая была предписанным чтением ее ордена в течение недели. Мария в капелле — это идея матери бога. «В этом совершенстве ты предстала из вечности перед глазами бога и сотворилось твое благословенное тело из ясных и чистых элементов». «Благословенное тело Марии в младенчестве сравнимо с чистейшей вазой из хрусталя». Грюневальд иллюстрирует это, помещая перед Марией прекрасный графин венецианского стекла. «Ангелы сторали от любви с момента твоего сотворения и ликовали». «Как святая дева была охвачена радостью много большей, чем все другие матери, когда она созерцала своего младенца, так она сильнее других была полна скорби в предвидении его страданий». «Ангелы порхали вверх и вниз между небом и землей, подобно мошкам в солнечном луче». Несколькоми годами позже Грюневальд написал другой образ Марии — счастливой матери. Картина (ныне в церкви в Штуппах; илл. 21), в которой небесный и земной рай слились воедино, полна радости, света и волшебного блеска красок. Позади богоматери возвышается величественный собор — символ доверия бога к ней как верной охранительнице его церкви. «Я дева, которую удостоил сын божий... Поэтому я пребываю в непрерывной молитве над миром, подобно радуге над облаками». И действительно, в картине нимб вокруг головы Марии преобразается в пламенную радугу. Согласно св. Бригитте, Мария говорила:

«Я была воистину ульем, когда самая священная пчела — сын божий — поселилась в моем чреве». И мы видим ульи в чарующем цветущем саду, полным благоухающих запахов лета.

На створке, слева от «Прославления Богоматери», при так называемом «воскресном открытии» Изенгеймского алтаря, показывается «Благовещение» (илл. 18). Испуг Марии при появлении ангела изображен здесь столь реалистично, что почти граничит с правдоподобием. На правой створке — «Воскресение Христа» (илл. 19). Спиритуалисты учили, что тело Христа с самого начала было сверхъестественным и бесплотным. По картине Грюневальда, где изображена звездная пасхальная ночь и фигура Христа, вспыхивающая как световой фантом, по беловато-голубым тонам его савана и пылающим карминно-красным одеяниям, мечущимся как пламя и поглощающимся желтовато-жаркими отблесками на его лице, изображенном на фоне сияющего солнечного диска, мы видим, насколько живопись была в состоянии достичь подобной спиритуализации и выразить преодоление материи. Живопись превращается в прозрачное пламя. Краски просвечивают как стекло.

В своих рисунках, исполненных на желтоватой бумаге черным итальянским карандашом в сочетании с белым мелом, Грюневальд также умел совмещать высочайшую нематериальность света с поразительной вещественностью в изображении предметов. Почти невесомая фигура св. Доротеи (Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 20) кажется сгустком света, а ее легчайшее одеяние струится, словно повисшее в воздухе. Это одеяние с его богатым рисунком складок — чудо тончайшей передачи светящегося и шелестящего шелка. Изогнутая и раскачивающаяся фигура святой, которая кажется балансирующей, подобно младенцу Христу, стоящему на сфере возле нее, не имеет ничего общего с устойчивостью фигур Дюрера. Они, скорее, напоминают предельно экспрессивные фигуры с картин начала пятнадцатого века на родине Грюневальда. На алтарном образе, находившемся в его родном городе Зелигенштадте (теперь в Дармштадте), изображены четыре женские фигуры, исполненные в так называемом «мягком стиле» — немецком варианте «интернациональной готики». Они и являются прототипами женских образов Грюневальда. Связи Грюневальда с поздним средневековым искусством настолько сильны, что критики склонны рассматривать мастера как последнего представителя средних веков и противопоставлять его Дюреру как первому художнику Возрождения. Эта точка зрения не совсем правильна. Средневековые черты проявляются в творчестве Грюневальда не в результате непрерывающегося развития

средневекового искусства, а потому что он сознательно вернулся к великому идеалистическому искусству прошлых веков. В этом отношении его можно сравнить с Микеланджело, обратившимся к Джотто и Мазаччо, или с Дюрером, который возродил в «Апокалипсисе» дух средневековья. Это нечто отличное от непосредственного продолжения поздней готики, какое мы видим в раннем творчестве Дюрера. Потому, что одним из характерных признаков новой эпохи являются не только присущие ей страстные поиски реальности, не только ее тяга к эмпирическому познанию мира, но и заново обретенное, глубокое и импульсивное стремление к великому и возвышенному идеалу. И это ставит Грюневальда в один ряд с крупнейшими и передовыми мастерами своего времени. *Сознательное возрождение* черт средневекового искусства спустя столетия—это симптом, который мы замечаем у обоих мастеров: у Дюрера и Грюневальда; в одинаковой мере и в обоих случаях оно означает современную передовую тенденцию в искусстве. Но воплощается это у каждого из мастеров по-своему. Величественная, спокойная натура Дюрера, мыслящего структурными понятиями, находит свои прообразы в героических веках раннего и зрелого средневекового искусства между 1000 и 1300 годами. Чрезвычайно эмоциональный и активный дух Грюневальда ищет их, скорее, в мистической эпохе четырнадцатого и начала пятнадцатого столетий.

Конвульсии крайне эмоционального искусства Грюневальда также свидетельствуют о духе нового времени. Они принадлежат к области познания мира духовного. Его личные религиозные взгляды, хотя он и был придворным живописцем архиепископа, едва ли были терпимы для церкви. В биографии мастера, составленной живописцем семнадцатого века Зандрартом¹¹, упоминается о том, что он написал в 1511 году «Преображение Христа» для церкви доминиканского монастыря во Франкфурте. В той же церкви находился алтарь кисти Дюрера «Успение Марии», исполненный для Якоба Геллера, который Грюневальд снабдил двумя неподвижными створками с изображением святых Лаврентия и Кириака, Елизаветы и Люции. Оба художника случайно познакомились друг с другом—Дюрер однажды преподнес Грюневальду несколько своих гравюр. «Преображение» Грюневальда утрачено, но сохранились рисунки к некоторым фигурам апостолов (Дрезден, Гравюрный кабинет; илл. 24). На одном из них изображен простертый на земле св. Петр. Клубы священного вихря, пронсящегося над ним, не сильнее, чем душевный вихрь, потрясший святого. Перед нами проявление того религиозного пыла, который охватывал умы людей иступленных и восторженных, ко-

торый и характеризовал мистическое учение спиритуалистов. В рисунке «Голова плачущего ангела» переданы те же экзальтация и волнение (Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 22).

Между Грюневальдом и религиозными экстремистами его времени должны были существовать связи. Когда Крестьянская война охватила страну, многие города, преимущественно населенные ремесленниками, присоединились к революционерам; между ними был и Ашаффенбург. В 1526 году Грюневальд был смещен с должности придворного живописца, и мы находим его снова в роли инженера-гидравлика на службе у протестантской общины в Галле, которая находилась в сильной оппозиции к архиепископу; там он и умер в 1528 году. В инвентарной описи его имущества упомянут так называемый «мятежный свиток» — письменное свидетельство и поручительство, выдаваемое доверенным лицом согражданам, обвинявшимся в симпатиях к мятежникам. Далее в описи был назван заколоченный гвоздями ящик, наполненный лютеранскими книгами («Lutherische Scharteken»). Среди них могли быть и сочинения спиритуалистов и еретиков, если художник так тщательно их прятал. Странный рисунок до сих пор приводит в замешательство ученых: три сросшиеся вместе уродливые мужские головы окружены сияющим нимбом (ок. 1523—1524; Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 23). Рисунок рассматривался Г. А. Шмидтом как грубая сатира на Троицу. Однако для сатиры это изображение слишком серьезно, хотя правоверный католик проклял бы его. Лица при всей их уродливости выражают глубокое благочестие; это, скорее, вожак мятежных ремесленников и крестьян — представители низших классов, на которых снизошел дух, побудивший их к восстанию. Изображение Троицы в виде трех мужчин в дальнейшем рассматривалось как еретическое¹². Спиритуалисты возражали против догмата о Христе как бого-человеке, потому что воспринимали Христа только духовно. Отсюда следует, что они возражали также и против догмата о Троице, которая воспринималась ими как эманация только *одного* существа, то есть так, как мы видим это на рисунке Грюневальда.

Влияние Грюневальда было сильным главным образом в районах Майна и среднего и верхнего Рейна, хотя он и не создал собственной школы, как Дюрер. Его необычайная эмоциональность отразилась в искусстве Ганса Бальдунга, который жил и работал в Страсбурге. Он вышел из мастерской Дюрера, но позже приблизился к чрезвычайно живописной и экстатической манере Грюневальда. Многие из его вещей имеют светский, почти языческий характер, но некоторые религиозные картины выражают тот внутренний трепет, который роднит их с экспрессионизмом Грюне-

вальда, например гравюра Бальдунга «Оплакивание Христа» (илл. 26), изображающая в странном ракурсе тело Христа и рыдающих над ним святых. Другая гравюра, где ангелочки с трудом поднимают на небо тело Христа в весьма необычном положении — ногами вперед, вовсе не соответствует общепринятой церковной иконографии. Его готовятся принять бог-отец, святой дух и бесчисленные ангелочки, порождаемые лучами небесного света. Никогда раньше этот сюжет не изображался столь театрально и вольнодумно, в противоречии с каждой заповедью церковной догмы.

Искусство Бальдунга ведет нас в Швейцарию. В произведениях швейцарских реформаторов Цвингли и баптистов прoustупает то же независимое отношение ко всяческому догматизму, будь он католический или протестантский. Дюрера привлекали ясные и реалистические взгляды Цвингли, хотя Лютер проклял его и баптистов так же страстно, как и спиритуалистов — отступников в лоне протестантской церкви. Религиозные представления швейцарцев глубоко связаны с их активной и деятельной жизнью. В сценах страстей Христа чрезвычайно реалистично показаны пытки и мучения, которые претерпевает борец во имя бога. Если святого Антония (Изенгеймский алтарь) терзают чудовища, порожденные лихорадочным воображением Грюневальда, то в рисунке «Бичевание Христа» (1520; Базель, Музей; илл. 25) работы рисовальщика и ювелира Урса Графа из Базеля изображено насилие, которое переходит в дикую расправу ландскнехтов¹³. Бедная жертва избита и растоптана в этом адском вихре жестокой схватки, отражающей горькую действительность того времени. Документально известно, что в ряде стран сектанты, главным образом баптисты, подвергались таким же пыткам.

Здесь мы должны сказать также несколько слов о второй форме свободных религиозных сил — о сектах. Официальная церковь стремилась к тому, чтобы государство и правящие классы служили ее интересам. Секты возникали среди низших классов, оппозиционных по отношению и к государству и к обществу. Собираясь в маленькие общины, связанные узами братской любви и милосердия, они пытались воскресить дух «Нагорной проповеди» раннего христианства. Такую секту в ее чистом виде представляли собой баптисты, движение которых зародилось в 1525 году в среде цюрихских радикалов. Баптисты выдвинули ряд требований: крещение совершеннолетних, выборы духовенства из мирян, отказ от войны и присяги, общность имущества. Их приверженцы преследовались огнем и мечом и католической и протестантской церквями, потому что они видели в них угрозу общественному порядку. В баптистском движении многое связано

со спиритуалистическими взглядами молодого Лютера. Если разложение и продажность действующей католической церкви навели Лютера на мысль о близком конце мира, то и в среде баптистов царило мрачное настроение хилиазма и предчувствие всеобщего конца. Наступило время гибели народных масс, предсказанное в Апокалипсисе. Судьба христианства держится на немногих. На гравюре Ганса Бальдунга молодой Лютер запечатлен как пламенный дух, как пророк, как ниспровергатель всего существующего¹⁴. Этим духом прониклись мистики, последователи Лютера, впоследствии, когда он стал догматиком, покинувшие его, — Ганс Денк и Андреас Карлштадт. Они оба знали Дюрера, Томаса Мюнцера и Каспара Швенкфельда. Эти спиритуалисты стремились не столько к образованию сект, сколько к полной и неприкосновенной духовной свободе. Церковные обряды и таинства утратили для них свое значение. Внутренний свет, озаряющий душу, есть для них истинное откровение Христа¹⁵.

В те решающие дни, в ту пору всеобщего энтузиазма и веры в конец прежнего мира и в начало нового царствования Христа на земле, секты и протестантские мистики сблизились друг с другом. Они вместе боролись против общего врага. Но когда действительно мирное баптистское движение встречалось с радикальными и воинственными течениями, восходившими к гуситам и таборитам, то оно оборачивалось проповедью насилия. Такова была причина и крестьянского движения и мятежа анабаптистов в Вестфалии. Мечта о евангельском царстве Христа на земле породила революционное политическое восстание против правящих классов. Народным волнениям того времени, как всегда, сопутствовала религиозная истерия. Одним из ее проявлений был культ «Прекрасной Марии» в Регенсбурге, введенный доминиканцем Балтазаром Губмайером, который как баптист кончил свои дни в Вене на костре. Чудотворный образ, написанный Альбрехтом Альтдорфером, представляет бледную, словно сомнамбула, Мадонну на фоне северной зари, трепещущей в кроваво-золотых тонах¹⁶. Дюрер написал на гравюре, изображающей поклонение этому образу, следующие слова: «Это сияние поднялось в Регенсбурге против Священного писания. Боже, помоги нам в том, чтобы мы не осмелились оскорбить его святую мать. Аминь»¹⁷.

Если Губмайер объединял между собой баптистов-католиков, то Томас Мюнцер делал то же самое по отношению к мятежным крестьянам лютеранского вероисповедания¹⁸. Учение Мюнцера представляло собой слияние идей мистицизма с революционными идеями «богемских братьев», с которыми он одно время был связан. Он считал возможным, если правящая власть потерпит не-

удачу в деле объединения враждующих христиан, добиваться этого путем насилия. Но водоворот Крестьянской войны в конце концов поглотил и его. После ее кровавого подавления Мюнцер был обезглавлен вместе с другими вождями.

Мюнцер имел своего двойника в лице живописца Йорга Ратгеба¹⁹. Последний принадлежал к швабской школе и находился в 1508 году на службе у герцога Вюртембергского в Штутгарте. Он был передовым живописцем своего времени. Подобно Грюневальду, Дюреру и Альтдорферу, он, бесспорно, был в Нидерландах и, может быть, также в Венеции. Связи Ратгеба с низшими классами и простым народом были сильны, его жена была крепостной. Несмотря на то, что он обладал высокой художественной культурой, он имел сильную склонность к идеям евангельской простоты бедных крестьян и ремесленников. В «нищих духом» он видел тех, кто войдет в царство небесное. Таков был его душевный склад, под влиянием которого и сложилась его художественная личность, что отразилось также и в его произведениях. Наиболее выразительны его большие картины Герренбергского алтаря (1518—1519) с изображением сцен из жизни Христа и апостолов.

Бывает так, что высоко одаренный колорист и рисовальщик, пренебрегая своими возможностями, сознательно стремится к грубому, примитивному стилю. Правда, такое сознательное опрощение иногда способствует выразительности его художественных образов. Это необычное явление встречается не только в современном нам искусстве, но и в старом. Примером тому служит Ратгеб. Обладавший исключительным колористическим вкусом и склонностью к декоративизму, он мог бы стать одним из лучших мастеров утонченной немецкой живописи шестнадцатого века. Однако он пожертвовал всем, чтобы сделаться пророком для «нищих духом».

«Воскресение Христа» из Герренбергского алтаря — это огромная крестьянская картина (1518—1519; Штутгарт, Галерея; илл. 27). Христос, застывший, как деревянное изваяние, встает из гроба. Воины — грубые деревенские парни, чьи неуклюжие силуэты образуют любопытную композицию в сочетании с различными предметами, разбросанными по земле. Картина являет вид примитивного плаката. Краски, лишённые тональной гармонии, пестры или блеклых меловых оттенков. Призрачно-голубые лучи пересекают небо. Христос — действительно дух. Он восстал из гроба без всякого усилия, ибо он менее веществен, чем его драпировки. Его прозрачное тело чудесно возносится кверху. Ратгеб должен был знать картины Грюневальда. Он достигает такой же

спиритуализации образов, но пренебрегает живописной культурой и утонченностью, которые были присущи творчеству Грюневальда.

В «Прощании с апостолами» действие происходит среди тоскливого осеннего пейзажа. Голые деревья, птицы, скалы и строения придают поверхности картины характер экзотического узора. Как извилисто вьется тропинка вокруг стены и замка на скале! Апостолы — те же неуклюжие ремесленники и крестьяне, подобные написавшему их художнику. Они трогательно пытаются скрыть свои чувства. При всей их смиренности и чужаковатости они полны фанатической набожности. Таков был тип мирских проповедников, за которыми следовали крестьяне из «Союза башмака» и восставшие ремесленники из старых немецких городов.

Как в наше время, так и тогда, художественный и политический радикализм нередко идут рука об руку; так случилось и с Ратгебом. Он был направлен одним из восставших городов в качестве советника к воюющим крестьянам. Когда же Крестьянская война с величайшей жестокостью была подавлена, Ратгеб как один из ее идейных вождей был заключен в тюрьму и четвертован.

Такова темная глава из истории прошлого, которую иллюстрирует судьба этих спиритуалистов. Важную роль в ней играли те иррациональные и жестокие силы, которые глубоко коренились в немецком сознании. Но алтарные образы в немецких церквях того времени говорят нам, что даже среди всего этого мрака и смятения возникали творения вечной красоты.

III

Новое отношение к природе

Открыватели пейзажа в живописи
и в науке

Когда рака Изенгеймского алтаря открыта, мы видим на левой створке написанную Грюневальдом сцену посещения святого Павла — лесного отшельника — святым Антонием. Здесь искусство мастера достигает своей вершины. Над долиной, где деревья германских лесов смешались с заморскими пальмами, спускается вечер. Этот первозданный, замороженный пейзаж выглядит так, словно только что схлынули воды всемирного потопа. Темнеют бархатно-коричневые скалы; словно покрытые чешуей, вздымаются серые стволы деревьев; черные мхи свисают с ветвей. Погруженный в сумрак олень неслышным шагом пересекает чащу. Туман плывет сквозь таинственную лощину на заднем плане, где за темной рекой в величавом молчании высится синий лес. За ним — высочайшие горные вершины, воздушные очертания которых, поймав последний вечерний луч, сияют нежнейшим розовым цветом. Здесь, как и в картинах Тициана, звучит целая колористическая симфония.

Такое исключительное чувство природы было не чуждо немецкой живописи и до Грюневальда. На картине (в действительности — это лист пергамента, наклеенный на доску), исполненной несколько раньше, в 1510 году, изображена встреча св. Георгия с драконом (Мюнхен, Старая пинакотeka; илл. 28). В чаще высоких деревьев трудно различить фигуру святого в оперенном шлеме. Маленькую картину переполняет богатство девственной природы. Высокие буки и подлесок образуют плотную сеть,

переплетаясь друг с другом. Лес должен войти в пространство картины как единое целое. Хотя видна только часть леса, мы ощущаем его безграничную протяженность вглубь и ввысь. Кажется что легкий ветер колыхнет ветви, так что отблески света скользят по листве. Лес — это главное содержание картины, тогда как изображение религиозной легенды сведено к сверкающему красочному пятну. Автор этой удивительной маленькой вещи — Альбрехт Альтдорфер, главный представитель живописной школы, возникшей в долине Дуная и поэтому названной «Дунайской школой». Вместе с ней появилось и то новое чувство природы, которое явно влияло на Грюневальда, когда он писал отшельников Изенгеймского алтаря. Однако художники «Дунайской школы» не были первооткрывателями этого нового направления: они «стояли на плечах» у молодого Дюрера, который указал им путь своими поразительными акварелями. Там впервые мы находим полное погружение в чудеса природы. Дюрер сосредоточивал все внимание на каком-то одном увлекшем его мотиве, выделял его из всего окружающего и тщательно воспроизводил. Возьмите, например, зарисовку «Пихта» в Британском музее. Едва ли мы можем говорить об одном основном мотиве в картине Альтдорфера. Она заключает в себе множество мотивов, но не их обособленная красота составляет ее художественный замысел. В этой маленькой картине живописец, завороженный богатством жизни природы, захотел выразить свое целостное о ней впечатление. Это чувство пришло помимо Дюрера, который в свои последние годы жизни не культивировал пейзаж, как особый жанр. Это чувство зрительной всеобщности, не ограниченное изолированными точными штудиями, но охватывающее всю композицию картины, сделало возможным существование ландшафтной живописи как полноценного художественного жанра. Эта важная отрасль современного искусства получила свое начало в Северной Европе вместе с эпохой Возрождения. Пейзаж не смог бы возникнуть, если бы для этого уже не существовало предпосылок в общей идейной обстановке того времени. Нам следует теперь кратко рассмотреть положение вещей.

В средние века изучение природы составляло часть обширной философской системы осмысления мира, покоящейся на теологической основе. С развитием эмпиризма, в котором изобразительное искусство играло важную роль, научное исследование становилось все более независимым от богословских ограничений. Богословие продолжало существовать, так как материалистический скептицизм еще не успел разрушить веру в божественное откровение, но изучение природы стало все теснее смыкаться с фило-

софией. Оба направления — богословское и научное — сходились на идее божественного Творца. Поскольку научная мысль стремилась постичь вселенную как воплощение бога, которым проникнут каждый ее мельчайший атом, историки обычно говорят о *пантеизме* в философии и науке Возрождения. Такой пантеизм нашел выражение также в изобразительном искусстве, и ниже мы займемся этим вопросом.

Сначала мы кратко должны рассмотреть, какую роль в этом процессе играли эмпирические науки. Истоки современной биологии, физиологии и химии в начале той эры были тесно связаны с медициной¹. Рационалистическая наука в ее современном аспекте была все еще неизвестна, особенно в Северной Европе. Магические, мистические представления и суеверия отчасти средневекового, отчасти античного происхождения нередко переплетались с научными открытиями. Математика и физика с их доктриной количества и методом анализа занимали не столь доминирующее место, как в семнадцатом веке. Числам приписывали магические свойства. Интуитивное постижение общего и эмпирическое исследование частных были более в ходу, чем абстрактные вычисления, исходящие от аксиом. Мы уже отмечали острый интерес Дюрера к природе, к редким животным и растениям. Зоологические сады появились в европейских городах, связанных с заморскими странами. Университеты Падуи и Пизы завели ботанические сады. За ними последовали Германия и Нидерланды, где работали такие ботаники, как Брунфельс и Фукс, Л'Экюз и Л'Обель. Книги-гербарии, иллюстрированные гравюрами на дереве, часто встречались в Германии пятнадцатого века². Исследователь металлов Агрикола производил геологические изыскания в рудниках Богемии. Пытливый разум не довольствовался эмпирическими опытами. Философия искала синтеза. Французский философ Каролус Бовилус (Шарль де Буэль), современник Дюрера, написавший книгу о чувствах, сравнивал макрокосм с одушевленным существом, обладающим собственным жизненным ритмом, чередованием бодрствования и сна³. Так же как живописцы, он наблюдал воздействие света, облачности и атмосферных явлений на видимость небесных тел.

Философия пыталась раскрыть более глубокий смысл скрытых движущих сил природы. К этому же стремилась и медицина, намереваясь подчинить эти тайные силы и применить их для своих целей. Великие врачи Парацельс и Кардано, изучая природу как целое, прибегали к обобщению и интуиции в той же мере, в какой при исследовании частных пользовались эмпирическим и экспериментальными методами. Медицина на этой ранней стадии

своего развития занималась самыми разными вопросами, так что путь к их философскому обобщению напрашивался сам собой. Парацельс — самый великий врач своего времени, один из его выдающихся умов — поставил перед собой задачу — познать тайные силы природы, рост живых организмов и их разрушение. Таким образом, как ученый он преследовал те же цели, что и открыватели пейзажной живописи. Они стали развивать свою деятельность десятилетием раньше, чем Парацельс, и потому следует заняться сначала ими. Удивительно, как часто формулировки Парацельса кажутся литературной интерпретацией нового и передового видения природы у живописцев.

Местом рождения нового пейзажного искусства была одна из самых чудеснейших стран на земле — Австрия. Лишь тот, кто испытал очарование ее удивительной горной панорамы, ее холмов, озер и рек, сможет понять, что она и сама способствовала зарождению этого нового искусства с того момента, как глаза художников сумели воспринять красоту ее пейзажа. Мы видели, как раскрылись глаза Дюрера, когда по дороге в Италию он пересекал долины Тироля. Проблемы пейзажа особенно разрабатывались в тех живописных школах, которые располагались в Дунайской долине между Пассау и Веной⁴. Примечательно, что живописцы этих школ избрали сюжеты, в которых религиозные легенды переплетались с жизнью природы. Одним из них была история маркграфа Леопольда — святого покровителя Нижней Австрии. Согласно легенде, буря сорвала с маркграфини вуаль — любовно хранимую память о ее матери. Маркграф, охотившийся однажды в лесу, был приведен Мадонной к кусту бузины, укрывшему вуаль. В благодарность он возвел на священном месте монастырь Клостернейбург. В 1501 году живописец Рюланд Фрюауф Младший пересказал этот сюжет в цикле маленьких алтарных картин⁵. В одной из них группа охотников выезжает из замка и вступает в дунайские леса (илл. 29). Часть этой сцены, ограниченной узкими размерами доски, изображена так, будто зритель бросает на нее случайный взгляд. Моделировка очень тщательна, краски сияют, как драгоценные камни. Скалы, деревья и поля даны тончайшими, причудливыми линейными очертаниями, стилизованными, но тем не менее насыщенными ощущением природы. Маркграф отправляется на охоту в короне и мантии, как сказочный король. Мы отмечаем две существенные черты в этих картинах: первая — это их волшебная сказочность, свойственная большей части пейзажных изображений немецкого Возрождения, и второе — поэтичность, возвышенность и мечтательность, заметно отличающие их от достоверных голландских пейзажей семнадцатого века. И хо-

тя из монастырских окон можно и сегодня увидеть мягкие холмы полей, изображенных в сцене охоты на кабана, все же пейзаж Рюланда — это сновидение, это выражение природы, а не зрительное утверждение реальности.

При императоре Максимилиане I Австрия, Швейцария и Германия обменивались своими лучшими талантами в области художественной и интеллектуальной жизни. В начале века художники и ученые из Франконии, Баварии, Швабии и Швейцарии приходили в Австрию в поисках не только работы, но и вдохновения. Гуманисты Конрад Цельтес и Иоганнес Куспиниан были профессорами Венского университета, где Цвингли числился в списке студентов. Для художников не последнюю роль играла красота пейзажа. Из Швабии приехал Йорг Брей Старший, из Франконии — Лукас Кранох, из Баварии — братья Альбрехт и Эрхард Альтдорфер. Они получали заказы от церквей, монастырей и горожан, и их картины полны очарованием австрийской природы. Они черпали свое вдохновение у местных живописцев и щедро возвращали им его. Так возникла «Дунайская школа».

В 1500 году Йорг Брей из Аугсбурга написал для цистерцианского монастыря в Цветле складной алтарь (Цветль, Городской музей; илл. 30), который я в свое время открыл, и теперь он считается вехой в старой немецкой живописи⁶. В нем пересказывается легенда о св. Бернарде — основателе монашеского ордена. В трактовке фигур Брей связан с мастерами Аугсбурга; в удивительно современных пейзажах он следует Фрюауфу. Мы видим святого Бернарда вместе с монахами, работающего на жатве. Навивная прелесть нижнеавстрийского пейзажа передана самым точным образом. Волны золотой ржи мягко колышутся под дуновением ветерка. Вздываются и снижаются холмы, по которым проложена деревенская дорога, обозначенная отдельными деревьями и придорожными крестами. Так и хочется побродить по мирному краю от одного старого города, замка или монастыря к другому.

Около этого же времени открыл австрийский пейзаж Лукас Кранох — позднее ставший придворным живописцем курфюрста Саксонского и портретистом деятелей Реформации⁷. Мы знаем по его собственному свидетельству, что в начале столетия он жил в Вене. В 1502 году он написал кающегося св. Иеронима в лесной чаще (Вена, Музей истории искусств; илл. 31). Этот святой, обитатель лесов, — своего рода дикарь, сходный с Геркулесом. Его энергичная фигура указывает на то, что живописцу был хорошо знаком стиль Дюрера. Кранох и Брей принесли в Австрию весть о могучем искусстве молодого Дюрера, чьи гравюры уже начали распространять его славу. Св. Иероним преклонил колена на лес-

ной просеке; его красная кардинальская мантия и лев гармонируют с медовым цветом скал. Высоко вздымаются лохматые сосны и пихты; их темные, оливково-зеленые ветви, изображенные в форме языков пламени, покрыты яркими бликами. С берез свисают серебристо-серые мхи. В ветвях обитают птицы, среди них — сова и попугай, имеющие символическое значение. Вся картина полна летнего зноя. Между темными деревьями — сияющее величепие равнины, лежащей у подножия Альп, вершины которых, покрытые голубыми льдами, встают на горизонте.

В первый раз в истории живопись осуществляет то, что философия выражает понятием *микрокосм*. Философ и ученый подразумевают под словом «микрокосм» прежде всего человека, который в малом масштабе отражает все, что содержит в себе макрокосм, или вселенная. Это указывает на то, что макрокосм тоже рассматривается как организм. Мельчайшая частица была неразрывно связана с целым, подобно тому как передний план пейзажа объединен с задним своим органическим строением и воздушным пространством. Так пантеизм рассматривает бога, как обитающего одновременно и в бесконечности вселенной и в мельчайшей ее частице. *Микрокосм отражает макрокосм*⁸. Эта связь становится подлинной в произведениях ранних пейзажистов.

Картины Кранаха, выполненные им в Австрии, принадлежат к числу его лучших, насыщенных огромной жизненностью и сверкающим колоритом. Если бы он остался навсегда в этой вдохновляющей стране, он стал бы таким же великим живописцем, как Грюневальд. Его поздние произведения никогда не достигали такого высокого уровня, за исключением портретов, в которых он сумел сохранить свою былую мощь.

В Австрии к Кранаху присоединился Альбрехт Альддорфер⁹. Он был баварцем, уроженцем Регенсбурга. В шестнадцатом веке баварцы были теснее связаны со своими австрийскими соседями по Дунайской долине, чем с каким-либо другим народом. Великая река объединяла сходные ландшафты, формы искусства и людей — людей веселого и деятельного склада, восхищенных красотой своего земного рая. И было понятно, почему Альддорфер должен был появиться в Австрии в самом начале своей деятельности, исполнив несколько гравюр на дереве для монастыря в Мондзее¹⁰. Он познакомился с австрийскими работами Кранаха. Маленькая картинка Альддорфера с изображением св. Иеронима, датированная 1507 годом (Берлин, Государственные музеи), обнаруживает явное влияние одноименной картины Кранаха. Она мягче, более лирична по настроению, чем динамичная композиция Кранаха, однако слияние фигуры с пейзажем оставляет позади даже Кранаха.

В картине последнего все предметы необычайно пластичны. В живописи Альтдорфера они кажутся цветными сгустками воздуха. Хотя композиция Альтдорфера менее отчетлива, чем в картине Кранаха, она превосходит ее по своей живописной цельности. Мазок его кисти, подобный перовому штриху, также способствовал этому. Подвижный, линейный, с изящными завитками рисунок Альтдорфера объединяет и пейзаж и фигуру, придавая им необычайную спаянность. Кажется, что фигуры растут из земли, подобно деревьям и растениям. Это не просто метафора. Парацельс ясно писал об этом в своей «Третьей книге по философии», когда сравнивал растения с человеческим организмом: «Это растение подобно человеку; кора его — это как кожа, корень — как его голова и волосы; у него есть тело и чувства; его чувствительность в стволе, который умирает, если вы причиняете ему вред; он украшен цветами и плодами, как человек способностями слышать, видеть и говорить». «Тело — это дерево, а жизнь — огонь, который его поглощает». Некоторые из созданий Альтдорфера действительно походят на дерево мандрагоры. В 1506 году в светотеневом рисунке, исполненном белилами и черной тушью на коричневой грунтованной бумаге, он изобразил «Шабаш ведьм» (Париж, Лувр)¹¹. Из завитков листвы и изогнутых ветвей, казалось, выростали сказочные создания. Такие существа рассматривались тогда, как действительно существующие не только в магических и кабалистических произведениях Тритемиуса, Рейхлина и Агриппы Неттесгеймского, но и в трактатах Парацельса, хотя он относился к ним, скорее, как к созданиям человеческой фантазии или к духам стихий.

Парная картина к «Св. Иерониму» — «Стигматизация св. Франциска» — восходит к гравюре на дереве Дюрера, с той разницей, что фигура святого не главенствует над всем, как в графической композиции Дюрера, но окружена пышной растительностью. Святой, очевидно, только что вышел из лесу, направляясь к очаровательной долине, тогда как его спутник ушел вперед. В этот момент вечернее небо вспыхивает желтым сиянием и в центре появляется окрыленная фигура распятого Христа, от которой на святого падают магические лучи.

Самый чарующий пример идеи микрокосма, выраженной живописью, представляет собой крошечная картина 1507 года (Берлин, Государственные музеи; илл. 32): под высокими пихтами и скалой — укромное убежище, где дикая жительница лесов изображена в обществе сатира, — сюжет одной из гравюр Дюрера¹². Листва образует зелено-золотистое кружево, подчеркнутое теплым коричневым тоном скалы. Далее взгляд скользит в туманную

даль, переливающуюся легчайшими голубыми и серовато-зелеными оттенками. В маленькой картине заключены безграничная ширь пространства и мечтательность яркого летнего дня.

В другой картине 1507 года (Вена, Музей истории искусств; илл. 38) Альтдорфер представил «Рождество Христа» среди руин старого замка, покрытого свежевыпавшим снегом, который под лунным светом мерцает голубоватыми блестками. Маленькие ангелы, подобные духам стихий, ведут под сводами полуразрушенного амбара хоровод и бросают сверху снопы сена для ложа младенца. Духом басен, песен и сказок, знакомых всем, созданных народом и выражающих его чувство, отмечена религиозная живопись Альтдорфера. В ней живет фольклор, поднятый до уровня высокого искусства. Это искусство, которое поистине связано с родной почвой. В картине «Отдых на пути в Египет» святое семейство располагается на отдых в Дунайской долине у природного фонтана, украшенного любопытными каменными изваяниями, похожими на лесные божества (1510, Берлин, Государственные музеи; илл. 37). Все живописные красоты края собраны здесь, как в шкатулке для драгоценностей: старые города со стенами и воротами, разрушенные замки, цветущие леса, сверкающие голубые горные цепи. Художник заражает зрителя радостью странствий по его прекрасной стране.

Альтдорфер писал «Отдых на пути в Египет» в то время, когда он предпринял свое второе путешествие по Австрии¹³. Эти путешествия всегда означали новый подъем его изобретательности и живописного мастерства, новый и смелый шаг вперед. От этой поездки сохранился пейзажный рисунок, датированный 1511 годом, изображающий Дунайскую долину у Зармингштейна, в Верхней Австрии (Будапешт, Музей изобразительных искусств, илл. 33). Вот красноречивый пример того, что Альтдорфер намеревался передать в своих пейзажах. Весь ландшафт на рисунке словно находится в движении. Горы громоздятся, как вулканические извержения, как потоки лавы, преграждающие путь воде. Рушатся строения, возведенные руками человека, тогда как первобытная растительность стелется по обновленному лицу земли. Мы словно присутствуем при процессе геологического становления. Воображение Альтдорфера помогало ему воплощать в зрительных образах скрытые созидательные силы природы. Его пейзажи — это не простое утверждение действительности; они выражают нечто большее.

Более правдивый образ реальной природы, как она является взору, как нам кажется, дал другой выдающийся живописец Дунайской школы, Вольф Губер — австриец из Фельдкирха в Форарльберге, который позже обосновался в Пассау, при дворе

епископа¹⁴. Он был первым художником, который путешествовал по стране для того, чтобы делать зарисовки красивых видов с натуры¹⁵. В изумительном рисунке 1510 года он изображает Мондзее в Зальцкаммергут так, как его можно увидеть сегодня,— бревенчатый мост, рядом несколько подстриженных ив и вдали Шафберг (Мюнхен, Гравюрный кабинет; илл. 34). Закругленная линия берега дает не только глубину пространства, но также выражает идею о кривизне земной поверхности под небесным сводом. Это правдивое изображение действительности, воспринятой человеком с точки зрения, выбранной им в широко раскинувшемся пространстве. набросок Губера с его выразительной экономией линий в большей степени превосходит научный подход к природе, чем ее интерпретация в рисунке Альтдорфера.

Раскрыть тайные силы природы было также целью науки, представляемой Парацельсом. Теофраст Парацельс фон Гогенхейм, примерно на пятнадцать лет моложе Альтдорфера, родился в 1493 году в Швейцарии в семье выходцев из Швабии. Он называл Австрию своим вторым домом. Многие годы своего недолгого века он провел в странствиях по Европе, потому что в нем жил дух открывателя, но всегда возвращался к родным горам. Его душа была проникнута чувством родной природы, и потому его научные формулировки часто бывали неожиданно сходными с художественными образами Альтдорфера.

Природа для Парацельса — одухотворенное целое, отраженное в каждой из ее частей. Первичная материя была для него «Великой тайной» («*Mysterium magnum*»), из которой бог, подобно художнику, сотворил мир. Идея о художнике появляется снова и снова и указывает на интуитивный, художественный подход Парацельса к природе. В процессе созидания одно вещество переходит в другое. Бог создал стихии для того, чтобы они могли стать первоосновой для различных субстанций, например вода — первооснова для минералов, земля — первооснова для деревьев и растений, эфир — первооснова для дождя, снега, света, радуги и молний. Одна субстанция поглощается другой, противоположной ее первичному состоянию, однако связанной с ней глубоким внутренним подобием. Химические идеи Парацельса, широко привлекаясь в авантюристические затеи алхимии, основаны на умозаключениях подобного же рода.

Около 1511 года Альтдорфер написал монументальную картину «Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист» (Регенсбург, Госпиталь св. Екатерины; илл. 36). Прототипом для образов святых послужили, возможно, он сам и его младший брат Эрхард. Святые сидят в жаркий летний полдень на опушке леса, заросшей

буйной растительностью. В космическом пейзаже на заднем плане виден пар, поднимающийся из моря, превращающийся в дым, кристаллизующийся на высоте в снежные горы, которые снова растворяются в кочующих облаках. Скалы, города и корабли, подобно минеральным образованиям, вырастают прямо из воды. В этой своеобразной живописной алхимии одна форма возникает из другой.

Если бы Альтдорфер не был таким выдающимся живописцем, он не смог бы так зримо воплотить движущие силы природы. Однако его колористическое мастерство, равное мастерству Грюневальда, развилось скорее из глубокого созерцания природы, чем из мистической фантазии. Вершины своего колористического искусства он достиг в большом складном алтаре, законченном в 1518 году для австрийского монастыря св. Флориана¹⁶. Духовный смысл «Воскресения Христа» (Вена, Музей истории искусств) выражен здесь цветом, передающим великолепное утро, когда зеленые небеса загораются пурпурными, золотыми и зеленовато-желтыми красками, а горы светятся лиловыми. «Рождество Христа», написанное Альтдорфером около 1520 года (Вена, Музей истории искусств; илл. 38), передает библейскую легенду как всемирное ликование; человеческие фигуры, скалы и дома пылают в окружающей их тьме флуоресцирующими красками. Путти с фонарями отбрасывают на снег светящиеся круги, а световой круг, открывающийся в небесах, состоит из ангелов, подобных бесчисленным светящимся шарикам, — целым скоплениям небесных тел во вселенной, малая частица которых — наш земной шар. Вот идея, которая примерно в это же время пробила себе путь в науку с системой Коперника.

Частые ссылки на цвета в произведениях Парацельса доказывают, что этот стиль живописи был хорошо ему знаком. Он воспринимал цвет как показатель атмосферных явлений. А для Альтдорфера цвет был средством, позволявшим связать повествование с настроением природы и пейзажа. В его исторических композициях всегда ощущается время года и суток.

Младший брат Альбрехта Альтдорфера — Эрхард, — по душевному складу не столь проникновенный, больше наслаждался яркостью декоративных эффектов природы, усиливавших красочность его художественного повествования. Он тоже работал в Австрии и исполнил алтарь с изображением легенды о святом Леопольде для монастыря Клостернейбург¹⁷. Картина, где святой преклоняет колена перед чудотворным кустом бузины с вуалью на ветвях, составляет часть этого алтаря (Клостернейбург, Монастырский музей).

Искусство пейзажа своим возникновением обязано также родине Парацельса — Швейцарии. Здесь в нем господствовал дух необычности, приключений и поэтического подъема, не связанных с религиозным содержанием. Мы видим это на рисунке Никласа Мануэля Дейча с изображением огромной скалистой горы (Вена, Альбертина)¹⁸ и в фантастическом изображении швейцарского озера, исполненном Гансом Лёй, где на переднем плане вырастает скала, подобная мощному дереву, а на заднем плане вздымаются ледники (Базель, Музей; илл. 40)¹⁹.

Искусство толкования природы Парацельс называл «хиромантией». Он отнесил это понятие не только к гаданию по руке, но также к постижению сущности растений, деревьев, лесов и наконец даже пейзажа, его гор, дорог и рек. Величайшая «хиромантия пейзажа», когда-либо достигнутая художником, это «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе» (Мюнхен, Старая пинакотека; илл. 41—42), исполненная Альбрехтом Альтдорфером в 1529 году для Вильгельма IV герцога Баварского. В ней разворачивается космическая панорама мира, подобная картам новой космографии. Один цвет перетекает в другой, стихии огня и воды сражаются в небесах, подобно людям на земле. Огненно-красные и оранжевые лучи заходящего солнца золотят вершины фиолетово-голубых гор; их цепи описывают круглящуюся твердь земного шара. Наступающая ночь загорается лунным светом. Парацельс писал, что у неба не один цвет, но множество. В картинах Рюланда Фрюауфа определенный локальный цвет придан каждому предмету как его неотъемлемое свойство, тогда как краски Альтдорфера подобны первичным веществам, описанным Парацельсом: «Они не имеют определенного цвета, но многие цвета возникают из них; они состоят из многих цветов»²⁰.

Современник Альтдорфера — Вольф Губер, чье главное значение заключается в превосходных пейзажных рисунках, начал с заурядных видов, которые он трактовал с топографической точностью. Он считал, что самые скромные предметы достойны служить основной темой. В то время как в Италии только идеальные, героические и священные фигуры считались сюжетом, достойным художественного выражения, северные мастера рисунка той же важность придавали изображению нескольких ив или старой мельницы у ручья. В последние годы Губер под влиянием Альтдорфера прошел весь путь от обычного пейзажа до грандиозного. В рисунке 1541 года (Лондон, Британский музей)²¹ он развернул широкую панораму земли с озерами, вздымающимися вершинами гор, ледниками и городами. В рисунке 1552 года

(Лондон, Университет; илл. 35)²²; мы встречаемся с окаменевшей космогонией. Текущие массы лавы кристаллизуются в фантастические горы, покрытые, словно пухом, сосновыми лесами и населенные горцами. Здесь мы стоим в преддверии космических ландшафтов Брейгеля, который начал работать примерно в это же время.

Развитие Альтдорфера шло, скорее, в противоположном направлении. Его искусство завершается заключением макрокосма в рамки спокойных композиций, где он использует мотивы из родной ему природы. Таким образом, он сделал важный шаг, превратив пейзаж в самоцель как в живописи, так и в гравюре. В одной из его гравюр огромной старой пихте, простирающей ветви над всем пейзажем, приданы преувеличенные размеры как главному сюжету композиции²³. А спокойная картина с видом Дунайской долины (Мюнхен, Старая пинакотекка; илл. 39) указывает на то, что Альтдорфер придает пейзажной живописи самостоятельное значение, освободив ее от всякого религиозного, исторического и аллегорического подтекста и превратив в особый жанр живописи, который станет господствующим в современном нам искусстве. Эта картина с ее тихой гармонией зримо воспроизводит то же чувство, которое содержится в одном изречении «Рагадоха» великого мистика Себастиана Франка²⁴, развивавшего в философии новую пантеистическую концепцию природы: «Как воздух, все наполняющий вокруг, сам не ограничен одним местом, как солнечный свет, сам на земле не находящийся, заливает всю землю и все-таки заставляя на земле все зеленеть, так бог обитает во всем и все обитает в нем».

IV

Реформация, гуманизм и новое представление о человеке

Одним из главных факторов, который не только способствовал богатству культурной жизни Северной Европы шестнадцатого века, но и определил ее двойственный характер, было совпадение религиозной революции с художественным и научным обновлением. Такая революция также вспыхнула и в Италии, но лишь в отдельных проявлениях и личностях — от Савонаролы до Хуана де Вальдеса — и не смогла подорвать традиционного течения религиозной жизни, примилившейся с развитием гуманизма и художественным возрождением. На Севере же потребность религиозной реформы глубоко повлияла на художественную и интеллектуальную жизнь. Эта потребность в конечном счете оказалась сильнее всех других, особенно в Германии.

Высокий подъем гуманизма и художественное возрождение в Северной Европе произошли почти одновременно, в конце пятнадцатого века. Тогда было заложено основание для тех интеллектуальных и духовных ценностей, которые охватываются английским понятием «humanities» («гуманитарные науки») и немецким «humanistische Bildung» («гуманистическое образование»), неразрывно связанными с изучением древних языков. *Не существует гуманитарных наук без знания латыни и греческого.* Это означает, конечно, нечто большее, чем заучивание грамматики, синтаксиса и словаря. Это означает новое, сознательное отношение

к жизни. Частичное подражание классическим авторам было хорошо известно и средневековой. Но истинное понимание их индивидуальностей как писателей выявилось только к этому времени. Гуманизм пытался возродить человека античности и присущую ему манеру мышления. *Таким образом, он установил новый идеал человека, основанный на интеллектуальной культуре, идеал духовной свободы и автономии личности.* В этом более глубокий смысл того возрождения, которое итальянцы называют «*rinascita*». Оно не связано с поверхностным подражанием античным формам. В Северной Европе это возрождение означало завоевание нового представления о человеке, главным образом с точки зрения его характера и интеллектуального развития личности¹.

На Севере новый гуманистический дух проявился прежде всего в тех обращенных к Югу городах, которые стали воротами проникновения новой культуры, — в Вене, Базеле, Аугсбурге. По отношению к Италии Аугсбург стал своего рода художественным и экономическим форпостом. Его финансовые диктаторы — род Фуггеров — играли там роль, сходную с ролью семьи Медичи во Флоренции. Ни один немецкий город не обладал таким южным видом, как Аугсбург; ни один не был так воодушевлен новым искусством итальянского Возрождения. Именно из Аугсбурга вышли художники, так естественно и непринужденно наполнившие северное искусство южным величием и новым гуманистическим духом, — Бургкмайр и Гольбейн.

Еще до того как Аугсбург превратился в ренессансный город, интеллектуальная культура гуманизма уже завладела Веной и Базелем. В 1497 году император Максимилиан назначил профессором риторики и поэзии Венского университета Конрада Цельтеса, одного из вождей нового гуманистического движения. Цельтес стремился следовать древним поэтам в своих эпитафиях, одах и в «Четырех книгах любовных стихов». Если в «Апокалипсисе» Дюрера мы замечаем новое отношение к раннесредневековому искусству около тысячного года, то можно сказать, что Цельтес заново открывает раннесредневековую латинскую литературу. Он переиздал латинские комедии монахини Гросвиты Гандерсхеймской. Дюрер снабдил некоторые из его книг титульными листами и иллюстрациями².

Незадолго до смерти Цельтеса, в феврале 1508 года, Ганс Бургкмайер по его просьбе исполнил посвященную его памяти гравюру на дереве (илл. 46). Поэт представлен по пояс, с закрытыми глазами, как изображают усопших на надгробиях, с руками, скрещенными на своих книгах. Фигура обрамлена аркой; вся композиция напоминает римскую эпитафию, на которой изображение

умершего виднеется из маленькой эдикулы. В угловых обрамлениях листа изображены рыдающие Аполлон и Меркурий³.

Другим центром литературного гуманизма был Базель с его работающими на полный ход печатными станками. Там печатались не только произведения античных поэтов и философов, но также современных сатириков. Мы уже упоминали о Себастиане Бранте, принадлежавшем к тому же поколению, что и Цельтес. Когда Дюрер и другие молодые художники делали иллюстрации для его книги «Корабль дураков», то преимущественно выполнили их в духе поздней готики, хотя в них были острые реалистические наблюдения. Карикатура на самого Бранта, как на помешанного библиофила, также воспроизводила типичный образ средневекового ученого. Когда Бургкмайр в 1508 году написал портрет Бранта (Карлсруэ, Кунстхалле; илл. 45)⁴, то показал его благородное, худое, одухотворенное лицо изящно и остро, в профиль, как на итальянской медали, полным внутреннего достоинства и чувства ответственности, свойственных мыслящему человеку. Портрет выражает новое представление о человеческой личности и ее ценности, которое по своему существу *гуманистично*.

На венской кафедре Цельтеса заменил молодой гуманист Иоганнес Куспиниан из Франконии, чья карьера была совершенно необычной. В возрасте двадцати семи лет он стал главным ректором университета. Император даровал ему титул «поэта-лауреата». Его важнейшим произведением была книга о «Римских цезарях и императорах», которая прославляет идею Германской империи в свете гуманистической культуры. Он был другом Лукаса Кранаха, написавшего в 1502 году портреты его и его жены (Винтертур, собр. О. Рейнхарт; илл. 43—44)⁵. Эти картины по праву названы самыми прекрасными портретами в старой немецкой живописи. В них блестяще выражено новое положительное отношение к жизни. Фигуры молодых людей слиты с природой в ее космическом единстве. В самых нарядных одеждах сидят они под открытым небом, на поросшей травой насыпи, среди дикой и пышной растительности — окружение, появляющееся впервые. Двадцатидевятилетний профессор одет в парадное академическое одеяние из черного бархата и коричневого меха; на голове шапка яркого, винно-красного цвета; золотые кудри обрамляют его розовое лицо, излучающее жизненную силу и твердое намерение решить проблемы, выдвинутые временем и жизнью. Сияющий ландшафт полон очарования, уже знакомого нам по ранним картинам Дунайской школы. Развесистый дуб как бы указывает путь к лесам и возвышающимся скалам. В этом пейзаже кипит

многообразная жизнь, одновременно реальная и фантастическая: у реки — прачки и купальщицы, в лесу — странники и охотники, менестрели и драконы. Звезда и сова — астрологическая птица ученого — заполняют собой небо. Потусторонние и стихийные силы втягивают человека в свою магическую игру. В этих портретах ясно проступает то пантеистическое мироощущение, которое в сочетании с новым гуманистическим учением о достоинстве человека было присуще ранним мастерам пейзажа и ученым. Портрет первой жены Куспиниана, шестнадцатилетней Анны, по своему блеску превосходит даже портрет ее мужа. Ее платье из малиново-красной парчи и черного бархата сливается с цветущей растительностью, подвластной четырем стихиям — эфиру, огню, воде и земле. Ее детское лицо выглядит почти мрачным среди сияющей игры природы. Картины, очевидно, были свадебными портретами, и так как астрологические птицы — сова и попугай, — принадлежащие новобрачным, изображены среди листвы также и в картине «Св. Иероним», о которой мы говорили в предыдущей главе, то возможно, что она была свадебным даром художника.

В портрете Куспиниана и его семьи, написанном на восемнадцать лет позже, в 1520 году, швабским мастером Бернардом Штригелем (Зееборн, собр. графа Вильчек), облик ученого очень изменился. Теперь он имеет двух сыновей, одного — почти взрослого. Энергия, буря и натиск молодости уступили место академической представительности и тучности. Агнес Куспиниан — его вторая жена, спокойная и заботливая хозяйка дома, — горда своим положением рядом со знаменитым профессором. Композиция, линии и колорит этой картины смягчены и доведены до спокойного равновесия; богатая растительность сменилась одиноким голым деревом, а над портретами даны имена их святых покровителей.

По рекомендации Куспиниана Кранх исполнил также портреты других членов академического совета Венского университета; они написаны в том же духе непосредственного слияния человека и окружающей природы. Австрийцы всегда любили природу. Портрет Стефана Реусса, занимавшего в 1503 году пост ректора (Нюрнберг, Германский музей)⁶, не обладает тем воодушевлением, которое свойственно портрету его коллеги Куспиниана; ему присуща более зрелая мужественность, подчеркнутая спокойным послеполуденным светом, который просачивается сквозь белые облака на темно-синем небе. Этот портрет проникнут удивительной теплотой, созданной не только темно-красным цветом мантии, отороченной коричневым мехом куницы, и загорелой ко-

жей лица, но также естественным и непринужденным чувством человечности. Также отчетливо выражен характер жены ректора (Берлин, Гос. музеи). Он как бы гармонирует с ее праздничной малиново-красной с золотом одеждой. Глубокая человечность и жизненность этих портретов — достойных провозвестников нового века — становятся очевидными, когда мы сравниваем их с портретами конца пятнадцатого столетия. Томан Бургкмайр — отец Ганса Бургкмайра — написал в 1498 году свадебный портрет Якоба Фуггера, прозванного «Богач», и его прекрасной молодой жены Сибиллы Арцт (Лондон, частное собрание)⁷. Он еще полон готической чопорности и сдержанности. Бюргерская благопристойность Фуггера не дает возможности догадаться о том, что это человек, обладающий огромной властью, финансовый диктатор Европы и экономический столп империи. Насколько сильнее раскрывается личность в венских портретах Кранаха! Это становится особенно ясным, если сравнить портрет этой аугсбургской пары, относящийся к концу готической эпохи, с другим, принадлежащим концу Высокого Возрождения. В 1527 году Лукас Фуртнагель, ученик Ганса Бургкмайра, написал выдержанный в черных тонах портрет учителя и его жены (Вена, Музей истории искусств; илл. 50)⁸, полных трагической расслабленности, утративших волю к жизни. С картины смотрят печальные, смиренные лица. Жена Бургкмайра держит перед собой зеркало, в котором мы замечаем два черепа. Надпись гласит: «Такими мы выглядели в жизни; в зеркале не отразится ничего, кроме этого». Дух жизнерадостной уверенности, присущий Высокому Возрождению, словно угас. Человек снова начинает думать о загробной жизни и о том, что же на самом деле является непреходящими ценностями. Тщета земного благополучия становилась очевидной, однако спасенье в воображаемой загробной жизни, провозглашенной средневековьем, стало невозможным. Жизнь надо было подвергнуть контролю, и человека испытать в ней строго и сурово. Жизнь не давала более простора для художественного проявления индивидуальности, но стала долгом и обязанностью. *Этот новый смысл придала жизни Реформация.* Мы читаем это в строгих чертах автопортрета старого Кранаха, написанного им в 1550 году (Флоренция, Галерея Уффици; илл. 49)⁹. Кранах-художник стал самым преданным выразителем лютеранского протестантизма.

Когда Кранах в 1509 году исполнил портрет профессора права и ректора университета в Виттенберге Кристофа Шейрля из Нюрнберга (Нюрнберг, собр. семьи Шейрль)¹⁰, тот написал панегирик художнику, являющийся ценным источником для биографии Кранаха¹¹. Лукас Малер, который принял как имя название

своего родного города Кронаха во Франконии, был в 1504 году призван в Виттенберг Фридрихом Мудрым, герцогом-электором Саксонии, в качестве придворного живописца. Там он оказался в самом центре протестантского движения. Художник преданно служил Фридриху и его преемникам в течение сорока девяти лет. Кранах исполнил многочисленные портреты выдающихся лиц, живших при саксонском дворе. Вначале они еще сохраняли нечто от живописного обаяния его австрийских работ, как, например, гравюра на дереве, изображающая саксонского принца верхом на пони, едущего по долине, с видом Виттенберга на заднем плане, исполненная Кранахом в 1506 году¹². Однако эта живописность постепенно исчезала, и Лукас Кранах все больше сосредоточивал свой интерес на портретах и в них — на изображении характера.

Фридрих Мудрый, гравированный Кранахом в 1509 году¹³, — прямой, набожный и осмотрительный человек — был одним из наиболее уважаемых и привлекательных людей среди немецких князей-электоров. После смерти Максимилиана он имел шансы быть избранным немецким императором, но был не в состоянии сломить враждующие силы. Он питал отвращение к насилию и любил украшать свою прекрасную страну замками, где собирал превосходные произведения искусства¹⁴. Фридрих был покровителем молодого Дюрера, и художник запечатлел его в одной из своих поздних и лучших гравюр (1524)¹⁵. Электор выглядит здесь, как рефлексирующий, размышляющий дух, как титанический характер; лицо его вылеплено мощными, как бы выпуклыми линиями. Кажется, Дюрер придал ему нечто от своего мятежного духа. Но гравюра Кранаха «Фридрих Мудрый, молящийся перед Мадонной» (илл. 47) достовернее передает его мирный облик¹⁶. Фридрих собрал в своей капелле огромную сокровищницу реликвий¹⁷. Его скромные черты выдают искреннее благочестие. Несгибаемая прямота и справедливость привели его к реформаторству. Подобно Лютеру, он испытывал глубокое благоговение перед Священным писанием и, таким образом, принял ответственность за Лютера в его борьбе за чистоту слова божьего.

Сходство с моделью всегда характеризовало портретное искусство Кранаха. Причина, разумеется, была в том, что духовная атмосфера протестантизма, основная идея которого заключалась в силе личной веры, была близка таланту Кранаха. Поэтому эпоха Реформации была благоприятна для Кранаха как портретиста. В своей личной жизни он осуществлял протестантский идеал повседневного трудолюбия и благочестия. В дополнение к своей художественной деятельности он выполнял общественные обязан-

ности как советник, камергер и наконец бургомистр Виттенберга. Кранах был близким другом доктора Мартина Лютера, которого он впервые изобразил в виде августинского монаха в гравюре 1520 года¹⁸. Лютер в тот год стал крестным отцом дочери Кранаха, Анны. В тонкой гравюре изображена мощная голова борца за веру, в котором обитает непреклонная решимость служить делу Евангелия. Кожа обтягивает крепкий череп, готовый пробить любое препятствие. Взгляд Лютера пронзителен и пламенен. Лютер уже опубликовал свои знаменитые ранние трактаты — «Обращение к дворянству Германской нации», «Свобода христианина» и «Вавилонское пленение церкви». В истинной вере, с какой душа человека уповала на божью благодать, заключалась для Лютера сущность религии. Вера — это внутреннее переживание, не нуждающееся в священных одеждах, утвари и месте для богослужения как во внешних символах. Если вера есть незримый процесс в человеческой душе, то человек должен доказать свои убеждения путем «творения божьих дел на земле». Это страстное утверждение Лютером значения личной нравственности с огромной силой звучит и в портретах Кранаха.

Когда Лютер в 1521 году вернулся с Вормского рейхстага, где он защищал свои тезисы, Кранах был единственным человеком, кого он известил письмом о необходимости для него на некоторое время скрыться. Мы помним, как глубоко потрясло это сообщение Дюрера, который узнал о нем, будучи в Нидерландах. Лютер неоднократно упоминал имя Кранаха в письмах, которые он писал из Вартбурга. Когда он, в латах и бородатый, как «Юнкер Йорг», инкогнито приехал в Виттенберг, Кранах набросал его портрет и использовал его для картины и смело исполненной гравюры на дереве¹⁹ (илл. 48).

Вопреки предусмотрительному совету электора, Лютер в 1522 году вернулся к своей общественной деятельности в Виттенберге. Он следовал внутреннему зову. На портрете, написанном Кранахом в 1526 году, мы видим его серьезным и решительным, человеком, передавшим свою судьбу в руки бога. Портрет жены Лютера — Катаринны фон Бора — является парным к нему. Это — свадебные портреты²⁰. Кранах был свидетелем на свадьбе реформатора и крестным отцом его первенца. Он и его близкие были наиболее верными последователями Лютера. Для памфлетов реформатора Кранах выполнял титульные листы и иллюстрации. Ученики Кранаха однажды даже подрались с католиками — студентами университета.

К наиболее выразительным портретам Кранаха относятся также изображения родителей Лютера, хранящиеся в комнате Лю-

тера в Вартбурге²¹. Они были исполнены в 1527 году по случаю приезда стариков в Виттенберг к их знаменитому сыну. Лютер происходил из старого крестьянского рода в Тюрингии. Он писал: «Я сын крестьянина; мой отец, дед и предки были честными крестьянами; позже отец двинулся в Мансфельд и стал рудокопом; оттуда и я». Старый Ганс Лютер изображен здесь как отец, достойный великого сына; внутренняя энергия и сила сочетаются в нем с ужасающей жестокостью и безжалостной праведностью, от которых Мартин так страдал в своей юности. Мать выглядит той скромной немецкой крестьянкой, какой она и была, выполняющей свой тяжелый ежедневный труд как служение богу. Основой для столь точных портретов послужили эскизы, написанные акварелью и гуашью на бумаге, которые Кранах делал со своих моделей. Эти эскизы гораздо живее и непосредственнее, чем законченные портреты. Благодаря счастливому случаю сохранился эскиз к портрету отца (1527; илл. 52). Автор этой книги открыл его в 1931 году и приобрел для Альбертины²². Сила его личности впечатляет здесь еще больше. Старик словно возникает из глубины гор, подобный духу стихий. Здесь пробуждается что-то от того пантеистического мироощущения, которое наполняло австрийские портреты Кранаха.

Несомненно, что эта сосредоточенность на суровой стороне человеческого характера привела к известному обеднению его искусства, бывшего вначале богатым и образным. Протестантизм был неблагоприятен для искусства. Моральные и этические ценности имели большее значение, чем художественные. Мы можем постепенно проследить это на развитии творчества Кранаха.

Свадебные портреты герцога Генриха Благочестивого и Катарины Мекленбургской 1514 года (Дрезден, Галерея)²³ отличаются праздничным богатством. Герцог Генрих ввел протестантское вероучение в Дрездене и Лейпциге. В молодые годы он усердно коллекционировал большие пушки, которые Кранах проектировал для него и которые ему нравилось собственноручно чистить. В позднем портрете 1537 года (Дрезден, Галерея)²⁴ это живописное великолепие уже исчезло. Мы видим старого мрачного герцога, защитника евангельского вероучения, держащего огромный меч. В раннем портрете молодого человека (Нью-Йорк, Метрополитен-музей)²⁵ словно сама модель излучает нежный сияющий свет, сводящий все контрасты к одному гармоническому живописному целому. В портрете астронома и математика Иоганнеса Шёнера 1529 года (Брюссель, Музей)²⁶ суровость, таящаяся в каждой морщине лица, подчеркнута жестким, ясным, почти отвлеченным дневным светом. Модели поздних портретов Кранаха не отлича-

ются ни красотой, ни красочностью, но это люди непреклонной воли.

Такая суровость иногда оборачивалась известной оцепенелостью, как в некоторых поздних портретах реформатора. Словно живой дух раннереформационного движения застыл в новом догматизме. Это соответствовало историческому процессу, происшедшему в действительности. Протестантизм вступил в свою схоластическую стадию. То было трагедией для наиболее тонкого и человеческого ума среди реформаторов — Филиппа Меланхтона²⁷. Он пытался объединить религиозные установления реформаторов с гуманизмом. Он отшатывался от всякого насилия и даже искренне надеялся на объединение всех христианских церквей. Богослово было для него лишь средством нравственного совершенствования жизни. Хотя протестантизм обязан ему своей первой формулировкой этики и догматики — «*Loci communes rerum theologicarum*» и «Аугсбургским исповеданием», — он в конце концов утратил всякую надежду на примирение из-за «ярости теологов». Умирая, он молился о мире между враждующими церквями. Его лицо, такое ясное и одухотворенное на гравюре Дюрера 1526 года²⁸ (илл. 51), кажется утомленным жизнью на одном из поздних портретов Кранаха, дошедшем до нас только в гравюре на дереве²⁹.

Благородный ум, последователь Цицерона и стоиков, крупнейший просветитель будущих поколений, он стремился достичь той же ясности мышления, какая была в созданиях его любимого художника Дюрера, но в конце концов был сломлен невозможностью примирения идей гуманизма и веротерпимости с глубоким расколом христианского мира. Гуманизм пошел путем, отличным от протестантского догматизма, и нашел свое благороднейшее художественное выражение в ином окружении. Яркий свет интеллекта, озарявший произведения античных философов, Меланхтон как теолог стремился привести в историческую связь с учением Христа, считая, что оно является завершением их идей. И гуманист Дезидерий Эразм Роттердамский стремился проникнуть в «философию Христа», исходя из античных писателей — Цицерона, Сенеки и Платона. Учение Христа было для Эразма глубоким олицетворением милосердия, простоты, терпения и чистоты. Так великая религиозная проблема эпохи явилась той «*locus geometricus*» («геометрической точкой» — латин.), где сошлись исследования богослова и гуманиста.

Наше представление о личности Эразма неразрывно связано с его портретами кисти Ганса Гольбейна³⁰ (илл. 55—56). Первый портрет, который художник написал с него, датирован 1523 го-

дом (Лонгфорд-Кастл, собр. Рэндор; илл. 56). Ученый изображен в темной шапке, обрамляющей его тонкое, одухотворенное, со скептическим выражением лицо, и в отороченной мехом одежде голландского теолога. Он слегка обращен к зрителю, но не смотрит на него; он держится отчужденно и глядит вдаль. Это истинный Эразм, в котором всегда ощущается замкнутость; зябнувший, робеющий перед натиском мира, над которым он тем не менее возвышался интеллектуально. Его окружение — классический ренессансный поупитр и книги, целый мир книг, столь ему милый. Руки покоятся на прекрасном переплете книги «Подвиги Геркулеса» на греческом языке. Сохранился эскиз к рукам Эразма (Париж, Лувр), тонко выполненный серебряным карандашом в технике самых ранних рисунков Гольбейна, где выявлено анатомическое строение рук ученого, столь же выразительных и одухотворенных, как и черты его лица³¹.

Эразм был тогда на вершине славы, самый знаменитый ученый в современном ему культурном мире, чувствовавший себя свободно в дружеской атмосфере старого Базеля, уютного города, располагавшего к спокойным размышлениям, но в тоже время и научного центра³².

Эразм и Гольбейн знали друг о друге и раньше, но не были знакомы. Эразм впервые приехал в Базель в 1514 году, привлеченный в значительной мере тем, что это был центр книгопечатания в Северной Европе. Именно печатный станок и дал Эразму возможность распространить над Европой власть своего интеллекта. Он сотрудничал с Бадиусом в Париже и с Альдом Мануцием в Венеции. Часто в суете книгопечатания он охотно писал, исправлял и пересматривал тексты. В Базеле находилась знаменитая типография Иоаннеса Фробена. «Adagia» («Книга поговорок») Эразма — собрание нравоучительных изречений и отрывков, заимствованных из античных писателей, — и «Похвала глупости» прославили его. Теперь он стремился продолжить свое издание проповедей св. Иеронима и Нового Завета на греческом языке. Из ученого-классика Эразм все больше превращался в религиозного мыслителя. Это обратило к нему все надежды Европы. Он стал углубленно изучать греческий язык главным образом для того, чтобы ознакомиться с основными первоисточниками христианского вероучения.

Таким образом, великий талант утонченного и остроумного писателя никогда не оставался праздным. В пути из Италии на север, когда он пересекал Альпы, у него зародилась мысль о литературном произведении «*Encomium moriae*» («Похвала глупости»), кратко называемом «*Moria*», которое он завершил в доме своего друга Томаса Мора в Англии³³. В нем великий ум осмеял

весь мир и себя самого, зная цену всяческой гордости, самохвалству и мирским успехам. Глупость является перед собранием дураков и утверждает, что боги и люди обязаны своим счастьем исключительно ей. Желая следовать древним софистам, она произносит хвалебную речь, посвященную преимущественно самой себе. Обращаясь к аудитории, она хвалит себя, потому что выполняет свою работу лучше современных софистов — университетских профессоров, обучающих юношество только раздорам. Она утверждает, что она по крайней мере настоящая, а у так называемых мудрецов то и дело назло им высовываются ослиные уши. Другу Эразма — школьному учителю Освальду Микониусу — принадлежал экземпляр «Могia» с рисунками на полях братьев Амброзиуса и Ганса Гольбейна; они были сделаны в 1515—1516 годах во время зимних вечерних лекций Микониуса, посвященных «Могia» и предназначенных для юношества. На одном из них мы видим самого Эразма, пишущего свою книгу. Микониус одолжил свой экземпляр Эразму для его развлечения. Когда ученый увидел эти рисунки, он сказал со вздохом: «О, если бы Эразм был бы еще так молод, он бы женился без промедления».

Ганс и его старший брат Амброзиус Гольбейн были сыновьями выдающегося живописца Ганса Гольбейна Старшего из Аугсбурга. Изумительное портретное мастерство Ганса Гольбейна Младшего основывалось на указаниях его отца, который серебряным карандашом делал в эскизных альбомах очень точные по сходству портреты своих современников. Один из великолепнейших — это набросок с его сыновей в возрасте шестнадцати и четырнадцати лет (Берлин, Гравюрный кабинет). Амброзиус также был превосходным художником, как мы можем заключить из карандашного портрета молодого человека, датированного 1517 годом (Базель, Музей)³⁴. Однако его деятельность преждевременно прервалась — он умер около 1519 года.

Первым влиятельным покровителем Ганса Гольбейна Младшего в Базеле был банкир Якоб Мейер. Когда он в 1516 году был избран бургомистром Базеля, Гольбейн написал два превосходных портрета — его и его жены (Базель, Музей); это энергичные образы людей швейцарского Возрождения, смысленных, основательных, полных бюргерской гордости, непринужденности и человечности. Бургомистр Мейер заказал Гольбейну для своей личной капеллы во дворце в Гундельдингене «Мадонну» (1526; Дармштадт, Герцогский дворец; илл. 53), оказывающую покровительство ему и его семье, склоненной перед ней в горячей молитве. Это произведение классической красоты и гармо-

нии. На нем лежит глубокий отблеск живописи Ломбардии, которую Гольбейн посетил в 1518 году, однако по выражению чувства — это чисто северное произведение. В то же время картина свидетельство религиозных убеждений Гольбейна. Она была написана в те годы, когда народные волнения, вызванные Реформацией, стали особенно бурными в Базеле. Это была последняя работа, написанная Гольбейном перед его отъездом в Англию. В письме Петру Эгидию, которое Гольбейн взял с собой, Эразм писал: «Искусства здесь дрожат от холода». Мейер принадлежал к католической партии и вверял себя и свою семью покровительству Мадонны.

Рисунки Гольбейна к «Похвале глупости» привлекли внимание печатника Фробена. Начиная с 1516 года, Гольбейн стал активно для него работать, рисуя титульные листы, инициалы, бордюры и виньетки в чудесном ренессансном стиле, четкие и благородные, подобные латинским фразам Эразма³⁵. Один из таких рисунков — титульный лист к сочинению Томаса Мора «Утопия». Позже мы обсудим то важное значение, которое английский философ имел для Гольбейна. Сейчас мы кратко опишем связи Гольбейна с базельскими учеными. Человеком, лично представившим его Эразму, был молодой Бонифациус Амербах, сын печатника Амербаха, профессор права в университете, впоследствии наследник Эразма и основатель великолепной коллекции произведений Гольбейна, ныне находящейся в базельском Музее. Гольбейн написал портрет Бонифациуса Амербаха в 1519 году (илл. 54). Прекрасное и серьезное лицо молодого ученого выступает на фоне темно-синего неба, пересеченного несколькими лавровыми ветвями и замкнутого на горизонте снежными вершинами гор. Это наиболее гармоничное слияние итальянского и северного Возрождения, когда-либо достигнутое в живописи, произведение, полностью выдержанное в том гуманистическом духе, символом которого стала мысль Эразма.

Гольбейн в 1523 году создал два почти одинаковых портрета Эразма — один, находящийся в Лувре (илл. 55), другой в Базеле, где он изображен пишущим. Они исполнены большой простоты и ясности, на обоих портретах голова ученого изображена строго в профиль. Он полностью погружен в свои занятия; насмешливые морщинки разбегаются вокруг сжатых губ. Здесь мы видим Эразма за его излюбленной работой — сочинительством, тщательно и бесстрастно взвешивающим фразы; вот самый красноречивый портрет гуманиста из всех существующих.

Посещая неоднократно Англию, Эразм завел дружбу со многими гуманистами, особенно с Томасом Мором³⁶, которому он по-

святил свою «Могia». В 1526 году, когда в Базеле искусство стало подвергаться гонению, Гольбейн покинул город, уехав в Англию с рекомендательным письмом Эразма к Мору. В ответ на это послание 18 декабря Мор писал: «Ваш живописец, мой дорогой Эразм,—превосходный талант». В 1516 году Мор опубликовал свою «Утопию» — первую из длинной родословной политических утопий. У Мора идеальное государство, расположенное на острове, устанавливает закон религиозной свободы, вследствие чего все религиозные противоречия постепенно поглощаются одной великой религией. Вера и бессмертие основаны на разуме. Законы идеального общества — это те, которые уже установлены в природе богом. Религиозный идеал развивается в том же направлении, что и идеал у реформаторов, хотя как святой мученик Мор был канонизирован католической церковью. «Утопия» полна дерзких пророчеств, которые осуществились в последующих столетиях. Мор был великим идеалистом, павшим жертвой противоречивых убеждений своего времени. Когда Гольбейн приехал в Англию, звезда Мора уже взошла. Государственный деятель открыл художнику дорогу в высшие круги английского общества. На рождество 1526 года Гольбейн исполнил большой групповой портрет семьи Мора. Когда Гольбейн в 1528 году вернулся в Базель, он привез с собой в дар Эразму подготовительный рисунок пером к этой картине (1527; Базель, Музей; илл. 59). В благодарственном письме Эразм выразил свою радость по поводу того, что он воссоединился наконец со своими друзьями, хотя и увиденными только на портрете³⁷. Это важное произведение — первый пример того типа живописи, который достиг своего высшего завершения в семнадцатом веке, в произведениях Франса Хальса и Рембрандта. Семья сгруппирована вокруг Мора и его отца, сидящих в английской гостиной. Гольбейн был таким же великим рисовальщиком, как и живописцем. Серия великолепных портретных рисунков для этого группового портрета, исполненных цветными карандашами, хранится в библиотеке Виндзорского замка. В них мы видим нежные черты Анны Кресакар, шестнадцатилетней невестки Мора, изображенной позади него³⁸. Открытый и умный взгляд характеризует Сесили Герон, двадцатилетнюю дочь, сидящую у ног своего отца³⁹. А оживленные черты старого господина, полного энергии и английского добродушия, принадлежат ее деду — Джону Мору, члену королевского суда⁴⁰.

К кругу гуманистов — друзей Эразма — относились видные лица английского духовенства, чьи портреты дошли до нас в картинах и рисунках Гольбейна. Джон Колег, настоятель собора св. Павла (Виндзор, Королевская библиотека)⁴¹, был одним из бли-

жайших его друзей. Широкообразованный человек, он читал лекции о «Посланиях апостола Павла» в Оксфордском университете. Джон Фишер, епископ Рочестерский⁴², был тем, кто вместе с Мором принял мученическую смерть за свою веру, обезглавленный в 1535 году по приказу короля Генриха VIII. Эразм намеревался посвятить ему одно из своих поздних произведений — «Экклезиаста». Уильям Вархэм, архиепископ Кентерберийский (Виндзор, Королевская библиотека)⁴³, горячо пытался удержать Эразма в Англии, предлагая ему ректорат в Олдингтоне. Гольбейн написал также портрет Никласа Кратцера (1528; Париж, Лувр), придворного астронома Генриха VIII, баварца из Мюнхена, который встретил Дюрера в доме Эразма в Нидерландах. Кратцер был последователем Реформации в Германии и вел с Дюрером переписку на научные и религиозные темы.

Когда в 1528 году Гольбейн вернулся в Базель, он нашел свою семью в бедственном положении. В великолепном по выразительности портрете его жены и двух детей (1528; Базель, Музей; илл. 58), который он тогда написал, их лица выглядят усталыми и грустными. Удивительно, что в этом произведении можно отметить некоторую близость к Грюневальду. Религиозные распри в Базеле находились тогда в самом разгаре. Иконоборческие тенденции протестантизма побеждали. Чернь штурмовала церкви и разрушала все произведения религиозного искусства. Эразм писал: «Ничего не уцелело ни в монастырях, ни на порталах, ни в церквях. Картины были замазаны известкой, все, что могло гореть, было брошено в костер, остальное разбито вдребезги. Ни их денежная, ни художественная ценность не служили им защитой». Гольбейн лишь вынужденно, а не из внутреннего побуждения следовал новой вере. Он принадлежал к тем, кто в июне 1530 года был допрошен городским советом по поводу уклонения от протестантского богослужения и причастия. В качестве объяснения он сказал, что нуждается в лучшем истолковании причастия, прежде чем идти к нему⁴⁴.

Эразм переехал в Фрейбург — настолько сильное отвращение вызвали в нем события в Базеле. Фрейбург принадлежал католическому Австрийскому дому, и эрцгерцог Фердинанд дал охранную грамоту Эразму. Во Фрейбурге он мог не опасаться повторения базельских событий. Протестантизм был на пути к тому, чтобы превратить Германию в культурную пустыню. Эразм жаловался: «Повсюду, где господствует лютеранское учение, занятия гуманитарными науками замирают». А Лютер в своих застольных речах метал против Эразма громы и молнии, именуя его «врагом всех религий, особенно противником Христа, а также закончен-

ным подобием Эпикура и Лукиана». Реформация полностью одержала победу над гуманизмом. Мы знаем, насколько сильно был перебит спинной хребет немецкого искусства; несмотря на существование подлинных художественных талантов, это отразилось на всем оставшемся отрезке столетия. В подобном окружении такой художник, как Гольбейн, не мог дольше жить. Его искусство принадлежало миру. В 1532 году он вернулся в Лондон.

В 1530 году, перед тем как Гольбейн навсегда оставил Базель, он написал портрет Эразма в его новом доме во Фрейбурге. На гладком голубом фоне в черном одеянии изображен старый гуманист. Когда-то наставник Европы, теперь он изможден трудом и горестями, однако заостренные черты лица излучают слабый внутренний свет, свет глубокой интеллектуальной жизни, никогда не угасавшей в Эразме. Он ясно видел духовные и религиозные потребности своего времени, но отшатывался от радикальных выводов, которые выдвигал Лютер, и не осмеливался порвать со старой церковью. Его душа гуманиста, преданного спокойствию, гармонии и равновесию, ненавидела насилие⁴⁵. Смерть его друзей, Мора и Фишера, глубоко омрачила его душу. Позиция Эразма сравнима с позицией находившегося на протестантской стороне Меланхтона, чей миниатюрный портрет Гольбейн исполнил в то же время (Ганновер, Музей). Подобно тому как конец Меланхтона был омрачен безнадежностью примирения враждующих церквей, так и скептический пронизательный взгляд старого Эразма провидит, кажется, тщетность всех усилий завоевать царствие небесное огнем и мечом.

Последний портрет Эразма — гравюра Гольбейна, напечатанная в 1540 году, уже после смерти ученого, в издании его произведений (илл. 57). Этот портрет — своего рода эпитафия гуманисту. Эразм стоит в пролете закругленной ренессансной арки, опираясь на свою эмблему — герму Юпитера Терминус. Александр Стюарт подарил однажды Эразму кольцо с античной гермой, изображающей Терминус. Поэтому с тех пор Эразм избрал его своей эмблемой и пользовался камнем, как печатью. Он связал Терминус с идеей всеобщего конца. Так Терминус напоминал ему о конце жизни. Стоя позади гермы, он оглядывался назад на свою жизнь. Терминус на этой гравюре означает не только конец жизни Эразма, но также и его культурной эпохи, одной из величайших в европейской истории.

V

Живое единство поздней готики и Возрождения

Мастера Нидерландов

Одна из особенностей германской нации состоит в том, что она всегда склонна обрывать прежний ход своего развития и приступать к новому, выбрасывая при этом за борт высочайшие достижения, приобретенные ею ранее. Отсюда внезапные изменения, иррациональные скачки, катастрофические повороты, которые мы так часто обнаруживаем в истории Германии. Это отразилось также и в искусстве. Вспомним, что думал Дюрер в зрелом возрасте о вещах, впечатлявших его в юности.

В западных странах, особенно в Нидерландах, это развитие протекало более равномерно. Из-за своих обширных международных связей Нидерланды воспринимали новые открытия и новые направления гораздо быстрее, чем какие-либо другие страны Северной Европы. Тем не менее голландская и фламандская живопись Возрождения возникла из широкого и неиссякаемого потока старой нидерландской живописи уходящего средневековья. Живописная культура пятнадцатого века достигла в Нидерландах такой высоты, какой она больше нигде не достигала. Но более сильное чувство традиции, казалось, удерживало голландских и фламандских художников от столь же решительного разрыва с прошлым, как это сделали немцы. Я хочу показать это на нескольких примерах¹.

Ведущим немецким живописцем и гравером во второй половине пятнадцатого века был Мартин Шонгауэр, чьи произведения столь сильно повлияли на молодого Дюрера, что он пожелал

стать его учеником. Самая бесспорная из картин Шонгауэра — «Мадонна в беседке из роз» (1473) в Кольмаре — является великолепным воплощением позднеготического представления о богородице. Несмотря на уравновешенную композицию и выделение основных акцентов, она отличается беспокойным движением, характерным для духа времени. Драпировки и одежды динамичны; складки изгибаются, контуры вибрируют; формы ломки и колючи. Натуралистические наблюдаемые детали, например, в изображении лиц и рук, выдержанных в строго немецком вкусе, далеко от итальянского идеала красоты, а также птиц и цветов, рассеянных на отвлеченном золотом фоне, не изменяют орнаментально-графический характер целого. Все основано на выразительных линиях; живописные достоинства не выше, чем на гравюрах Шонгауэра.

Тридцать лет спустя Дюрер написал в Венеции «Мадонну с жимолостью» (1506; Берлин, Государственные музеи). Сюжет тот же самый: Мадонна, венчаемая ангелами, и ребенок, развлекающийся с птицами и цветами. Но какая потрясающая разница! Треугольная композиция построена теперь с пластической объемностью. Тяжеловесная фигура Марии заполняет все пространство; в ее контуры вписаны фигуры детей. Исчезла готическая хрупкость. В руках — сила и крепость. Головы — это сферические округлости, а лица наделены чертами идеальной красоты. Мария представлена на фоне парчовой драпировки среди светлого пейзажа, как в картинах Беллини. Сверкающий свет оживляет красочность и пластичность всего изображенного. В течение короткого времени художественные цели и идеи изменились коренным образом почти во всех отношениях.

Массейс и Госсарт были теми художниками, которые в Нидерландах, как Дюрер в Германии, сыграли роль зачинателей Возрождения. На следующих страницах мы сравним некоторые из их работ со значительно более ранними образцами нидерландской живописи. «Мадонна в церкви» (Берлин, Государственные музеи; илл. 60)² Яна ван Эйка, написанная около 1425 года, изображает фигуру Марии, стоящую в главном нефе готического собора, неестественно большой, но тем не менее необычно нежной и изящной. Солнечные лучи падают сквозь ажурные узоры окон и погружают все в восхитительный поэтический свет. Свет и цвет сливаются в единое целое — реальное, насколько возможно, и одновременно насыщенное настроением праздника и блаженного уединения. Ангелы в облачениях дьяконов выполняют свои обязанности перед горящими свечами главного алтаря. Мадонна словно воплощает в себе священную атмосферу этого храма.

Семь десятилетий спустя Квентин Массейс написал свою «Мадонну в церкви» (Лондон, собр. графа А. де Сейлерна; илл. 61)³. Элементы ренессансного стиля, сходные с теми, которые встречаются в поздних работах Мемлинга, проявили себя в архитектуре. Возросло также декоративное великолепие изображения, но в картине чувствуется стремление выразить, хотя и иными средствами, тот же дух, что и в произведении ван Эйка. Мария изображена в ней как царица небесная, в сверкающих одеждах, пышным потоком окутывающих ее хрупкую фигуру. Вместе с ангелочками, развлекающими застенчивого младенца, в эту картину вошел новый отзвук праздничного веселья, хотя сквозь круглую арку мы различаем хор тихой церкви, где ангелы готовят трон для Мадонны и сами, держа факелы в руках, выстраиваются в торжественной процессии.

Ганс Мемлинг, ведущий мастер живописной школы Брюгге второй половины пятнадцатого века, написал в 1460-е годы алтарный образ для сэра Джона Донна из Кидуэлла (Чатсворс, собр. герцога Девонширского), где музицирующие ангелы и семья донатора, под покровительством своих святых с готической торжественностью стоят на коленях вокруг Мадонны, сидящей на троне. Спокойный фламандский пейзаж на заднем плане не рассеивает, а, скорее, повышает серьезное и набожное настроение столпообразных фигур, симметрично окружающих Мадонну.

Ян Госсарт написал «Триптих Мальванья» (Палермо, Музей) для одного итальянского мецената после 1511 года. Он пробыл в Италии с 1508 по 1509 год. Однако в триптихе нет и следа той южной величавости и монументальности, под впечатлением которых художник находился незадолго до этого. Мадонна все еще сидит в открытом зале с видом на идиллический пейзаж, окруженная ангельским оркестром. Хотя ангелы вместо застенчивых детей в длинных одеждах превратились теперь в полуобнаженных маленьких путти, религиозное настроение праздничного уединения осталось здесь неизменным. Торжественные аристократические формы мемлинговской архитектуры преобразились в драгоценное кружево из камня и металла, однако в блистающем узоре ее позднеготического «пламенеющего» стиля нельзя обнаружить и признака форм южного Возрождения. Беспкойные завитки и кривые определяют даже характер обрамления так, что оно подчинено формам килевидных арок. Здесь сохранено еще драгоценное, ювелирное совершенство картин пятнадцатого века. Чувство отрешенности от шумной мирской жизни выражено еще сильнее в двух створках, где св. Екатерина и св. Доротея сидят в небесном саду; святых, погруженных в безмолвное созерцание, не от-

влекают даже их маленькие помощники, листающие страницы книги или побуждающие их плести венки. Художник, сознательно придерживаясь мира позднеготических форм, намеревался следовать старой традиции, хотя внешний вид этих створок обнаруживает, что ему уже были знакомы ренессансные открытия Дюрера.

Хотя Дюрер был очень многим обязан своему непосредственному предшественнику Шонгауэру, между ними существовал идейный разрыв, водораздел, определивший границу между двумя различными эпохами. Период, отделяющий ван Эйка от Массейса, длился много дольше — три четверти века, однако мы нигде не ощущаем такого разрыва. Мощная единая струя эволюционного развития словно объединила в своем течении всех нидерландских художников с начала и до конца этой великой главы в истории западной живописи, художников, не изменивших основы своих идейных представлений. Даже возвращение Массейса к «героической» поре старой нидерландской живописи, к Яну ван дер Вейдену, было не столько протестом против «негероического» искусства недавнего прошлого — поздней готики, как это проявилось в «Апокалипсисе» Дюрера и пламенных пророчествах Грюневальда, — сколько гармоничным завершением развития, которое следовало своему собственному ритму.

Нидерландское искусство сохраняло свою автономную роль в жизни. И хотя Нидерланды шестнадцатого века, так же как и Германия, страдали от политических, интеллектуальных и религиозных раздоров, там никогда так решительно не сотрясались устои искусства, как в странах, говорящих на немецком языке. Этот переходный период между двумя великими эпохами породил здесь произведения, которые пленяют не столько как творения выдающихся мастеров, сколько как свидетельства высокой и разнообразной художественной культуры.

Хотя Нидерланды в ту пору, о которой идет речь, представляли собой политическое единство под властью императора Максимилиана I, мужа Марии Бургундской, однако их национальное различие, южных Нидерландов — Фландрии, от северных Нидерландов — Голландии, очевидно, несмотря на то, что во многом они были едины. Старые художественные центры во Фландрии — Брюгге и Лувен — постепенно уступали свое место Антверпену — экономическому и культурному средоточию страны, и Брюсселю — местопребыванию королевского двора. В Голландии начали развивать свои характерные особенности живописные школы Гарлема, Дельфта и Лейдена, послужившие основой для искусства семнадцатого века. И все же нидерландское искусство не было за-

ключено только в самих Нидерландах. Если итальянское Возрождение пятнадцатого века ограничивалось пределами Италии, то нидерландский стиль господствовал во всей Европе. Его широкое признание и побуждает нас к знакомству с некоторыми мастерами, находившимися вне Нидерландов, которые переходили от старого художественного метода к новому.

Когда Дюрер посетил в Малине Маргариту Австрийскую, дочь императора, правительницу Нидерландов, она показала ему серию из сорока маленьких картин на дереве, написанных маслом; он записал в своем дневнике, что никогда не видел ничего более пречнее и тоньше по качеству. Картины, оказавшие на него столь глубокое впечатление, изображали жизнь Христа и Марии и были написаны Хуаном Фландрским, придворным живописцем Изабеллы Кастильской⁴. Цикл назывался «Молельней» Изабеллы. Он частью хранится в Королевском дворце в Мадриде, частью в других европейских музеях. Когда мы смотрим на «Христа и самаритянку» в Лувре, то в равной мере восхищаемся и благородством композиции, и изяществом рисунка, и утонченностью колорита. Фигура Христа, высокая и тонкая, устремлена вверх, так же как колодезный журавль и деревья на заднем плане. Женщина, выписанная изящными, плавно изогнутыми линиями, полна детской прелести. Рисунок отличается ювелирностью, краски — мягкостью и радужным свечением. Изумительно передан также эффект пространства — широкое воздушное дыхание позади фигур, где голые холмы и горы Испании замирают вдаль, окутанные светлой дымкой. Хуан Фландрский работал для Изабеллы с 1496 года и умер в Паленсии в 1519 году, так что вряд ли его искусство могло оказать влияние на его родную страну, но он распространил славу Нидерландов за их пределы. Его картины, написанные на доске, отличаются ювелирной законченностью, которой мы восхищаемся во фламандской книжной миниатюре около 1500 года.

Один из шедевров фламандской миниатюрной живописи — это «Садик души» («*Hortulus animae*»), хранящийся в Национальной библиотеке в Вене⁵. Гигант святой Христофор поднимает со скалистого берега младенца Христа. Ночные тени падают на землю. Последний отблеск заката освещает небо. На переднем плане рыбаки заканчивают ловлю при свете факела. Изумительное слияние света и воздуха, насыщающее маленькую картину, передает настроение природы. Миниатюристы всегда были впереди всех в наблюдении над действительностью.

Хуан Фландрский был также превосходным портретистом. Он писал портреты членов королевского дома. Несколько редких об-

разцов его портретного искусства перешли, как собственность дома Габсбургов, в венский Музей⁶. Автору этой книги повезло опознать одну из его работ в считавшемся до того анонимном фламандском портрете из частной американской коллекции, ныне выставленном в Музее Фогг (илл. 62). На нем изображена принцесса из королевской семьи, вероятно, младшая сестра Хуаны Безумной — Екатерина Арагонская, позже жена Генриха VIII английского⁷. Портрет полон того же изящества и благородства, какими мы восхищаемся в картинах «Молельни». В нем превосходно выражен характер маленькой девочки, еще невинного ребенка, но уже ощущающей свое королевское достоинство и голубую кровь, текущую в ее жилах. Подобные портреты — высшие достижения нидерландской живописи, выдержанные в лучших международных традициях старого нидерландского придворного искусства, руководившего европейским вкусом в течение целого столетия.

Помощником Хуана Фландрского в работе над «Молельней» был художник немецкого происхождения Микель Зиттоц (уроженец Таллина в Эстонии, обучавшийся во Фландрии)⁸, известный под именем «Мастер Микиель». Карьера Мастера Микиеля была поистине интернациональной. Он был придворным художником Изабеллы с 1480 по 1504 год. После этого он работал при дворах Англии, Дании и при дворе Маргариты Австрийской в Нидерландах, у Фердинанда Арагонского и Карла V в Испании. Его искусство по своей высочайшей живописной утонченности и изяществу соперничает с искусством Хуана Фландрского, однако отходит от его готической хрупкости и отличается большей, во вкусе Возрождения, пластичностью и мягкостью. Он написал замечательный диптих для дворянина из свиты Екатерины Арагонской, который был покровителем художника во время его пребывания в Англии. В левой створке изображена Мадонна с младенцем, сидящая за парапетом, покрытым восточным ковром (Берлин, Государственные музеи), в правой — молящийся ей донатор (Вашингтон, Национальная галерея; илл. 63). Его полуфигура с несравненным совершенством выделяется на темном фоне. Голубой цвет парчовой одежды в сочетании с общим серебристым тоном оставляет незабываемое впечатление.

Другого выдающегося нидерландского мастера переходного периода мы встречаем в Рейнской области; Ян Йост ван Калькар был гражданином Калькара уже с 1480 года⁹. Эта часть Германии рассматривалась тогда почти как часть Голландии. Голландский язык был языком церковных проповедей. Ян Йост провел последние годы своей жизни в Гарлеме, и если он связан с какой-

либо нидерландской школой живописи, так это с гарлемской. Однако его работы были широко распространены, дойдя даже до Испании; одна его алтарная картина находится в соборе в Паленсии. В главном произведении мастера — большом алтаре в церкви св. Николая в Калькаре, написанном между 1505 и 1508 годами, — изображена жизнь Христа. Картины алтаря отличаются строгостью и монументальностью. Фигуры стройны, высоки, их движения размеренны. Эти же характерные черты мы находим в школе Брюгге, например, в поздних произведениях Герарда Давида. Но если школа Брюгге постепенно застывает в своем собственном совершенстве, Ян Йост избегает той же участи благодаря мягкой и тающей воздушности, присущей его картинам. Его торжественность непринужденна, его фигуры движутся с естественным изяществом и достоинством. Сцена «Христос и самаритянка» (илл. 64) полна не только торжественности, но и тихой поэзии, разлитой в мечтательной атмосфере мирного пейзажа. Живописность голландской школы предстает около 1500 года как более современная и передовая тенденция. В дальнейшем мы узнаем больше о ее значении.

Центром, в котором перекрещивались самые разнообразные художественные направления, идущие из северных и южных Нидерландов, был Антверпен. Квентин Массейс был самым знаменитым художником из поколения, рожденного около 1460 года и достигшего зрелости к моменту решительного поворота. Его слава была легендарной, сама жизнь его была окутана легендой. О нем говорили, что прежде он был кузнецом. Его дом в Антверпене, наполненный картинами, был одной из достопримечательностей, увиденной Дюрером, когда он посетил эту страну. Искусство Массейса выдержано в величественном и монументальном стиле и проникнуто духом гуманизма. Массейс был другом гуманистов Петра Эгидия и Эразма Роттердамского, чьи портреты он написал в 1517 году. Мы знаем это из письма Томаса Мора, которому портреты были посланы в дар. Массейс выполнил также медаль с портретом Эразма. Массейс был родом из Лувена, и в 1491 году был занесен в списки живописцев Антверпена — знаменитые «Liggegen», содержащие так много ценных сведений для истории искусства. Мы уже отмечали в раннем произведении Массейса — «Мадонне в церкви» — его сильную склонность к средневековой торжественности. Произведением, исполненным в таком же стиле, является серьезная, почти мрачная «Мадонна на готическом троне» (Брюссель, Музей), картина намеренно созвучная всему, что традиционно для фламандской живописи; она построена по пирамидально восходящим вертикалям. Эта картина была

написана до того, как началась работа над большими створчатыми алтарями, относившаяся к 1507—1511 годам. Около 1520 года Массейс вернулся к прежнему сюжету в берлинской «Мадонне». Но здесь средневековая мрачность превратилась в ренессансную радость и сияние. Мария нежно целует обнаженного младенца, который не размышляет более над молитвенником. На столе расположен восхитительный натюрморт. Хотя в архитектуре еще господствуют элементы стиля «пламенеющей» готики, все же и она участвует в праздничном веселье и не препятствует тому, чтобы любоваться великолепием далекого пейзажа. Тип Мадонны указывает на то, с чьим искусством познакомился тем временем Массейс,— с искусством Леонардо да Винчи и его ломбардских последователей. Мы видим это ясно и в портретах Массейса. «Мужчина с красной гвоздикой» (Чикаго, Художественный институт) бесспорно стоит в одном ряду с портретами мастеров пятнадцатого века, Яна ван Эйка и его учеников. Поза модели, сдержанная и архаичная, свойственна человеку, который привык молиться. А в портрете каноника (Вадуц, собр. Лихтенштейн; илл. 66) заметно уже, как изображение человека не подчиняется более строгой линейной схеме, а раскрывается во всей телесной полноте, на фоне широко раскинувшегося пейзажа. У каноника гордый и решительный взгляд.

Такие контрасты, казалось, дают нам основание усматривать в них прогресс зрелого мастера, который привнес в готическую традицию новую ренессансную манеру. Тем не менее было бы ошибочным основывать на подобных наблюдениях всю хронологическую последовательность произведений Массейса. Датированная 1514 годом картина «Меняла и его жена» (Париж, Лувр; илл. 67)⁹ настолько готична по настроению, насколько это вообще возможно. От нее веет на нас унынием людей, живущих в мрачных, старых домах, в тени готических соборов¹⁰. Темные деревянные стены, кажется, поглощают свет. Женщина перелистывает страницы молитвенника с миниатюрами и с меланхолическим выражением лица смотрит на мужа, который с такой торжественностью взвешивает на весах золото, будто совершает религиозный обряд. Это банкир типа Арнольфини или Портинари, с которых писали портреты Ян ван Эйк и Гуго ван дер Гус. Полуфигурное изображение святой Магдалины в антверпенском Музее едва ли написано позднее луврской картины, однако она кажется более жизненной в своем утонченном благородстве, которое так умеет выразить нидерландская живопись Высокого Возрождения. Цветовые переходы непревзойденны по своей тонкости. Коричневый оттенок кожи Магдалины почти столь же прозрачен, как

темно-синее небо; карминный тон ее шелкового одеяния переходит в оливковый. Красочная ткань картины переливается и полна той воздушности, которая была недоступна живописцам пятнадцатого столетия.

Именно палитра больше всего, пожалуй, отличает картины Массейса от великих произведений пятнадцатого века, с которыми они так сильно соперничают. Трагическое величие картины Рогира ван дер Вейдена «Снятие со креста», которую Массейс видел в своем родном городе Лувене, вдохновляло его, когда он с 1508 по 1511 год писал, по заказу гильдии плотников, центральную часть алтаря для Антверпенского собора (илл. 68). Распростертое тело Христа окружено родными и учениками. Контуры рук и голов, описывающие большие арки и треугольники, объединяют всю группу в торжественный и монументальный аккорд. Но краски отличаются от «скульптурной» простоты колорита картины Рогира. По всей поверхности разлиты их богатые переливы, и в радужности их меняющихся тонов выражен новый дух, более всего проступающий в материальной и психологической ткани картины. Это произведение сложное и потому вызывает менее определенное впечатление, чем те, которые были созданы великими основателями фламандской школы. Те же богатые переливы господствуют в скалистом пейзаже, где изображена открытая могила, освещенная свечами. В фигурах двух святых старцев столько же пышности, сколько величия и благочестия. Если что-нибудь в нидерландской живописи и может быть сопоставлено с монументальными алтарями Грюневальда, то это триптих Массейса. Здесь мы отмечаем то же слияние современности с сознательным обращением к прошлому. Разумеется, Массейс остается в стороне от резко выраженного экспрессионизма Грюневальда. Вид этой картины в целом напоминает цветистый ковер.

Нам мало что известно о ранней деятельности Массейса между 1491 и 1507 годами. Похоже, что он больше занимался рисунками для шпалер, чем живописью. Шпалера и витраж в северных странах имели столь же важное значение, что и фреска в Италии. В великолепных образцах фламандских шпалер, выполненных начиная примерно с 1500 года и распространенных по всем церквам Европы, стиль Массейса обнаруживается столь сильно, что кажется, будто его художественная энергия впервые проявилась именно в этой отрасли монументального искусства. Радужное сияние цветных и золотых нитей встречается позже и в его алтарных образах.

Между 1507 и 1509 годами Массейс написал для церкви св. Петра в Лувене алтарь-триптих, посвященный св. Анне, изобра-

женной вместе с Марией в центральной части (Брюссель, Музей; илл. 69). Он не имеет ничего общего со средневековым величием антверпенского алтаря, хотя это и более ранняя вещь. Строгое равновесие и гармония придают благородство группе, расположенной в ренессансном купольном зале. Это превосходный северный двойник праздничного и блестящего «Святого собеседования», так часто изображаемого итальянцами. Колорит прозрачен и легок. Способность мастера к передовым художественным решениям подтверждают композиции боковых створок. В «Смерти св. Анны» изображен угол узкой спальни, куда втиснута кровать под балдахинном, на которой лежит фигура, переданная в сильном ракурсе. Мария и мальчик Христос оказывают помощь св. Анне. Удивительно, как фигурная композиция искусно пригнана к узкому и замкнутому пространству комнаты. Масштаб фигур по мере приближения к переднему плану резко возрастает. На другой створке св. Иоаким, изображенный среди горного пейзажа, получает ангельское послание. Его монументальная, коленопреклоненная фигура и верный пес, примостившийся в углу, вновь обнаруживают умение мастера дать сжатую, упорядоченную композицию. Все очень натуралистично, но одновременно с этим ощущается воздушная легкость и ласкающая нежность в моделировке предметов, окутанных светом и воздухом. Кажется, что это изумительное произведение предвосхищает алтарные образы Рубенса.

В маленькой картине «Искушение св. Антония» (Мадрид, Прадо) Массейс поместил группу фигур, написанную изящными трепетными мазками, среди широкого пейзажа, исполненного Иоахимом Патиниром. Этот художник, родом из Динанта, с 1515 по 1524 год работал в Антверпене. Он был в дружеских отношениях с большинством своих знаменитых современников. Пейзажная живопись была его призванием. Фигуры, часто вписанные в его картины другими мастерами, играют у него второстепенную роль. Патинир не был создателем панорамного «мирового пейзажа», его опередил в этой области Иеронимус Босх, но он был тем, кто возвысил этот тип идеальной пейзажной живописи до уровня самоценного искусства. Мир на его картинах простирается по всей поверхности, подобно географической карте. Планы последовательно разделяются на коричневый, зеленый и голубой — формула пейзажа, сохранившая свое значение до семнадцатого века. Это пейзаж новых космографических представлений, уже не ограничивающихся маленькой знакомой территорией, но охватывающих собой весь земной шар. Безграничный видимый мир во всей своей экзотике изображался отныне согласно новым научным сведениям. Для этой цели была избрана фантастическая схема «мирового

ландшафта», какую мы видим на картине «Завоевание Америки», заказанной Маргаритой Австрийской своему придворному живописцу голландцу Яну Мостарту¹¹.

Вместе с этими художниками мы подходим к более молодому поколению, к тем из них, которые уже в первые годы нового века стали самостоятельными мастерами и были известны как члены гильдии. Они родились в конце 1470-х годов. В 1503 году Ян Госсарт и Ян ван Лейен, а в 1504 году Ян де Беер упоминаются как члены гильдии. Мы уже вкратце говорили о Яне Госсарте. Он происходил из южной франко-фламандской части страны. Его семья была из Мобежа в Геннегау, отсюда его прозвище «Мабюзе». Мы уже упоминали раньше, что он побывал в Италии в 1508 году. Он был первым нидерландским художником, который изучал античное прошлое с по-новому пробудившимся интересом. Сохранился его рисунок с античной скульптуры (так называемый «Гермафродит» в венецианской Академии). С изучения антиков началось нечто совершенно новое в нидерландском искусстве. Мы уже видели, что оно коренным образом не изменило манеру Госсарта и что несколькими годами позже он написал «Триптих Мальванья» в стиле «пламенеющей» готики. Оба пути продолжались, идя параллельно друг другу, иногда соприкасаясь. Все же значение классической манеры возрастало, и постепенно, но не сразу, не внезапно, она заменила собой позднюю готику. Окончательные выводы были сделаны не самим Госсартом, а более молодыми художниками. Сущность его искусства в целом еще была связана с готическими принципами, как это мы можем видеть в его знаменитой «Мадонне со св. Лукой» (Прага, Национальная галерея; илл. 74). Не Италия побудила Госсарта к решительному повороту в сторону нового стиля, а сильнейшее впечатление, полученное им от искусства Дюрера. «Нептун и Амфитрида» (1516; Берлин, Государственные музеи) — композиция, полностью обладавшая ренессансными чертами, следует как образцу гравюры Дюрера «Адам и Ева». Таким образом, северными средствами на Север переносился южный Ренессанс.

Вначале Госсарт был сильно связан со старой нидерландской традицией. Его «Поклонение волхвов» (Лондон, Национальная галерея; илл. 70) — религиозная церемония в сдержанном церковном стиле пятнадцатого века, — построено на вертикалях, выдержанных в ритме торжественного хора или процессии. Наследие мастеров пятнадцатого века — Мемлинга и школы Брюгге — проявляется здесь с очевидностью. В этой картине масса реалистических находок. И все же Госсарт, при всей его натуралистической наблюдательности и углубленном изучении света, не выходит за

пределы того восприятия природы, которое было присуще Гуго ван дер Гусу и миниатюристам. Госсарт тоже занимался книжной миниатюрой. Он принимал участие в иллюстрировании знаменитого «*Breviarium Grimani*», заказанном Антонио Сичилиано; его имя обнаружено в подписи под одной из миниатюр, украшавших манускрипт¹². Натурализм, унаследованный от мастеров пятнадцатого века, проявляется здесь главным образом в календарных иллюстрациях; орнаменты и архитектура выполнены в стиле «пламенеющей» готики. То, что Госсарт иллюстрировал этот манускрипт уже после своего возвращения из Италии, указывает на тот факт, что позднеготический стиль не совсем тогда вышел из моды. Напротив — «пламенеющая» готика была настолько же современна и своевременна, как итальянская ренессансная манера. Госсарт не только начал работать в этом стиле, но даже культивировал его некоторое время. Рисунок в манере «кьяроскуро» с изображением Мадонны на троне со святыми (Вена, Альбертина)¹³ выполнен изящными, трепетно-изогнутыми линиями, колеблющимися, прерывистыми, сверкающими, беспокойно извиляющимися и крутящимися. Во всех отношениях это противоположно тому, что мы понимаем под ренессансным спокойствием и равновесием. Скорее, это завершение тех тенденций, которые были свойственны поздней готике в ее самой последней фазе. Другое произведение Госсарта подобного же рода — эскиз для большого витража со сценами из жизни св. Иоанна (Флоренция, Галерея Уффици)¹⁴. Этот ранее неизвестный рисунок представляет собой часть большого окна с изображением св. Иоанна, спускающегося в свою могилу. Мы уже упоминали, что на Севере витражи, так же как и шпалеры, заменяли собой монументальную стенную живопись. Почти все нидерландские живописцы, включая Госсарта, работали в этой отрасли искусства.

Госсарт не остался одиноким в своих исканиях. Он лишь один из самых ранних представителей значительной группы художников, работавших главным образом в Антверпене. Они называются «антверпенскими маньеристами» или также мастерами «группы Блеса», потому что картина одного из них — «Поклонение волхвов» (Мюнхен, Пинакотека) — была одно время, на основании фальшивой подписи, ошибочно приписана пейзажисту Герри мет де Блесу¹⁵. Художники «группы Блеса» работали в первой четверти шестнадцатого века. Их деятельность достигла своего апогея около 1520 года.

Отношение ученых к этой группе различно. Некоторые из них употребляют термин «маньеристические» в обесценивающем смысле. Другие стараются спасти художников от упреков в том,

что они манерны, и приписать их произведениям положительные качества, называя их предшественниками поздней готики¹⁶. Однако их «пламенеющий» стиль крайне отличается от фламандской готики пятнадцатого века. Это абсолютно современный стиль, и мы прекрасно можем сравнить его намеренную утонченность форм с тенденциями первых итальянских маньеристов, которые были наиболее ярко выражены Понтормо в его фресках в Чертоза ди Галуццо¹⁷. Положительная оценка этого искусства не только возможна, но даже необходима для понимания нидерландского искусства шестнадцатого века. Композиции маньеристов, казалось, утрачивают всякую весомость, как, например, в «Усекновении главы Иоанна Крестителя» кисти «Мастера мюнхенского Поклонения младенцу» (Берлин, Государственные музеи). Фигуры движутся и поворачиваются в сложных изгибах; они закручиваются вертикально, подобно причудливым и изящным замковым башням на заднем плане, изображенным в небывалом, смешанном стиле, — ни в готическом в строгом смысле, ни в ренессансном.

Нам известен по имени самый утонченный из этих антверпенских художников — Ян де Беер, получивший звание мастера в 1504 году. Он создал великолепный алтарный образ «Поклонение волхвов» (Милан, Брера). Поверхность створок являет собой фантастическую смесь пламенеющих и трепещущих фигур. Ни на одной из них невозможно задержаться взглядом, ни одна не дает передышки. Глаз без усталости скользит по все новым и новым потокам движения, характер которого иррационален, фантастичен и образен. Художник усиливает его радужными красками и таинственными световыми эффектами, подобными трепещущим блуждающим огням. Изображение «Рождества» (ранее в собр. Г. Кук в Ричмонде; илл. 65) дало ему возможность достичь такого магического эффекта, при котором из тьмы вырывается то лицо, то крыло, то развевающийся шарф. Нам напоминает это магический свет в картинах Альддорфера, но здесь исчезает наивный дух его сказочности.

В том, что «ренессансный» стиль зрелого Госсарта всегда сохраняет в себе нечто от беспокойного движения маньеристов, мы убеждаемся тогда, когда смотрим на его великолепный рисунок «Адам и Ева» (Вена, Альбертина; илл. 75)¹⁸, где он наряду с законченным и рационалистическим мастерством в изображении обнаженного тела не отказывает себе в удовольствии ввести подобное же сложное переплетение линий и движений. В дальнейшем мы рассмотрим, какое значение имело для искусства шестнадцатого века готическое наследие, сохраненное маньеристами. Теперь же мы исследуем его источники и происхождение.

Ян ван Лейен, который был занесен в списке антверпенских мастеров в том же году, что и Госсарт, происходил, как показывает его метрическое свидетельство, из города Лейдена в Голландии. Его настоящее имя было Ян де Кок. Он был представителем своеобразного «пламенеющего» стиля маньеристов. Однако путь, который он избрал, отличался от пути фламандцев. Его произведения прежде всего *повествуют*, рассказывают нам истории в той живой и увлекательной манере, которая связана с религиозным искусством Голландии второй половины XV века.

В маленькой картине с изображением св. Христофора, переносящего младенца Христа через разлившуюся реку, полностью отсутствует декоративный и орнаментальный элемент (Мюнхен, собр. фон Биссинг; илл. 71)¹⁹. Мы чувствуем, с каким трудом тащится святой со своей ношей, символизирующей тяжесть целого мира. Он согнулся до такой степени, что одежда полощется в воде. Речной поток омывает пустынные берега. Огромный кит выброшен на сушу, и люди, как муравьи, облепили его со всех сторон. Такой случай произошел в 1520 году во время пребывания Дюрера в Нидерландах, и художник очень сожалел о том, что кит успел уплыть до того, как он достиг этого места. Дерево с хижинкой святого на ветвях изгибается, словно живое существо. В другой картине, где изображены св. Павел и св. Антоний, обитающие в лесной чаще, эти изгибающиеся линии обретают глубокий и выразительный смысл, уподобляясь дикой растительности (Вадуц, собр. Лихтенштейн). Ворон, к удивлению святых, доставивший им хлеб, снова изящным взлетом, словно аэроплан, поднимается в воздух. Разросшийся лес—как в картинах Альтдорфера, но это не обычный лес, не достоверное изображение реальности, это—фантастический лес, могущий только пригрезиться.

Откуда эта колдовская растительность, этот очарованный мир развевающихся и выющихся форм и видов, становится очевидным, когда мы смотрим на гравюру Яна де Кока «Искушение святого Антония», датированную 1522 годом. Там демоны и духи, кружась, описывают параболы и сообщают идиллическому окружению святого бесовский характер. Это—фантастический и демонический мир Иеронимуса Босха, который голландец Ян де Кок перенес из своей родной страны во Фландрию. В произведениях Босха нам встречаются такие искушения святых, где все принимает призрачный вид. В картинах Босха «Страсти Христа» и «Несение креста» (Вена, Музей истории искусств; илл. 72) мы ощущаем горячий, прерывистый ритм людской толпы. Этот ритм, обладающий здесь глубоким выразительным смыслом, впоследствии превратится у антверпенских маньеристов в блестящий фейерверк.

Голландское искусство конца пятнадцатого века, несмотря на свое необычайно высокое живописное мастерство, главную цель видело не в его совершенствовании, не в натуралистической наблюдательности, свойственной фламандцам, но в поисках выразительности. Тот же внутренний религиозный дух, вызвавший к жизни мистические движения «Братьев общей жизни» и «Конгрегацию из Виндесгейма», наполняет собой произведения голландских живописцев, независимо от того, следуют ли они по реалистическому пути, как Геертген тот Синт Янс, или фантастическому, воображаемому, как Босх. Оба направления в равной степени экспрессивны и часто сливаются воедино. В своей картине «Снятие с креста» ученик Геертгена (ранее в собр. Фигдор в Вене) придает фигурам, ясно различимым на открытом воздухе, экспрессивную изогнутость, выражающую глубокое эмоциональное настроение. Живописцы дельфтской школы пошли в этом отношении дальше всех других. «Трон Милосердия» (Загреб, Галерея; илл. 73) написан странным «Мастером девы среди дев» — анонимным художником дельфтской школы. Бог-отец держит мертвое тело Христа. Богоматерь без чувств лежит на руках св. Иоанна. Марии присутствуют здесь, будто это сцена Распятия. Кругом ангелы, держащие в руках орудия страстей. Погребальная сцена полна внутреннего драматического напряжения. Словно в мрачном призрачном танце, движутся в сероватом сумраке изогнувшиеся фигуры. Типы лиц отталкивающе безобразны, почти дегенеративны. Христос похож на цыгана. Почему художник передал это священное событие в столь реалистической и одновременно жуткой манере? Потому что у безобразных и замученных голос души звучит подчас громче, чем у красивых и благополучных. Мы находим сходные интерпретации религиозных сюжетов в распространенной мистической литературе, например, в проповедях Яна Бругмана, сравнившего Христа с пьяницей: «о, не был ли он поистине пьян, когда любовь побудила его спуститься с высочайших небес в самую низменную долину земли»²⁰.

Экспрессивные черты северонидерландской «пламенеющей» готики продолжались в шестнадцатом веке, когда течение это раскололось на голландское и фламандское ответвления. В Голландии оно продолжалось главным образом в лейденской школе, из которой вышел Ян де Кок, перенесший этот стиль в Антверпен. Ян де Кок имел много общих черт с Корнелисом Энгельбрехтсеном, написавшим около 1506 года триптих «Распятие» для монастыря Мариенполь. Он переполнен толпой стройных, лихорадочно движущихся фигур. Маленький триптих «Распятие» Яна де Кока (Амстердам, Государственный музей) обнаруживает, как близки

были эти художники друг другу. А Энгельбрехтсен был учителем Луки Лейденского, величайшего голландского художника XVI века, который, подобно Госсарту, был последователем Дюрера и первым познакомил северные Нидерланды с итальянским Возрождением.

Лука был выдающимся живописцем. Он был чудо-ребенок. Родившись в 1494 году, он уже к 1508 году достиг в своих гравюрах и картинах высочайшего мастерства. Одна из его самых ранних картин, которая, по-видимому, выполнена им в пятнадцатилетнем возрасте, изображает пророка Даниила в виде мальчика — свидетеля Сусанны перед судьей (Бремен, Кунстхалле; илл. 76). Ранние картины Луки отличаются великолепной колористической гармонией, почти гравюроподобной законченностью и остротой натуралистической и психологической наблюдательности. Плотность группировки заставляет фигуры возвышаться по-готически одни над другими. В его большом алтарном триптихе «Страшный суд» (Лейден, Городской музей), написанном в 1526 году, свободно двигающиеся фигуры рассеяны по широкому пространству. Они выдают превосходное знание обнаженного тела, заимствованное у Дюрера и Госсарта, однако это не нарушает прозрачности и почти пленэрной легкости живописной ткани. Даже здесь еще звучит ритм поздней готики — в пламенеющих изогнутых линиях и зазубренных силуэтах фигур.

Таким образом, мы видим по произведениям нидерландских мастеров, как единство поздней готики и Возрождения сохранило живыми все великие живописные достижения прошлого. Оно сохранило также постоянство зрительного восприятия природы, присутствующее старым мастерам, сохранило в ту эпоху, которая связала два великих века нидерландского искусства — пятнадцатый и семнадцатый. Как бы ни были диаметрально противоположны «Автопортрет» Луки Лейденского (Брауншвейг, Музей; илл. 77), предвещающий мастерски свободный и прозрачный мазок в живописи Франса Хальса и Рембрандта, и «Портрет детей датского короля» Яна Госсарта (Лондон, Хемптон Корт), предвкушающий живую пластичность рубенсовских портретов, оба они являются вехами на пути исторического прогресса, без которых достижения современной живописи были бы невозможны.

VI

Душа и механизм вселенной

Влияние итальянского искусства видоизменило нидерландскую живопись во второй половине шестнадцатого века. Частичное усвоение античных и ренессансных форм, какое мы наблюдали в начале века, было заменено иным построением всей композиции, основанной на принципах архитектурного равновесия, торжественной пространственности и большей значительности фигур, что придало им величественную красоту и свободу движений. Научные завоевания искусства Возрождения были полностью подчинены декоративному великолепию и величественности выражения. Одной из главных причин, вызвавших эту перемену, было влияние классического искусства Рафаэля; это оказалось возможным благодаря тому, что его большие картоны «Деяния Христа и апостолов» были посланы в Брюссель в качестве моделей для шпалер, вытканых там по заказу Ватикана. Перемена эта весьма заметна в искусстве Барента ван Орлея, придворного живописца правительницы Маргариты Австрийской. Пышный орнаментальный стиль ранних произведений, исполненных в северной традиции, сменяется подлинной монументальностью, ощутимой в величавых ритмах его поздних ковров. Такая композиция, как «Авраам покупает место для погребения Сарры» из цикла сцен Ветхого Завета, задумана в итальянском духе¹. Так как римское искусство имело решающее значение в развитии этого стиля в Нидерландах, он назван «романизмом». Однако романизм в Нидерландах недолго сохранял классический, рафаэлевский стиль. Примерно в

середине столетия он вступил в новую фазу. Живописная композиция, сложившаяся во времена Орлея путем постепенного замещения старой нидерландской традиции новой классической, полностью распалась. Исчезли последние следы старого нидерландского метода построения картины. Вместо этого появилось изобилие давящих друг друга, взаимно противоборствующих форм. «Положение во гроб» Хемскерка (1559—1560; Брюссель, Музей) скомпоновано из могучих фигур героического сложения и типа — выразительных и патетических в каждом жесте и движении, в каждой кривизне выгнутых линий. Изображению человеческого тела придается большое значение. Решающее воздействие на нидерландское искусство оказал возвышенный, героический стиль Микеланджело. Голландец Мартен ван Хемскерк, казалось, гордится своими достижениями в этой области, трактуя тем не менее новую итальянскую манеру в типично северном экспрессивном духе. Преувеличенные формы в его живописи напоминают нам произведения ранних «антверпенских маньеристов». Мы должны принять во внимание тот факт, что для всех художественных произведений, созданных в Нидерландах шестнадцатого века, — от конца очень краткого периода Высокого Возрождения с его классической уравновешенностью и до начала барокко — характерны экзальтация и возвышенность, законченное совершенство и утонченное мастерство в анатомическом изображении человеческого тела и композиционном контрапункте. Эти черты рассматриваются как «маньеристические». Отсюда вся эта эпоха позднего Возрождения, которая длилась почти целое столетие, также получила название «эпохи маньеризма». Романизм в Нидерландах, то есть подражание грандиозному римскому стилю, — один из ее наиболее ярких симптомов. Все художники ездили в Рим².

Другое выдающееся произведение нидерландского романизма — это «Падение восставших ангелов», написанное в 1554 году Франсом Флорисом (Антверпен, Музей; илл. 78). Флорис был самым ярким приверженцем романизма среди фламандских живописцев середины века. Здесь он, казалось, делает попытку создать возвышенную идеальную композицию, превзойдя в искусном переплетении обнаженных тел даже «Страшный суд» Микеланджело. Но отличие нидерландских подражателей Микеланджело от его итальянских последователей заключается в том, что у первых преобладает чисто живописный подход в передаче предметного мира и в использовании цвета.

Если мы обратимся от «Падения ангелов» Флориса к другой фламандской картине на ту же тему, которая была написана восемью годами позже, то столкнемся с самым сильным и странным

контрастом, какой только можно вообразить. Если в картине Флориса мы все же видим известное равновесие между верхом и низом, левой и правой частью, то другая картина являет нашему озадаченному взору суматоху фантастических существ, кружащихся как снежный буран.

Вначале зритель с трудом может представить себе осмысленный образ целого и найти для себя точку опоры в этом хаосе. Однако высокий уровень живописного претворения действительности вскоре убеждает его в одушевленности и глубокой осмысленности этих чудовищ. В картине Флориса мы рассматриваем классические обнаженные тела, исполненные в духе Микеланджело, снабженные лишь чудовищными головами, а здесь мы сталкиваемся с невероятными гибридами и какими-то выходцами из ночных кошмаров.

Трудно перечислить все категории дьяволов, которых художник в избытке своего воображения выплеснул на картину. Мы видим птиц, рыб, пресмыкающихся, ящериц, жаб, раков, устриц, жуков, пауков, бабочек и все виды насекомых. Они предстают перед нами не только чудовищно преувеличенными по сравнению с их нормальным видом, но также в самом неправдоподобном смещении одних с другими и с растительными и искусственными образованиями. Мы различаем летающих лангустов с раковинами вместо крыльев, стрекозу с туловищем артишока и с головой в виде маковой коробочки, птицу с женской головой, крыльями бабочки и хвостом в форме цветка. Летают жареные гуси и сороки с туловищами, набитыми яйцами, рыбы, брюхо которых растягивается, как на молниях-застежках, шарманки с рачьими головами, ожесточенно сражающиеся, разъяренные щиты с гербами, летучие мыши, набрасывающиеся на рой мух, коралловые колонии дующих труб и насекомых с головами медуз, попеременно с крабами и панцирями, медведями и обезьянами. Наконец, в центре мы обнаруживаем падающего гигантского дракона с семью головами апокалиптического чудовища; его отличие от других чудовищ в том, что его убил сам св. Михаил, вождь небесного воинства. Св. Михаил защищен сверкающими золотыми доспехами, и, кажется, его поддерживают не только его гигантские крылья, но также светло-голубая и зеленая, цвета мха, пышно развевающаяся мантия. Этому вооруженному духу не представляет никакого труда нестись по воздуху, ибо его длинные конечности тонки, как паучьи. Если тела ангелов и демонов Флориса вещественны в своем одинаковом природном совершенстве, то здесь ангелы столь же сверхъестественны, как и дьяволы. Их можно сравнить с призрачными фигурами Эль Греко, но мы можем найти их также

и в готическом искусстве. Они побеждают демонов не своей физической силой, как в картине Флориса, а неподкупной суровостью их духа. Оружие, которым они атакуют и защищаются, столь же неэффективно, как у Дон-Кихота. Лишь одна черта связывает эту картину с романистами — это известная обобщенность живописной трактовки и тонкость, с какой чрезвычайно интенсивные краски переходят в теплые и прохладные серые тона. Все остальное полностью отлично.

Если колорит вносит смысл в эту карусель духов и демонов, то и в композиции также обнаруживается космический закон, которому подчинен этот хаос. Сверху, в бледно-желтом сиянии, появляется огромное солнце, являющее собой небесную сферу. Из него прямо на зрителя, быстро и устрашающе увеличиваясь, струится поток демонов. Духи и дьяволы обрамляют эту сферу, наподобие концентрических арок, распространяясь кругами, как звуковые волны в атмосфере. Это бесконечное движение не завершено, выходя за пределы картины. От голубовато-серых тонов в вышине оно распространяется до красноватой глубины ада в ее нижней части, поглощая собой даже зрителя. Это событие происходит в бездонном пространстве вселенной, порядок которой не может нарушить даже дьявольский ливень метеоров; даже эти свободно падающие тела должны подчиняться ее законам. В основе этого вихревого движения лежат механические силы. Стремительный ангел и гигантская саранча качаются как согласованные маятники, свисающие с тусклого солнечного диска. Положение солнца, не в центре картины, придает идее вселенной еще более гигантский характер.

Живописцем, написавшим эту поразительную картину (1562; Брюссель, Музей; илл. 79), был Питер Брейгель Старший, величайший художник Нидерландов шестнадцатого века. Сведения о нем дошли до нас лишь из немногих документов и скудной биографии, написанной живописцем Карелем ван Мандером несколько десятилетий спустя после его смерти. Питер Брейгель умер в 1569 году, прожив сравнительно короткую жизнь, и родился, очевидно, около 1520 года в брабантской деревне, как утверждает его биограф. Он работал в Антверпене и получил в 1551 году звание мастера. С 1561 года и далее он жил в Брюсселе, где женился на дочери своего первого учителя Питера Кука ван Альста. Ван Мандер добавляет, что едва ли можно было смотреть на некоторые его картины без смеха или хотя бы без улыбки; что он работал в манере Иеронимуса Босха и потому был назван Питер-Шутник. Он любил смешиваться с толпой крестьян в национальных костюмах на свадьбах и кermессах и пугать друзей и учеников дьяволь-

скими мистификациями. Что касается остального, то он был спокойным и задумчивым человеком.

Сказанного — не слишком много, чтобы постичь такого великого художника, хотя это больше того, что мы знаем о Иерониме Босхе. Босх уже умер, когда Брейгель родился — между ними был перерыв в три поколения. Работы Брейгеля показывают, что ван Мандер был прав, говоря что Брейгель время от времени работал в манере Босха, хотя был далек от того, чтобы подражать ему. Створки нравоучительных триптихов Босха, таких, как «Сад земных наслаждений» или «Воз сена», обнаруживают источники вдохновения Брейгеля. Там мы видим такое же столпотворение дьявольских чудовищ; небесные и человеческие существа столь же бесплотны и одухотворенны. Там впервые мы видим, подобных потоку саранчи, демонов, оставляющих небесную обитель. Брейгель возвращается назад: он возрождает искусство прошлого, искусство, принадлежавшее средневековью. Сам Босх стоял в стороне от натуралистических проблем, занимавших его современников, и обратился к утонченному спиритуалистическому искусству самого начала пятнадцатого века³. Вместе с Брейгелем начинается историческое, продолжавшееся до начала барокко, возрождение средневековья, к которому исторические драмы Шекспира относятся в той же мере, как рисунки и гравюры в позднеготическом стиле, исполненные нидерландскими художниками. Группа скорбящих Марий в брейгелевском «Несении креста» (Вена, Музей истории искусств) напоминает нам и картины Мастера из Флемалля и величественность средневековых скульптур. Брейгель по сравнению с Босхом даже усиливает бесплотность сверхъестественных фигур и придает им стилизацию в духе средневековых канонов. Он не наделяет их реальными человеческими пропорциями, последние в силу этого кажутся нам вдвойне массивными. Мы видим это в «Притче о девах разумных и неразумных»⁴, где освобожденные души и ангелы соперничают с готической архитектурой «пламенеющего» стиля, тогда как земная жизнь дев разворачивается в реальном плане, сравнимом с народными сценами у Шекспира. Она вращается по большому кругу — справа хороводы неразумных дев; слева, нагнувшиеся над мощными окружностями лохани и корзин, разумные девы, занятые благочестивыми деяниями. В произведениях Босха небеса и земля сливаются в один магический, нереальный мир. Здесь они разделены. В картинах Босха группы причудливо рассеяны. Здесь они сконцентрированы и подчеркнута их монументальное единство. Все проникнуто единым правильным ритмом, подобным космическому порядку в брейгелевском «Падении ангелов». Несмотря

на свое различие, небеса и земля заключены в один великий механизм, действующий с автоматической правильностью.

Когда Христос вступает в преддверие ада (рисунок в Альбертине в Вене; илл. 82)⁵, его окутывает световой ореол с ангельским оркестром, который плывет и клубится, подобно мыльным пузырям, сквозь нагромождения ужасных масок. Мы можем это также сравнить с затонувшим колоколом, ограждающим Христа в душном воздухе ада, сквозь который проплывает рыба с выводком ворон в корзине, где сам по себе вращается готический шлем и медленно поворачивается мельничное колесо, приводимое в движение не водой, а обреченными душами. Адский космос также работает подобно огромному часовому механизму, в котором взаимодействует много винтиков, хотя и ему угрожает беспорядок, и дьяволы в спешке принимают защитные меры.

Брейгель сделал большое количество рисунков подобного рода⁶. Они предназначались не для картин, а для гравюр. Покровителем Брейгеля был издатель Иеронимус Кок из Антверпена, который гравировал его рисунки с пейзажами на нравственные и дидактические темы, и в бесчисленных оттисках рассеял по всей стране. Это было время невероятного увеличения спроса на гравюрные репродукции и на почитательную литературу, способствовавшую начитанности и образованности у всех классов населения.

Контраст между искусством Брейгеля и современной ему художественной жизнью был великой загадкой для историков искусства. Брейгель казался настолько отчужденным от своей эпохи, что вставал вопрос об источниках его искусства. Некоторые ученые рассматривали его как восстановителя национального нидерландского искусства, который, возвышая родное ему крестьянство и фольклор, противостоял привнесенному извне интернациональному романизму — символу чужеземного в стране испанского владычества⁷. Это, казалось, подтверждается не только сообщением Кареля ван Мандера, но также многими зарисовками, которые Брейгель, по-видимому, делал во время своих путешествий по стране, — внимательными заметками того, что он видел. Он зарисовал, например, упряжку ломовых лошадей, простодушных, приземистых созданий, подобных их хозяину (Вена, Альбертина)⁸. Брейгель тщательно записывал разнообразную окраску животных для того, чтобы вспомнить ее, когда будет изображать их на своих картинах. Но Брейгель побывал также в Риме, и, хотя он отнесся к югу совсем по-иному, чем остальные фламандцы, несомненно это путешествие произвело на него глубокое и длительное впечатление. Его постижение духа итальянского искусства и интерес к пейзажу были много глубже и существен-

нее, чем у романистов, наблюдения которых отличались поверхностностью. В 1568 году, за год до смерти, он исполнил энергичный рисунок «Жнецы» (Гамбург, Кунстхалле; илл. 85), где на переднем плане растянулась в неуклюжей позе монументальная фигура пьющего крестьянина. Прототипом для нее послужила одна из обнаженных фигур Микеланджело, и затем художник приспособил ее к фламандскому сюжету. Брейгель хорошо знал, как применять итальянские достижения для передачи величественных, округлых, синтезированных форм своего позднего стиля.

В противовес теории о народном и национальном фламандском искусстве как протесте против иностранной моды другие ученые подчеркивали, что искусство Брейгеля вовсе не было создано для крестьян, но было искусством для образованных знатоков из высших классов. Действительно, Брейгель никогда не писал картин для церквей или общественных зданий; его картины висели в домах коллекционеров. Для широких масс предназначались только гравюры. Предполагалось, что особый стиль живописи Брейгеля был связан с придворной модой на картины, исполненные акварельными красками на холсте с изображением светских сюжетов, которые очень ценились в аристократических кругах начиная с позднего средневековья⁹. Такого рода картины, написанные акварельными красками и относящиеся к концу его жизни, сохранились, например «Мизантроп» (Неаполь, Музей), испускающий стенания по поводу злобного мира, который украдкой лишает его кошелька. Однако нам неизвестны такие работы, относящиеся к раннему творчеству мастера. Не сохранилось ни одного документально подтвержденного произведения до его поездки в Италию в 1552—1553 годы. Таким образом, теория о том, что искусство Брейгеля возникло из незаметного побочного течения нидерландского искусства, сохранившего натурализм пятнадцатого века, также не нашла достаточного подтверждения в его произведениях¹⁰. Даже если мы склонны рассматривать «мировые пейзажи» Патинира как такую побочную струю, то все же брейгелевское постижение единства мироздания настолько отличается от изящных декоративно-садовых скал на пейзажах Патинира, что наличие скрытой северной традиции не может дать этому достаточно удовлетворительного объяснения. Не может позднего готической традиции объяснить и симфонического величия «Города-крепости» 1553 года (рисунок в Британском музее), вырастающего под мрачными небесами из земли и скал, вокруг которого кишит жизнь людей, животных и растений. Это чувство совершенно современного пейзажа ближе к Тициану, чем к какой-либо старой фламандской традиции.

По-видимому, старая нидерландская готизирующая тенденция в произведениях Брейгеля ограничена лишь группой фигурных композиций. Нет сомнений в том, что она господствует в иллюстрации притчи «Большие рыбы пожирают мелких рыб» (рисунок в Альбертине в Вене; илл. 83)¹¹. Огромный окунь выброшен на берег. Маленькие людишки возятся вокруг него; один вскрывает его брюхо громаднейшим ножом, помеченным астрономическим знаком «Земля», как указание на то, что это область земных дел. Здесь мелкие существа поглощают еще более мелкие. Две человеческие ноги растут из тела одной рыбы; с рыбешкой в пасти она проходит мимо дерева, на котором висят другие рыбки. Мелкие негодяи повешены, в то время как крупные спасаются бегством. Такова человеческая жизнь, как в зеркале отраженная в притче. Притчи содержат старую народную мудрость. Они играют такую же роль во всем сатирическом искусстве и литературе позднего средневековья, в сочинениях Себастиана Бранта, Мурнера и Гейлера Кайзерспергского, как в живописи Босха. Неоднократно отмечалась их связь с содержанием брейгелевских картин¹². Когда этот рисунок был гравирован, его автором считался Босх, а не Брейгель. Возможно, Брейгель заимствовал идею у Босха, чьи композиции также публиковались Коком. Но Брейгель, конечно, полностью преобразил эту идею на свой лад.

Так как Брейгель обращался к старым моралистам и сатирикам, то в дальнейшем возникла теория об архаизирующих чертах в его искусстве — Брейгель-де был философом в живописи, скептическим и ироническим пессимистом, платоником и стоиком, поэтому он и применил для своих произведений стиль старых сатириков¹³. По поводу этой теории можно возразить, что Брейгель использовал этот средневековый стиль также и в произведениях, явно не имевших сатирического смысла. Торжественность и монументальность картины «Поклонение волхвов» (1564; Лондон, Национальная галерея) воскрешает великий дух и высокое достоинство композиции Гуго ван дер Гуса. Фигуры св. Иосифа и человека, шепчущего ему на ухо, заимствованы из одноименной гравюры Шонгауэра¹⁴. Мы видим фигуры Марий в «Несении креста», проникнутых той же религиозной суровостью, как и образы в картинах Мастера из Флемалля.

Подобная же средневековая непреклонность присутствует в рисунке «Художник и знаток» (Вена, Альбертина; илл. 86). Оба мужчины одеты в средневековые костюмы, которые усиливают монументальность полуфигурной композиции. Тольней рассматривает этот рисунок как иронический автопортрет Брейгеля. Несомненно, мастер намеренно противопоставляет грубый и бедный вид

живописца приглаженному, тщеславному облику хорошо одетого знатока. Фанатизм, духовное горение художника-творца, который, забывая об окружающем его мире, следует внутреннему побуждению и завершает свое произведение, даже будучи на пороге нищеты, и самодовольство дилетанта выявлены достаточно ясно и безошибочно.

Но следует отметить также и то, что одежды не современны и имеют средневековый характер. Брейгель имел намерение показать этим людей прошлого времени. Я не могу также полностью исключить то, что Брейгель думал таким путем охарактеризовать свой великий идеал — Босха, человека, жившего в собственном странном мире, вне времени, хотя в этом случае портрет был бы только идеальным изображением Босха, не совпадающим с его реальными чертами¹⁵. Восхищение знатока столь же искренне, сколь и творческая одержимость художника, и выражена также жестом его руки, прижимающей к себе кошель, и указывающим на страстное желание приобрести прекрасное произведение искусства. Брейгель тоже имел такого друга, купца Франкerta, сопровождавшего его в путешествиях. Лицо знатока выглядит почти озадаченным от изумления — испуганная маска с раскрытым ртом, подобным разрезу, сделанному ножом.

Употребляя слово «маска», мы касаемся существенного обстоятельства для понимания брейгелевского искусства. Брейгель избегает подробной и описательной психологической характеристики лица. Его люди желают сохранить свою анонимность, сохранить только лишь свою общечеловеческую ценность. Они, кажется, скрывают что-то от нас. Они предпочитают поворачиваться к нам спиной, пренебрегая нами, подобно тем, кто слушает проповедь Иоанна Крестителя (1556; Будапешт, Музей изобразительных искусств; илл. 88). Это глубоко отлично от показного начала, свойственного романистам. Цыгане и индейцы, нищенствующие монахи и бюргеры, пилигримы и турки — равно все показывают нам свои широкие спины, шляпы и шапки. Оранжево-розовые одежды переданы с удивительным чувством мастерства. Брейгель был волшебником кисти. И все же его персонажи не обнаруживают, что они чувствуют и думают, хотя чувствуют и думают они *очень глубоко*. На заднем плане, где слушатели пристально смотрят на проповедника, их лица превращаются в светлые диски, на которых зияют странные и загадочные темные провалы глаз и ртов. Казалось, они овладели оратором больше, чем он ими. Эта дископодобность распространяется на все — на детали фигур так же, как и на их силуэты. Это особенно удивляет по сравнению с поразительной, мельчайшей вещественностью в пере-

даче древесной коры, растений и болотистой лесной почвы. Однако эта дископодобность человеческого лица помогает Брейгелю глубже выразить таинственную внутреннюю жизнь своих существ, во всей их непредугаданности и необъяснимости. *Это, мне кажется, и есть одна из главных причин обращения Брейгеля к упрощенным средневековым формам.* На бургундских гробницах 1400 года мы видим так называемых pleureurs — плакальщиков, настолько закутанных в свои капюшоны, что они исчезают в полной безличности. Брейгель создал подобные фигуры в великолепном позднем рисунке на тему одной притчи (Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 84), где изображены пасечники за работой. Разумеется, он видел их в действительности. Но показательно то, что он избрал сюжет, где человек, по форме своей сходный с пчелиной колодой, как бы исчезает в одушевленной безличности.

Каков же смысл этой анонимности человека в произведениях Брейгеля? Такое представление о человеке не было чем-то исключительным; оно встречается также в современной ему философии. Брейгель был выдающимся мыслителем своего времени, как это мы знаем из глубоких исследований Макса Дворжака¹⁶. Он был связан с передовыми умами, среди которых религиозный философ Корнхерт, издатель Плантен и географ Ортелиус заслуживают особого упоминания. Современные Брейгелю передовые идеи научного мышления также находили выражение в его картинах¹⁷. Он был, вероятно, одним из тех мыслящих и вдумчивых людей, кто держался в стороне от великой жизненной суеты и имел о ней свое собственное суждение. Другим был Себастиан Франк, умерший до того, как Брейгель начал работать; однако их взгляды удивительно совпадали, как правильно отметил Тольней. Франк дал следующее определение человечества: «Существует одна одинаковая жизнь на земле»; «все люди как один человек»; «кто видит естество одного человека, видит естество всех»¹⁸. Эти высказывания напоминают нам о дископодобных и маскоподобных лицах брейгелевских персонажей, устремленных на нас. Человек воспринимается как часть безликой массы, подчиненной великим законам, управляющим земными событиями, так же как они управляют орбитами земного шара во вселенной. *Содержанием вселенной является один великий механизм.* Повседневная жизнь, страдания и радости человека протекают так, как предвычислено в этом часовом механизме.

В своих ранних картинах Брейгель избирал высокую точку зрения, так что, выражаясь метафорически, он смотрел на арену человеческой жизни как бы с дозорной башни. С нее он наблюдал кишашую муравьиную жизнь людей. Эти картины, со всей их по-

разительной энергией в изображении праздничной и повседневной жизни, стали символическим выражением всего рода человеческого.

Когда приближалась среда на первой неделе поста, то на площадях старых фламандских городов разыгрывалось сражение между Масляницей и Постом¹⁹. В 1559 году Брейгель написал картину такой старой общины с маленькими, под зелеными двускатными крышами домиками, сложенными из темно-фиолетовых и коричневых кирпичей (Вена, Музей истории искусства; илл. 80). Они задумчиво обрамляют площадь, темнея во влажном воздухе приближающейся весны. Кругом кипит пестрая и разнообразная жизнь. Моются окна, пекутся лепешки, продается рыба. Слева карнавальное веселье затихает. Справа из церкви выходят в черных одеждах монахи с закрытыми лицами, полные великопостного настроения. Народ снова думает о милосердии. Во главе процессии изможденный Пост, которого везут монах и монахиня на битву с жирной Масляницей, восседающей на бочонке против своего соперника. Дети играют по обе стороны, налево — с масками и лепешками, направо — с кренделями и трещотками. Все в целом как бы вращается в большой окружности, вмещающей в себя восхитительное кружение маленьких колесиков.

На том же принципе основана картина «Игры детей» 1560 года (Вена, Музей истории искусств). Она изображает сотни игр и забав, большинство которых существует и поныне. Дети с их играми рассматривались как подобие взрослых чудаковатых людей, и потому эта картина тоже имеет поучительный смысл²⁰. Самодовольные ходят на ходулях; другие смотрят на мир вниз головой. Масса детей кружится и вертится в бесчисленных маленьких окружностях, и постепенно движение замирает в туманной перспективе улицы. Формы каждой отдельной группы — также круглящиеся и как бы катящиеся.

Картина 1559 года с изображением нидерландских пословиц (Берлин, Государственные музеи, илл. 81) содержит энциклопедию всей человеческой мудрости, собранной под шутовским колапаком. Мы можем истолковывать ее часами, о ней написаны целые книги²¹. Действие происходит на постоялом дворе, на стене которого укреплена земная сфера, перевернутая крестом вниз. Масса народа поглощена самыми чудаческими поступками — буквальным изображением бесчисленных метафор, посредством которых народное остроумие выражает тщеславие и глупость многих человеческих начинаний. Мы видим человека, разбрасывающего розы перед свиньями; крестьянина, засыпающего землей ручей после того, как там захлебнулся теленок; женщину, которая за-

вешивает своего мужа синим плащом (делая его рогоносцем). Хвостун заставляет весь мир плясать под его дудку, а лицемерный монах привязывает соломенную бороду даже к лицу господа. «Много визга, мало шерсти»,— говорит другой и стрижет свинью. Человек, бьющийся головой о стену, изображен так же выразительно, как привязывающий колокольчик на шею кошке. Третий испытывает большие затруднения, перенося полную корзину света из освещенной гостиницы на яркий день. На чердаке бреются глупцы; человек, стоящий на крыше, выпускает в нее одну стрелу за другой, дабы выказать свои чрезмерные усилия. На крыше лежат блины, а старая сварливая женщина в своем ужасающем упорстве преуспевает в привязывании дьявола к подушке. Это притча типа «Безумной Греты» — фламандской Ксантиппы, предпринимавшей воинственный поход в ад за богатыми сокровищами и кухонной утварью. Дьяволы ужасно напуганы вторжением безумной Греты и пытаются самыми необычными способами защищать себя. В 1562 году Брейгель изобразил это в замечательной картине, где все небо пламенеет в пожаре (Антверпен, Музей Майер ван ден Берг).

Если мы спросим, в каких литературных произведениях шестнадцатого века можно обнаружить такой властный и целостный охват жизни, природы и космоса, то на первом месте стоят Рабле и Шекспир. В пятой книге своего романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», которая появилась в 1562 году, Рабле описывает, как его герой прибывает ко двору Квинтэссенции — Королевы Прихотей — и инспектирует ее страну Энтелехию. Там тот же рай для дураков, каким его написал Брейгель. Гаргантюа видит прислужников королевы, которые «мыли черепицу и сводили с нее краску», «на трех парах лисиц, впряженных в одно ярмо, пахали песчаный берег моря», «стригли ослов и получали отменную шерсть»* и делали другие столь же «полезные» вещи. Притчи нуждаются в метафорах. Брейгель изображает их дословно и добивается комического эффекта. Характерные персонажи шекспировских комедий также пользуются каламбурами и метафорами буквально, дабы эта бессмыслица заставляла зрителей смеяться.

Весь этот кишачий люд изображен в том же самом широком, живописном стиле радостными, ясными, светящимися красками. Он выглядит наивно, неуклюже и дископодобно и напоминает нам фигуры на гравюрах пятнадцатого века. В то же время эти люди имеют характер автоматов, которые весело вращаются в

* Фр. Рабле, Гаргантюа и Пантагрюэль, кн. V, гл. XXII. М., 1966, стр. 647. Перевод Н. Любимова.

мировом механизме. *Это идея механизма вселенной*, которая в конце шестнадцатого столетия господствовала также в философских системах Бернардино Телезио, Томмазо Кампанеллы и Джордано Бруно, у астрономов и географов. Создатель только запустил этот механизм, но теперь он идет своим собственным, закономерным путем. Показать литературными и живописными средствами, каковы эти законы,— задача, доступная лишь ясным и проницательным умам. Церковь и ее богословская метафизика не могут более препятствовать этому. Приблизилась эра нового рационального понимания мира. Друг Брейгеля, географ Ортелиус²², в своем атласе «Зрелище земной поверхности» впервые попытался дать истинную картину единства нашего земного шара. Эта же космографическая концепция лежит в основе грандиозного мастерского изображения пространства в картине Брейгеля «Вид Неаполитанской гавани» (Рим, Галерея Дориа-Памфили) — в самом раннем из известных нам его произведений, сделанном вскоре после его возвращения из Италии. Идея шарообразного, круглого определяет построение пейзажа в той же мере, в какой и фигурную живопись, внушает зрителю чувство грандиозности земной сферы. Тот же род космического ландшафта мы находим в другой его ранней картине — «Падение Икара» (Брюссель, Музей; илл. 89). Она — замечательное доказательство брейгелевского отношения к классической мифологии²³, ибо иллюстрирует текст одной из «Метаморфоз» Овидия. Пахарь и рыбак, согласно латинскому тексту Овидия, следят за этой катастрофой со страхом и беспокойством; однако в картине Брейгеля они спокойно предаются своим занятиям, не обращая никакого внимания на несчастного авиатора, чьи ноги уже почти исчезли в волнах моря²⁴. Природа совершает свой великий закономерный ход, не нарушаемый отдельной человеческой судьбой. Желтое солнце садится на западе. Море, берега и острова развернуты, подобно карте, по земному куполу, сверкающему серебристыми оттенками²⁵. Светлая дымка наполняет вселенную и преобразует собой весь пейзаж.

Подобно тому как земля и небесные тела подчиняются законам вселенной, так и род человеческий подчиняется законам, которые в грядущих столетиях пытались открыть антропология и социальные науки. Но Брейгель еще задолго до того, как эти науки приняли свою современную форму, предугадал идею о закономерном управляемом единстве и создал свое живописное представление о ней. Отсюда появление часового механизма в его космографии рода человеческого, отсюда анонимный, автоматоподобный характер его фигур. Какой же стиль фигурного изобра-

жения лучше всего подходит к этому обобщенному, анонимному, автоматоподобному миру, как не одеревенелый, тонкочленный, дискообразный, архаический фигурный стиль художников позднего средневековья? *Вот главная причина, почему Брейгель обратился к Иеронимусу Босху и к манере пятнадцатого столетия.*

Мрачное воскрешение средневекового мира в его потрясающей картине «Триумф Смерти» (Мадрид, Прадо) полно гнетущего величия и волнующего реализма, с которыми ничто не может сравниться. В Нидерландах наступила мрачная пора. Реакционные испанские правители подавляли религиозную и национальную духовную свободу в вольнодумных Нидерландах. Надвигалась восьмидесятилетняя война. Единомышленники и друзья Брейгеля опасались за свою жизнь. Небо пылало, озаренное кострами инквизиции, так же как и в этой зловещей картине. Это старинная готическая пляска Смерти, доведенная до симфонического величия. Гольбейн в серии своих знаменитых гравюр на дереве придал каждой отдельной группе классическую выразительность в духе Высокого Возрождения. Брейгель же воскресил полифонию средних веков, но придал ей современный смысл — процесс знаменательный для эпохи позднего Возрождения или маньеризма. Ожесточенная битва между мертвыми и живыми происходит на переднем плане картины, но исход ее не вызывает сомнений. Слишком много мертвецов, стоящих в ожидании позади гробовых крышек, которыми они прикрываются как щитами. В конце концов все живые существа загнаны в гигантский гроб, раскрывающийся, как мышеловка.

Однако насколько эти массовые сцены на самом деле далеки от средневекового искусства, доказано циклом рисунков с изображением «Семи добродетелей», хотя они и принадлежат к обычным позднесредневековым сюжетам, часто воспроизводимым в книжных миниатюрах²⁶. Аллегорические женские образы играют очень незначительную роль в рисунках Брейгеля, где автоматически вращается механизм человеческого общества со всем его устройством. В изображении «Правосудия» (Брюссель, Королевская библиотека), как реальные, так и вымышленные преступления наказываются автоматически. Там выставлены напоказ самые жестокие приемы пыток и наказаний, едва ли могущие исправить все мирские грехи.

Я так много говорил о механизме вселенной в искусстве Брейгеля, что может возникнуть вопрос: что же, реальный мир в его представлении — это лишь материалистическое и механическое нечто, лишенное духовной жизни и энергии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к пейзажам Брейгеля. Сохра-

нилась целая группа его рисунков, относящаяся к годам итальянского путешествия. Они показывают нам не античные руины и величие древнего Рима, как в рисунках романистов, но идиллические картины современной ему Италии — набережная реки, монастырь среди цветущих деревьев и над всем этим — величие Альп, которые он пересек в своем пути на Юг. Это переживание потрясло его так же, как потрясло Дюрера. Но оно произвело на него более длительное впечатление, оно жило в нем почти до конца его жизни. Ван Мандер писал: «Говорили про него, что, когда он был в Альпах, он проглотил все горы и ущелья и, приехав домой, выплюнул их обратно на свои полотна и картины». Саул на своем пути в Дамаск в горном ущелье был поражен небесным лучом (1567; Вена, Музей истории искусств). Башни доломитовых скал, срезанные краем картины, так же как и гигантские конические лиственницы, исчезают в бесконечности. Их опоясывают плавающие пласты облаков. Мы угадываем, что это небесное пространство, только по грандиозному амфитеатру облаков. Мы почти испытываем головокружение, когда заглядываем вниз, в глубину ущелья, по которому медленно и с трудом карабкаются воины. Только художник, видевший это в действительности, мог написать все столь убедительно. Брейгель несравненно выразил и передал дух этого пейзажа. Перед нашими взорами возвышается огромный массив скалистых гор, нависая над деревушкой, расположенной среди деревьев (рисунок в Музее Фогг в Кембридже; илл. 87)²⁷. Зрителю кажется, что он сам находится в этом пейзаже, настолько Брейгель внушает нам свое восприятие природы. Брейгель показывает не только внешний облик этих гор, но также и геологическую жизнь, заставляющую их расти и разрушаться. Они подобны одушевленным существам, обладающим характером. Они покрыты лесами, вся природа вокруг дышит жизнью. Пунктирный штрих пера сообщает рисунку цветовую вибрацию и в то же время вызывает впечатление первобытной и первозданной материи. Точно таким же образом оживлена поверхность его живописных пейзажей.

Самая большая коллекция картин Брейгеля находится в Музее истории искусств в Вене благодаря стараниям императора Рудольфа II, который был почитателем его искусства. Там мы находим единственную в своем роде серию пейзажей мастера. Даже священные евангельские события переплетаются с вечным круговоротом природы. Среди весеннего пейзажа, полного влаги и свежести, разворачивается сцена «Несения креста» (1564). Над землей пронесся дождь, так что процессия переходит лужи грязи вброд. Вдали, справа, где широким кругом около места казни

толпится народ, еще нависает низкий потолок дождевых облаков. Слева погода проясняется. Город Иерусалим виднеется в светлом опаловом утреннем тумане, и солнце победно пронизывает его лучами. Каждый спешит либо верхом, либо пешком не пропустить чего-либо из волнующего зрелища. Центральная группа почти невидима из-за народных толп.

В парной картине к этой изображена «Перепись населения в Вифлееме в канун Рождества» (1566; Брюссель, Музей; илл. 90), иллюстрирующая рассказ из второй книги Евангелия от Луки. Это восхитительная идиллия фламандской деревни, глубоко засыпанной снегом, где в канун великого праздника оживленно хозяйничают крестьяне и бюргеры. Перед гостиницей, под знаком зеленого венка, режут свиней, чинят соломенные стулья. Прибыли бочонки со свежим пивом. Чиновники по переписи устроили свою контору в гостинице; перепись сочетается с уплатой налогов. Народ уже становится в очередь перед окном. Иосиф только что прибыл вместе с Марией, но среди толпы они совершенно не привлекают нашего внимания. Люди собираются отовсюду. Дети катаются на санках и играют в снежки. Библейские легенды превращаются в великолепные реалистические, жанровые картины из современной художнику жизни — факт глубочайшей важности для будущего. *Жизнь как таковая* во всех ее разнообразных формах служит здесь главным содержанием, совершенно так же как это позднее происходит в «Генрихе IV» Шекспира, где главное действие вплетено в разнородные жанровые сцены. Здесь художник постигает не только душу природы и старой, уютной деревни, погруженной в чары зимы, но также и настроение человека. Эти народные толпы, хотя и движущиеся по предначертанному им пути, отнюдь не бездушны, но являются великим одушевленным существом, подобным природе.

Так же общается с нами величавая и эпическая душа природы в цикле картин Брейгеля «Месяцы», законченном в 1565 году²⁸. Идея подобного цикла восходит к календарям готических часословов, где каждый месяц был снабжен иллюстрацией с различными видами природы и крестьянских работ, соответствующих временам года.

В том же году Брейгель начал цикл рисунков, изображающих времена года, к которому принадлежат «Жнецы» 1568 года, упомянутые выше. «Весна» (1565; Вена, Альбертина) представляет собой работу в одном из геометрически разбитых садов, какие были модны в эпоху маньеризма. В своей серии картин Брейгель показывает величественную, свободно растущую, дикую природу. Зимний месяц «Декабрь» (или «Январь») — это панорамно пе-

реданная широкая равнина с морскими берегами и горами, виднеющимися с холма. Вся природа в ледяных оковах. Единственный источник света — земля, покрытая сверкающим снегом. В глубоких зеленовато-серых тонах темнеет небо. Охотники со сворой замерзших собак спускаются с холма. На сверкающей белизне снега фигуры кажутся темными силуэтами. Но природа только дремлет. Жизнь дышит повсюду. Люди на коньках и санях кружатся по замерзшему пруду, повозки движутся по дорогам, а из покрытых снегом хижин поднимается дым. У Брейгеля встречаются картины поразительной красоты.

«Пасмурный день» — таково название картины, представляющей «Февраль» (или «Март»). В ней выражено меланхолическое предчувствие оттепели и ранней весны. Люди начинают обрезать древесные сучья. Южный ветер свистит сквозь черные ветви и вздымает морские волны так, что они разбивают корабли. Темная земля начинает дышать; ее соки забродили вновь; в тени расположилась деревушка. Насыщенно-коричневая, полная скрытого жара почва чревата ростками новой жизни. Но самое поразительное — это снежная цепь высоких гор с ледниками, озаренная таинственным, подобно лунному, голубым светом, просачивающимся сквозь слои облаков. Так мастерски выразить величие и призрачность высоких гор могли лишь Леонардо и Альтдорфер.

Единственная оригинальная гравюра Брейгеля «Охота на кроликов» (1566), по-видимому, повторяет утраченную композицию одного из весенних «месяцев» той же серии. Природа расцветает, овеянная нежным душистым дуновением весны. Деревья блистают в светлом наряде первой листвы. И снова характерная для Брейгеля пунктирная манера рисунка передает ощущение легкой вибрации цвета, которую мы замечаем также в его живописных произведениях. При всей их завершенности живописная ткань его картин крайне подвижна и прозрачна. Его пейзажи — это не художественная передача природы, а она сама, в ее зарождении и росте. Растительность на его картинах изображена как пух, как оттенок, как вуаль грибной плесени поверх глазури. То это живые заросли мха на переднем плане картины, то высокие леса — вдаль. В передаче природы Брейгель достигает анимизма и сенсуализма — тех философских представлений, которые Кампанелла стремился передать в своей книге «Об ощущении вещей и магии». Все в природе, не только людей и животных, но и весь космос Кампанелла наделяет чувствами. «Небеса и земля и мир *чувствуют* так же, как и мельчайшие микробы».

Единство жизни часто проявляется в разнообразных эманациях, столь между собою сближенных, что они сливаются воеди-

но. В картине «Июнь» (Прага, Национальная галерея) изображены косари, несущие корзины с фруктами, под которыми их головы почти исчезают. Это выглядит так, словно люди на глазах перерождаются в цветы и плоды. В картине «Июль» или «Август» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) золотое сияние зерна струится над холмистой страной. Крестьяне проводят свой полуденный отдых под деревьями; деревенский батрак идет с кувшинами воды по меже, проложенной сквозь хлебное поле. Нависающая дымка жаркого летнего полдня парит над землей.

Совершеннейшая и величайшая из этих картин — «Ноябрь» (Вена, Музей истории искусств; илл. 91). Приближается зима. Крестьяне перегоняют скот с альпийских лугов в деревни. Похожие на игрушечных, коровы пробираются сквозь смесь грязи и упавших листьев. Надо всем звучит симфония ржавых осенних тонов. Виноградари еще работают на своих виноградниках. Слева, под ясным небом, воздух кажется прохладным, мерцающим и светло-голубым, справа он темнеет в глубоких, зелено-голубых оттенках от скопления надвигающихся дождевых облаков. Композиция обладает космической просторностью ранних «мировых» пейзажей, однако ее монументальность, навеянная работами венецианских мастеров, впервые, пожалуй, достигает здесь полной зрелости. Ее близость к природе не имеет себе равных в истории искусства. В воздухе, насыщенном влагой, даль становится прозрачной, так что мы можем различить каждый маленький домик, часовню и дерево на противоположном склоне долины.

Не существует ни одного художника, который мог бы превзойти Брейгеля в его удивительном постижении души природы. Космос и вселенная были для него, разумеется, не только механизмом, но также великим и одушевленным бытием. В своих картинах и рисунках Брейгель полностью постиг идею вселенной как бесконечности, имеющей форму и образ, подчиненные великим космическим законам. В картине «Буря» (Вена, Музей истории искусств) — иллюстрации к притче о ките, резвящемся с пустым бочонком и забывающем проглотить корабль, — передана именно такая огромность земного шара, залитого черно-коричневыми и зелеными волнами, освещенными туманным светом. В философии позднего Возрождения мы находим величие предопределенной бесконечности у Джордано Бруно в его «Диалогах о бесконечности, вселенной и мирах». Он был первым ученым-мыслителем, кто рассматривал вселенную не как нечто ограниченное, подобное Птолемеевой системе сфер, но как длящееся и неограниченное эфирное пространство, в котором бесчисленные небесные тела следуют своими путями. Механизм вселенной имеет

свои орбиты. Однако каждое отдельное небесное тело движется по собственному побуждению, потому что оно оживлено своей собственной душой. Их бесчисленное множество образует душу вселенной.

Гордость человека-творца по отношению к этой вселенной состоит в его позитивной и героической независимости. «Капитан этот есть человеческая воля, которая находится в недрах души, управляя при помощи маленького руля разума страстями некоторых внутренних сил против волн природных порывов буйства»²⁹. Это то чувство жизни, которое Брейгель выразил в серии своих гравюр, посвященных гордым морским судам.

Человек таков, каков он есть, во всем его жизненном величии, без классической идеализации — вот главное содержание поздних картин Брейгеля. Они вызвали восхищение Рубенса, стремившегося ввести этот величественный и монументальный стиль в картины на сельские темы. Притча о слепых, увлекающих друг друга в ров (1568; Неаполь, Музей Каподимонте; илл. 92), — наиболее поразительное указание на неумолимость судьбы, нависающей над людьми, бредущими и спотыкающимися во тьме. Ничто не может сравниться с трагическим выражением их лиц, недвижно смотрящих, как маски с пустыми глазницами, на ясный дневной свет, которого они не могут увидеть.

В «Притче о разорителе гнезд» (Вена, Музей истории искусств) единственная фигура крестьянина, мощно вырастающая в пространстве, подобная героям Микеланджело, помещена среди фламандского пейзажа, такого скромного и величественного одновременно, что кажется, вся вселенная представлена в этой маленькой частице. Здесь Брейгель предвосхитил сущность голландского пейзажного искусства семнадцатого века, точно так же как в «Буре» он создал первую марину — вид живописи, столь излюбленный голландцами семнадцатого столетия.

Фигуры из «Крестьянской свадьбы» (Вена, Музей истории искусств), где повара ставят блюда на снятую с петель амбарную дверь, обладают безупречной устойчивостью сфер, движущихся по их орбитам, хотя в то же время они полны душевной жизни и бьющей через край энергии. Грузные и тяжелые сельские танцоры и пьяницы на кермесе (Вена, Музей истории искусств; илл. 93) кажутся несущимися на крыльях космического веселья. Нет более нужды в панорамном виде маленьких, окостенелых, средневековых автоматов, ибо человек как памятник, воздвигнутый самому себе, живет и движется по желанной ему земле. То, к чему тщетно стремились романисты, находит здесь свое естественное осуществление.

VII

Возрождение античности и готики в искусстве и литературе Франции

Франция — страна, которая в средние века выступала впереди всех в искусстве и культуре, — уже не играла к 1500 году той выдающейся роли, как Италия, Германия и Нидерланды. Кажется, будто она, веками неисчерпаемым потоком изливавшая свои духовные богатства, к концу пятнадцатого века иссякла, тогда как в соседних странах сконцентрировались к тому времени все созидательные силы. Франция еще была полна тем утонченно-печальным эхом средневековья, которое сами французы называют «*détente*» и которое лучше всего выражено в некоторых произведениях скульптуры. Главным достоинством произведений, выполненных в стиле «*détente*», была их нежная поэтичность. Эти особенности стиля оказались чрезвычайно важными для будущего. После краткой малозаметной передышки шестнадцатый век дал новый урожай, значительной частью которого была поэзия. Французское искусство, не пострадавшее от Реформации, как немецкое, разделило свой успех с литературой. И богатый национальный вклад, который французы внесли в шестнадцатое столетие, заключался главным образом в литературе. Поэтому их совместное рассмотрение будет полезным для понимания обоих.

Все это движение гораздо теснее, чем в других странах, было связано с культурной программой французских правителей. Таким образом, это были не индивидуальные усилия только художников и ученых, направленные на разрешение спора о новых достижениях итальянского Возрождения, как это происходило в

Германии и Нидерландах. Это была целеустремленная деятельность суверенов, открывавшая новые возможности для художников и писателей. Французская культура шестнадцатого века была культурой не бюргерской, как в Германии и Нидерландах, но придворной культурой и потому являла собой продолжение средневекового строя. Покровительство Франциска I искусству придало определенное направление всему развитию культуры. Его сестра Маргарита Наваррская поощряла гуманизм и литературу. Генрих II пожал плоды того, что взрастили его предшественники.

Если рассматривать возрождение классической античности как существенную черту новой ренессансной культуры, то Франция в этом отношении окажется запоздавшей по сравнению с другими странами. Кульминация этого возрождения во Франции произошла примерно в середине шестнадцатого века, когда везде оно уже было пройденным этапом. *В искусстве оно было представлено школой Фонтенбло, в литературе — поэтами Плеяды.* Хотя поэтам придается большая значимость, живописцы появились раньше их и оказали сильнейшее влияние на развитие поэтического образного строя. В целях уяснения ситуации, сложившейся при Генрихе II, мы должны рассмотреть основы, заложенные Франциском и Маргаритой в первой половине века.

Франциск I считал себя знатоком живописи и был страстным коллекционером. Он видел свой художественный идеал в итальянском Возрождении. Военные походы, совершенные им в молодости, доставили ему возможность близко соприкоснуться с его источниками. Его агенты в Италии пытались добыть ему столько художественных произведений, сколько могли перевезти во Францию. Франциск старался переселять даже самих художников. Последние годы жизни Леонардо да Винчи провел в Клу. На службе у этого монарха в течение года состоял Андреа дель Сарто. Но систематическое заселение Франции итальянскими художниками началось после 1528 года, когда в идилическом окружении лесов и прудов король перестроил старый замок Фонтенбло. Он был его любимым местопребыванием; приезд в Фонтенбло он называл «приездом домой». И благодаря ему этот замок действительно стал конкретным символом новой художественной моды. Вазари, признанный итальянский критик шестнадцатого века, восхвалял его, как «новый Рим». Этим успехом Фонтенбло был обязан широко возраставшей активности итальянских мастеров, работавших там¹. Они расселялись по стране, распространяли в ней новые художественные взгляды и в то же время сами приобщались к ее традициям. Так возникла несрав-

ненная по своему аромату художественная культура, основанная по форме на итальянском Возрождении, по своим сюжетам — на древнегреческой и латинской литературе и по духу — глубоко французская.

Маргарита Наваррская, благородная и свободомыслящая личность, широко воспринимала все передовое, что было в гуманизме и литературе. Она была одной из самых образованных женщин своего времени. Она изучала не только новые, но и древние языки. Деперье перевел для нее диалог Платона «Лисий». Маргарита была благосклонна к поэту Клеману Маро. Но, обладая пылкой душой и склонностью к мистицизму, она покровительствовала таким религиозным реформаторам, как Кальвин. Она оставила после себя значительные литературные произведения; наиболее известное — «Гептамерон», в котором она следовала новеллам Боккаччо. Под ее влиянием развивается восторженное отношение к простой, безыскусственной прелести природы, к пасторали, которой суждено было сыграть такую важную роль в поэзии Плеяды.

На вкус короля оказала большое влияние флорентинская живопись. Его знакомство с Леонардо и Андреа дель Сарто развили в нем понимание флорентинского искусства. Первоначально школа Фонтенбло придерживалась флорентинской традиции. Джованни Баттиста Россо, прозванный Россо Фьорентино, приехав в 1531 году в Фонтенбло², сразу стал там непререкаемым руководителем всех художественных начинаний. Искусство Россо находилось под двойственным влиянием — Микеланджело и Андреа дель Сарто. Следуя манере своих учителей, он выработал чрезвычайно экспрессивный, почти преувеличенный стиль, где удлиненные фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всякой гармонической округленности и уравновешенности. В таких его картинах, как «Снятие со креста» в Вольтерре (1521), проявляются тенденции к повышенной спиритуализации образов. Фигуры вздымаются по-готически круто, и вся композиция явно обнаруживает те средневековые тенденции, которые сказывались и в искусстве Микеланджело. Подобную же направленность мы замечаем в искусстве художника того поколения — Понтормо, чьи композиции пламенно и страстно вздымаются к небесам. С Понтормо и Россо начинается то, что мы в итальянском искусстве называем маньеризмом³. В предыдущей главе мы подчеркивали, что в общем ходе художественного развития маньеризм был более значительным явлением, чем только определенная группировка или обособленное направление⁴. Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века ясно обнаруживало черты, со-

хранявшие свою действенность при различных изменениях. Таким образом, долгую эпоху позднего Возрождения, следовавшую за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть также эпохой «маньеризма». Маньеризм длился с 1520-х годов вплоть до начала семнадцатого столетия.

Так как во французском искусстве шестнадцатого века подспудно еще сохранялись готические тенденции, то не удивительно, что искусство Россо отвечало французскому вкусу. На французское искусство этого столетия Италия оказывала преимущественно маньеристическое влияние. Первая работа, начатая в замке, была Галерея Франциска I — длинный коридор, украшенный фресками, обрамленными богатыми декорациями из дерева, стукка, резьбой и лепниной (илл. 94). Это производило впечатление роскоши и великолепия и в то же время фантастического смещения южных форм с разнообразными и сложными видами скульптуры позднего средневековья. Россо, разумеется, отвечал за замысел в целом, фигурная композиция которого составляла лишь его часть. Рассеянные среди архитектурного декора, обнаженные фигуры в контрапостных разворотах стиснуты в предоставленных им узких простенках. Они явно навеяны Сикстинским потолком Микеланджело и его аллегорическими фигурами с гробниц Медичи. Сюжеты росписей заимствованы из классической мифологии, истории и поэзии. Их литературные источники — «Илиада» и «Одиссея» Гомера, сочинения Геродота и Валерия Максима, «Амур и Психея» Апулея и «Метаморфозы» Овидия. В заостренных по своим формам композициях, как, например, в «Смерти Адониса» (илл. 95), обнаженным фигурам придан тот же декоративный и неестественный вид. Это те черты, которые мы видим в станковых картинах Россо с их холодными локальными тонами. Так как фрески значительно пострадали от позднейших поновлений, мы в целях восстановления их подлинного ритма можем пользоваться собственноручными рисунками Россо. Многие из них дошли до нас. Рисунок «Ахиллес, обучаемый кентавром Хироном борьбе, чтению и плаванию» (Париж, Школа изящных искусств) доказывает высокое умение мастера в пределах ограниченного пространства создать сжатую, динамичную и изящную композицию. Живописные достоинства чужды этому искусству; большинство его эффектов основано на красноречивой выразительности линий. Поэтому эти изящные подготовительные рисунки дают превосходное представление о преследуемой здесь художественной цели. Маньеристы были выдающимися рисовальщиками. Мы можем также представить себе первоначальное великолепие таких произведений из другого источника. Я уже

упоминал о значении искусства шпалер для северных стран. Серия шпалер в венском Музее⁵ воспроизводит различные части галереи Франциска I. Просто удивительно, как сильные контрасты архитектуры, скульптуры и живописи переданы здесь сгармонизированным богатством приглушенного блеска и сверкания золота, превращены в мечтательное, фантастическое «царство гобелена», в возвышенную поэзию, которая и составляла конечную цель этого искусства.

Поэтичность замыслов Россо все возрастает. Садовый дом — павильон Помоны — был украшен циклом фресок итальянских мастеров. История Вертумна и Помоны, заимствованная из Овидия, была выполнена Россо. Здание давно не существует, но превосходное представление о причудливом и фантастическом искусстве Россо дают его утонченные рисунки (илл. 99)⁶. Явившийся в образе старухи Вертумн — бог Осени — страстно пытается склонить к любви богиню фруктовых деревьев Помону, которая с наивными девичьими жестами раздумывает над его предложениями. Вокруг сгруппированы гений женского пола с крыльями бабочки и несколько амурчиков, держащих красавицу под перекрестным огнем своих стрел. Плетеная изгородь, садовая арка, водоем и маскароны с фруктовыми гирляндами дополняют окружение этой пасторальной, изысканной, театральной сцены. Создается воображаемая поэтическая атмосфера, где фантастическое прошлое сливается с современными художнику образами.

Одной из самых прекрасных иллюстраций легенды о Вертумне и Помоне является серия шпалер, вытканых по рисункам фламандского художника Я.-К. Вермейена, исполненным в стиле Фонтенбло⁷. В них персонажи этого прелестного мифа изображены в великолепном саду, где архитектурная декорация очаровательно сплелась с цветущей растительностью. Здесь проявляется культ сада и природы, имевший большое значение в жизни французского аристократического общества времени Франциска I и Генриха II. Мы видим это изображенным на прекрасном большом рисунке неизвестного мастера, открытом мной в богатейшем собрании Кабинета рисунков в Лувре (илл. 98). Всадники и сокольничьи прибывают на садовый праздник. Дворяне учтиво и гостеприимно приветствуют дам, сопровождаемых любимыми собаками, подобными маленькому Пелотону, хвала которому была воспета Жоашеном Дю Белле в его прелестном стихотворении. Подстриженные изгороди, туннели и храмы из живой листвы ведут в глубину сада, где находятся певцы, лютнисты, музыканты и гости. Несмотря на общее веселье, в фигурах есть та же готическая стройность и еле заметная надменность, какими отмечены

картины итальянских маньеристов, исполненные для этого втайне готического общества. Это общество, которое воспето в стихах французских лирических поэтов, где фантазия художника превратилась в слова и музыкальные звуки. Клеман Маро дал его портрет в следующих строках:

Под сенью галерей и царственных палат,
В досугах и трудах неслышно дни летят —
В купальнях, среди книг, меж дам, картин и статуй, —
Таков наш мирный век, утехами богатый*.

Клеман Маро положил начало. Он не только восхищался Петраркой и Боккаччо, но пробовал также переводить Вергилия, Овидия и Катулла. Вспомним, что это времена Эразма, чья «Книга поговорок» была напечатана в Париже. В классичности Маро еще проскальзывает средневековая безыскусственность. В поэме о собственном детстве — «Детство Маро» — он описывает очарование французского сельского пейзажа в манере, близкой к календарным иллюстрациям часословов. Мы уже говорили, что в новеллах Маргариты Наваррской — его покровительницы — господствует то же наивное чувство природы. В длинном поэтическом повествовании, озаглавленном «Карета», описывается как она скачет верхом по лугам, наслаждаясь долинами и лесами, разговаривая с простым народом. Три благородные дамы появляются из леса и жалуются на свои любовные страдания. Эти излишества столь риторичны и длинны и сопровождаются таким обилием слез, что они заволакивают небо тучами и на землю наконец проливается сильнейший дождь, прерывающий эту элегическую прогулку. Несмотря на ливень, они с величественным видом направляются к карете, покидая эти места. Выдающийся гравёр и рисовальщик Бернар Саломон представил эту сцену в тонко исполненной маленькой гравюре на дереве (илл. 102), украшающей поэтические произведения Маргариты, изданные в 1547 году Жаном де Турн⁸.

В ранний период французского Возрождения изображения природы и античных сюжетов часто сплетаются друг с другом, иногда неожиданно и случайно, как в нидерландской живописи начала шестнадцатого века. Их истинный сплав в новое образное единство был достигнут лишь после появления Плеяды. Плеяда, заимствовавшая свое название от знаков Зодиака, состояла из семи поэтов-единомышленников, живших в царствование Генриха II. Во главе их стояли Пьер де Ронсар и Жоашен Дю

* Все стихи даны в переводе В. В. Левика.

Белле — звезды первой величины, тогда как Реми Белло, Жан Антуан де Баиф, Этьенн Жодель, Жан Дора и Понтюс де Тиар были «звездами меньшей величины».

Поэзию Плеяды отличают две основные черты: во-первых, это ученая, эрудированная поэзия, которая развивает свою собственную художественную и лингвистическую программу и выставляет поэтическую теорию с определенными правилами. Она следует *литературному идеалу*. В этом поэтов Плеяды можно сравнить с живописцами школы Фонтенбло, которые были учеными художниками, следовавшими правилам и принципам, отвечавшим вкусу образованных знатоков. С другой стороны, благодаря высокому мастерству ее участников Плеяда была способна оживить свои ученые достижения. Они были для нее не мертвым археологическим реквизитом, а средством нового отношения к жизни, насыщенного поэтическим духом. Это поэтическое одухотворение озаряло новым светом и человека, и природу, и мифологию, и прошлое, и настоящее; они воспринимались уже не как раз и навсегда установленные и подчиненные иерархическому закону явления, а как образы, отраженные в творческом поэтическом мышлении.

Поэты Плеяды достигли этого знанием древних языков и литературы. Ронсар изучал древнегреческий вместе с эллинистом Дора. Гомер, Пиндар, Вергилий, Овидий, Гораций, Тибулл, Проперций и великие итальянцы служили образцами. Поэты Плеяды пренебрегали старыми поэтами — слагателями баллад, которые писали их «только с натуры, без искусства и учености». Они ввели в употребление александрийский стих. Ода и сонет принадлежали к числу их любимых поэтических форм. Однако они активно возражали тем ученым гуманистам, которые полагали, что могут писать, как древние греки и римляне. Целью Плеяды было обновление французского языка, который смог бы по своей гибкости и выразительности соперничать с древними. В 1549 году Дю Белле опубликовал свою «Защиту и возвеличивание французского языка» («*Défense et illustration de la langue française*») — теоретическое кредо группы, где мы читаем следующее высказывание: «Я не найду слов для порицания глупой поспешности некоторых из наших соотечественников, которые, будучи далеко не греками и латинянами, обесценивают и отвергают все написанное на французском языке». Родной язык должен быть совершенным, как музыка, и поэтому не удивительно что стихи Ронсара стали любимыми текстами для композиторов шестнадцатого столетия.

Маро в своей поэме «Ад» («*L'Enfer*») уже описал мир древних божеств, образы которых были навеяны галереей Франци-

ска I. Защищаясь перед Миносом — судьей мертвых, поэт перечисляет все языческие божества, которые его знают:

В морях известен я и правящим богам,
И младшим божествам — тритонам, nereидам,
На суше я знаком и фавнам и гимнидам,
И может обо мне вам рассказать Орфей,
И нимфы многие, и много добрых фей.

Сюжеты фресок в галерее не входят в эту поэму. Только Ронсар в своих стихах описывал античные божества в том же приподнятом и величественном стиле, какой мы встречаем в картинах школы Фонтенбло. В стихах «Les Sereïnes», посвященных водному празднеству в замке Фонтенбло, Ронсар перемешивает богов со смертными, наподобие того как это изображено в живописи этой школы:

Все в наших прадедах от нас их отличало,
И к ним то некий бог, то нимфы рощ иль нив
Являлись, на глаза вуаль не опустив,
Людей присутствие бессмертных не смущало.
Священный лес хранил сивльванов и дриад,
Холмы скликали в пляс красавиц ореад,
Был домом океан для Главка и Нептуна,
Его пустынный брег манил играть Портуна,
Наяды нежились в прозрачности ручьев.

Самым излюбленным персонажем этого поэтического культа была Диана, богиня-девственница, высокая, стройная, юная, блуждающая по лесам. В ней, ее прислужницах и нимфах воплощен новый канон красоты, сочетающий женственность и мужественные черты, — канон, в бесконечных вариациях прославленный Приматиччо (рисунок «Диана и Актеон», 1541—1547; Париж, Лувр; илл. 100). Франческо Приматиччо из Болоньи приехал в 1532 году в Фонтенбло и после смерти Россо стал там диктатором художественных вкусов. Вместе с ним во французское искусство проникло то течение итальянского маньеризма, которое ведет свое происхождение от Рафаэля и римской школы. Он работал шесть лет под руководством Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе. Приматиччо был всесторонне одаренным художником, выдающейся и индивидуальной творческой натурой. Его художественный канон господствовал в школе Фонтенбло на втором этапе ее развития и по всей Европе. Во второй половине шестнадцатого века Фонтенбло стал центром и мощным источником распространения многих итальянизирующих направлений в искусстве Северной Европы.

Приматиччо заменил подчеркнутую экспрессивность Россо медлительной и томной манерностью (илл. 96, 97). Это та красота, которую Ронсар воспевал в своих стихах об Эвримедонте и Каллирее, превращенных в лесной источник.

Говорит Эвримедонт:

О если б в этот день судьбы благая сила
Мужчину — в женщину меня преобразила,
И я бы, как Сеней, храня любовный пыл,
То нежной девушкой, то юношею был.
Я мог прекрасную увидеть Каллирею,
Нет, я увидеть мог богиню Цитерею
И, словно женщина, открыто, без помех
Красоты из красот разглядывать при всех.

Диана, богиня-девственница, застигнутая Актеоном во время своего купания с нимфами, была обычной темой для художников и поэтов.

Текущий, брызжущий кристалл,
Ты что-то ласково шептал,
Небесной синевой сверкая,
Когда моя любовь, нагая,
Сходила в жаркие часы
Омыть в тебе свои красы,
И жаром солнца пламенело
От зноя бронзовое тело.
А кос развившихся волна,
Игре Зефиров отдана,
Струилась, нежно-золотая,
Косой Цереры ниспадающая,—

поет Ронсар в XIII оде своих «Пяти книг од». Приматиччо украсил ваннные апартаменты дворца Фонтенбло фресками с изображением того же сюжета. Нам знакома эта композиция по его собственноручным рисункам. Возведенные в саду искусственные гроты, такие, как «Сосновый грот», носили поэтическое название «Место купания Дианы»⁹. Тип высокой, стройной, длинноногой женской фигуры встречается также в произведениях Жана Гужона — представителя стиля Фонтенбло во французской скульптуре. Его знаменитая группа «Диана с оленем» (Париж, Лувр), над которой он работал в 1547—1549 годы, предназначалась для Фонтана нимф в замке Анэ — резиденции Дианы де Пуатье, фаворитки Генриха II.

Насколько маньеризму были присущи элегантная, парящая и воздушная грация фигур, настолько же он предпочитал неопределенный, меняющийся характер образа. Различные превращения и перемены также соответствовали его вкусу, и поэтому сюжеты

из «Метаморфоз» Овидия были крайне в моде. В очаровательных иллюстрациях к Овидию, исполненных Бернаром Саломоном в 1557 году, показано, как люди и животные превращаются в кусты и деревья. В поэтической повести о знатном юноше Кипарисе с Кипра¹⁰ рассказывается о том, как он украшал свое любимое животное — ручного оленя — золотом и цветами. Он застрелил его случайно во время охоты. Так как он не в силах был жить без своего любимца, Аполлон превратил их обоих в деревья.

Двумя крупнейшими работами, выполненными Приматиччо в Фонтенбло, были Галерея Улисса (разрушенная в XVIII веке) и большой Бальный зал, законченные при Генрихе II, который в 1547 году унаследовал трон Франциска I. Приматиччо расписал простенки фресками на мифологические темы. При выполнении их он воспользовался помощью третьего выдающегося итальянского живописца — Никколо дель Аббате, который приехал в Фонтенбло в 1552 году, принеся с собой изысканный маньеризм Пармиджанино. Здесь великолепная декоративность Приматиччо достигла полного расцвета. В росписи «Свадебный пир Пелея и Фетиды», где Эрида бросает между гостями яблоко раздора, участники пиршества чрезвычайно эффектно сгруппированы в треугольном пространстве. По красоте своей рисунки Приматиччо даже превосходят его фрески.

Неизменной принадлежностью французской придворной жизни шестнадцатого века были празднества, так называемые маскарады, которые устраивались в дворцовых залах или на открытом воздухе в парках. Россо и Приматиччо были режиссерами, выполнявшими эскизы не только для всей постановки, но для каждой археологической и костюмерной детали. Ронсар писал стихи, которые должны были декламировать мифологические персонажи. Стихи, написанные для таких празднеств, составляют значительную часть его произведений. На что походили эти представления, мы можем судить не только по наброскам костюмов, но также из подготовительного рисунка Приматиччо для фрески в комнате герцогини д'Этамп, изображавшей «Маскарад Александра в Персеполисе» (илл. 101). Актеры, поднявшись на носки, проходят торжественным шагом; величественный хор высоких фигур, держащих факелы, вздымающиеся к небесам, одет в фантастические, якобы античные одеяния, но в действительности такие же воображаемые и сказочные, как сама античность в поэзии Ронсара.

Мы уже говорили выше, что поэты Плеяды стремились извлечь из своих ученых достижений подлинный поэтический дух и выразить новый поэтический взгляд на жизнь. Это наиболее ярко

выступает в лирических стихах, когда поэт, сойдя с античных кутурнов, непосредственно изливает свое душевное настроение в строфах, созвучных с окружающим его пейзажем. Но выраженное в них безмятежное, языческое чувство природы в какой-то мере родственно тому восхищению перед ней, которое было характерным для позднего средневековья. И именно в таких стихах дух Фонтенбло получает свое подлинно французское национальное выражение. Я хотел бы процитировать некоторые из од Ронсара, например эту — «На выбор своей гробницы» (книга IV, ода IV):

Вам я шлю эти строки,
Вы, пещеры, потоки,
Ты, спадающий с круч
Горный ключ.
Вольным пажитям, нивам,
Рощам, речкам ленивым,
Шлю бродяге ручью
Песнь мою.

В изобразительном искусстве стиль Фонтенбло также малопомалу обретает национальную французскую манеру, как мы видим по живописной гравюре на дереве «Фонтан в Оверни» (1558) Бернара Саломона (илл. 103), почти иллюстрации к оде Ронсара¹¹. Другим художником, в искусстве которого интернациональный стиль Фонтенбло превратился в типично французский, был Жан Кузен Младший, чье графическое наследие автор этой книги смог восстановить по многим рассеянным в разных местах рисункам, ошибочно приписываемым различным итальянским и нидерландским мастерам¹². Богатый перовой рисунком (Вена, Альбертина; илл. 105), тонко отмытый пурпурной краской, изображает историю Дианы и Эндимиона в красивом боскете с кудрявыми деревьями; он исполнен, скорее, в стиле голландского живописца Яна ван Скореля, которого Франциск I тщетно пытался привлечь к своему двору. Этот боскет подобен «Гастинскому лесу» Ронсара:

Да будешь вечно привлекать
Сердца своим нарядом
Приют надежный предлагать
Сильванам и наядам,

Да посвятят тебе свой дар
Питомцы муз и лени,
Да святотатственный пожар
Твоей не тронет сени.

Диана, богиня Луны, «носительница факела, наследница и дочь ночных теней», была воспета в сонетах Реми Белло и Луи-

зы Лабе — поэтессы, писавшей любовные песни, изумительные по глубине.

Самым проникновенным поэтом Плеяды был Жоашен Дю Белле, чье восхищение древностями Рима не помешало ему предаваться там тоске по своему родному Анжу. Уолтер Патер посвятил ему один из своих тончайших этюдов¹³. Быть может, именно у Дю Белле даны самые поэтичные и одухотворенные образы природы. Когда мы смотрим на картину «Жатва в Фонтенбло» (илл. 104)¹⁴, где изящная пара, гуляя в открытом, обдуваемом ветром поле, наслаждается сельской жизнью, нам приходит на память «Песня сеятеля пшеницы».

Для всех гостей, летящих
На крыльях шелестящих —
Для вестников тепла,
Веселых ветров мая,
Играющих, порхая,
Чтоб нива расцвела,—

Для них цветы-малютки,
Фиалки, незабудки,
И розы — много роз,
И белых роз, и красных,
Душистых, и атласных,
Я в сеялке принес.

Ты, легкий, шаловливый,
Порхай, Зефир, над нивой
И освежай меня,
Пока, трудясь упорно,
Я развеваю зерна
В дыханье жарком дня.

Однако французская художественная культура шестнадцатого века не исчерпывалась только одним и якобы главенствующим в ней направлением — праздничным и радостным возрождением античности. Параллельно ему шло и другое столь же сильное и столь же важное возрождение средневекового духа. Мы уже указывали на скрытую готическую тенденцию в маньеризме школы Фонтенбло и на возрождение того восторженного чувства перед природой, которое было присуще лирической поэзии еще в пятнадцатом веке. Несомненно, оба направления сильно влияли друг на друга. Средневековая традиция никогда полностью не прерывалась. Более того, готическая струя во французском искусстве и литературе была чем-то большим, чем только потусторонней тенью минувшей эпохи. Мистицизм Маргариты Наваррской, мощные стихотворные формы «Псалмов» Клемана Маро указывают

на вновь пробудившийся интерес к религиозному духу средних веков. Подобные же тенденции мы замечали в других европейских странах. В мрачной поэме «Смерть говорит людям» («La Mort aux hommes») Маро заставляет смерть обращаться к человеку так, как это изображено в готических «Плясках смерти» — фресках на стенах французских кладбищ. Поэма начинается стихами:

Когда не нужной Смерть назвали вдруг,
Старуха, услышав подобное сужденье,
От злости вне себя, усилюм тощих рук
Надменно напрягла свой беспощадный лук,
Чтобы Республику казнить за заблужденье.

Прочтя эти строки, кто не вспомнит «Эпитафию Рене Шалонскому» в церкви Сен Пьер в Бар-ле-Дюк работы Лижье Ришье? Смерть является там в устрашающем реализме живого скелета. И Смерть обращается к человеку в поэме Маро:

Подобен дух огню, а тело головне,
Но к небу рвется дух, а тело в прах стремится.
Оно — угрюмая, постылая темница,
Где пленный дух грустит о светлой вышине.

В этих строках звучит средневековое томление по загробной жизни как единственному доступному благу. Они ясно указывают на дуалистический характер мышления, под влиянием которого находились французские поэты и художники. И у поэтов Плеяды, особенно у Дю Белле, часто звучало мрачное напоминание о скоротечности земных радостей. Но всего сильнее выражен этот пробудившийся дух средневековья в произведениях Жана Дюве — золотых дел мастера и гравера, родившегося в 1485 году и умершего после 1561 года. Дюве изучал мастеров Возрождения в Италии. Ему были знакомы произведения Леонардо, Мантеньи и Рафаэля. Его художественные формы вполне отвечали стилю французского Возрождения эпохи Франциска I. Но сколь отличен дух, которому эти формы подчинены! В своих композициях Дюве полностью пренебрегает всеми естественными и рациональными пространственными соотношениями. Они выглядят как узоры, они теснятся из средневековой боязни пространства, подобно тому как это было в шпалерах и эмалях шестнадцатого века, тех работах, которые Дюве выполнял столь же удачно. Даже такие поэтические сюжеты, как «Предание о Единороге»¹⁵, обнаруживают странную призрачность, реальную и давящую, как кошмар. Его величайшее и наиболее выразительное произведение — это гравюры к Апокалипсису, выполненные по заказу Франциска I и Генриха II с 1546 по 1555 год¹⁶. Эти гравюры созданы под влиянием дюре-

ровского «Апокалипсиса» со всем его средневековым величием, однако мощью своего поэтического воображения Дюве обязан самому себе. Ангел, стоящий на огненных столбах, один из которых опирается на земную твердь, а другой — на морскую гладь, принуждает евангелиста проглотить книгу. Его тело образуют облака; своей головой он направляет крест, составленный из лучей, в пространство, сжатое высокими скалами, деревьями, дворцами, плавающими кораблями и ангелами, фантастически нагроможденными друг на друга. Но Дюрер в целях убедительности стремился даже нереальному придать реалистические черты. А в композициях Дюве классические формы Возрождения словно теряют всю свою реалистическую эффективность, как-то: пространственность, логическую связь частей и архитеконику построения целого. Семиглавый дракон, который тащит на своей спине вавилонскую блудницу, вздымается, подобно вытянутым столбам дыма. Горящие города и изумленные люди втиснуты во все участки незаполненного пространства. Надвигаются гнетущая опасность, грозная катастрофа, пожар вселенной. Здесь предвосхищены видения Уильяма Блейка. «Видение семи светильников» (1561; илл. 107) буйствует в своем вращении по эллипсам и кругам. Эта композиция в большей мере управляется законами мистического пересечения орбит небесных тел, чем правилами классического построения. Фигуры Дюве — это не осязаемые объемные тела, а асимметричные орнаменты, но говорящие и выражающие не только страх, ужас и величие, но и накал страстей и мягкое изящество.

Ничто не может сравниться с этой возрастающей фантастичностью работ Дюве, за исключением разве немногих произведений старого немецкого искусства. Однако они должны были находить глубокий отклик в современных умах. Готическая страсть к экспрессии неотделима от северного искусства. Она прорывается даже в произведениях чужеземного мастера, например в мрачном и патетическом «Оплакивании Христа», написанном Россо незадолго до его смерти для замка Экуен.

Во второй половине шестнадцатого века готическое направление в искусстве французского Возрождения все ширится и наконец достигает своей кульминации около 1600 года. Чем больше духовная безмятежность, характеризовавшая эпоху Франциска I, правращалась в свою противоположность — серьезное и мрачное настроение, присущее всему западному миру в период контрреформации, — тем выше поднимали свои головы гигантские тени средневековья. Тело — это темница, откуда душа стремится на свободу. Утрачивается тяга к наслаждению красотой и природой. Если художественные формы превышают природные, то это про-

исходит не в целях выявления определенного канона красоты, а в целях выражения духовности и глубины переживаний. Поэтому свет, озаряющий человеческий путь, это не солнечное или лунное сияние над боскетами с фавнами и нимфами, но свет религии, веры, потустороннего мира, сверхъестественный, блистающий свет у конца длинного, темного туннеля земной жизни. Эти чувства находят свое сильнейшее выражение во Франции в скульптурах Жермена Пилона, в гравюрах и рисунках Жака Белланжа и в писаниях св. Франциска Сальского.

Жермен Пилон, родившийся в 1535 году, в молодости был связан со школой Фонтенбло¹⁷. Он изваял несколько декоративных парковых статуй. Однако в противоположность Гужону, чьи главные произведения выдержаны в светском духе и служили декоративным целям, Пилон внес серьезную и торжественную ноту в стиль Фонтенбло. Он обратился к церковной и надгробной пластике. С 1560 по 1563 год он изваял «Трех Харит», несущих урну с набальзамированным сердцем Генриха II (Париж, Лувр; илл. 108). Произведения Пилона отличаются королевской помпезностью, особенно большие надгробия, но они проникнуты набожной скорбью, экспрессивностью и реализмом. Средневековые добродетели все сильнее подчиняют себе идеал ренессансного величия. Эти скульптуры — напоминание о тщете земного великолепия. Надгробие Валентины Бальбиани (Париж, Лувр; илл. 110), начатое в 1572 году, изображает усопшую в ее самом пышном одеянии с маленькой любимой собачкой, покоящейся на плите¹⁸, а барельеф на саркофаге с отталкивающим реализмом показывает ее лежащей в гробу, обнаженной и разложившейся, почти как скелет.

В большом надгробии Генриха II и Екатерины Медичи в церкви аббатства Сен Дени, над которым Пилон работал с 1563 по 1570 год, они представлены в королевском облачении, коленапреклоненными наверху надгробной капеллы. Внутри же, под ее сводом, они лежат на гробовой плите, обнаженные, лишенные всего великолепия, словно человеческие останки какого-нибудь бедного нищего. Этот реализм образов преследует здесь единственную цель — обращать зрителя к мыслям о потустороннем мире. «Скорбящая богоматерь» в церкви Сен Поль в Париже (илл. 109), по духу своему родственная Эль Греко, — быть может, самое утонченное и одухотворенное произведение Пилона — этого величайшего французского скульптора шестнадцатого века¹⁹. Освобождаясь от тяжелых драпировок, благородный правильный силуэт ее фигуры возвышается, подобно готической башне. Ее голова склонена в молчаливой скорби. Здесь оживают самые прекрасные

творения французской готики. Так же полна экстаза и колено-преклоненная фигура св. Франциска в церкви Сен Жан — Сен Франсуа. Охваченный священным вдохновением, поглощенный видением распятого Христа, он получает стигматы. Мрамор словно пронизан внутренним светом и трепетом религиозного экстаза. Оба произведения, исполненные в 1580 годы, являются достойными современниками алтарных картин Эль Греко.

Но высшая степень спиритуализации, экспрессивного преобразования реальности и отстранения от природы были достигнуты в искусстве Жака Белланжа. Это подлинная квинтэссенция маньеризма, утонченного до предельной изысканности и утратившего земной вес. Фигуры Белланжа словно скользят над землей, не касаясь ее, подобно пламени. Нам мало что известно о его жизни. Белланж был придворным живописцем герцога Лотарингского. Упоминания о его деятельности относятся к периоду от 1602 до 1619 года. Он отстал от своего времени, работая уж в семнадцатом веке, идеалы которого отличались от его собственных. Искусство Белланжа — это поздний плод маньеризма; этим можно объяснить его непревзойденную экспрессивную утонченность. Он выполнял декоративные картины для дворца в Нанси и алтарные образы для городских церквей. Ничего из этого не сохранилось; уцелели лишь восхитительные свидетельства его мастерства рисовальщика и гравера. Декоративные картины с изображением празднеств и маскарадов следовали программе Фонтенбло. Однако по его рисункам можно предположить, что в них классическая красота, как в волшебном зеркале, преобразуется в фантастический, призрачный мир²⁰. Фигуры кажутся уже не человеческими существами, но экзотическими цветами и растениями. Они трепещут и вспыхивают (илл. 121).

Та же необычность проявляется у Белланжа в его религиозных композициях. Его маньеризм заключался не во внешней игре формальными приемами, а в выражении духовных движений, беспредельно тонких и неуловимых. В превосходном рисунке сангиной «Три Марии у гроба» (Вена, Альбертина; илл. 106)²¹ изображены мистические души, чьи тончайшие эмоции выражаются движением их длинных пальцев. Эти образы — самое истинное воплощение той душевной красоты, о которой св. Франциск Сальский писал в своей «Филотее, или Введении в благочестивую жизнь», опубликованной в 1609 году²². Филотея — это благородная дама, которую святой наставляет в том, как среди условностей общественной жизни сохранить нетронутость души, устремленной к высшему духовному царству. Она обучается созерцательности, очищению себя от фальши, тому, как предстать перед богом. Тенден-

циозность этой книги заключается в мистической покорности богу, сияющему и безграничному, каким он представлялся великим мистикам четырнадцатого века, но вместе с тем более близкому, более личному, отвечающему условиям стиля и манерам того времени. Мы должны вообразить себе Филотею, похожую на одну из трех «дам», ведущую разговор с ангелом, который стоит у гроба после вознесения Христа²³. Они возвышаются, подобно причудливым тюльпанам в цветнике господнем. Их прически, их развевающиеся шелковые платья отвечают вкусу эпохи. Маленькие головы увенчаны взбитыми волосами, жесты рук изысканны. Означают ли эти светские манеры профанацию священного сюжета? Нисколько. Их придворная изысканность выражает лишь намерение придать святому событию таинственность, мистичность и сверхъестественность. Благоухание их прекрасных душ не имеет ничего общего с грубой материальностью. Обнаженные части их тела и одеяние сливаются в одно целое, которое само по себе ни плоть, ни одежда, но новая очищенная субстанция, эманация мистического чувства. Подобные же формы возникали в религиозном искусстве «интернационального стиля» около 1400 года.

В большой гравюре «Несение креста»²⁴ мощный хор таких же необычайных, бестелесных и невесомых фигур возносится кверху, подобно густым столбам дыма, сквозь который греются какие-то лица. Белланж был в Италии и учился на работах съенских маньеристов, которые выражали сходные мистические тенденции, но его безграничный субъективизм утратил последние следы формальной логики, неотделимой от итальянского искусства.

Искусство Белланжа в его наивысшем выражении является самым крайним осуществлением маньеризма, когда возрождение античности проникается спиритуализмом средних веков.

VIII

Родственные направления в искусстве и науке позднего Возрождения

Если мы зададим себе вопрос, какая же из интеллектуальных сил оказалась самой мощной в Европе конца шестнадцатого века, то должны будем признать, что ни искусство, ни религия, ни поэзия, ни гуманизм не удовлетворяли более жгучих запросов культурного общества того времени. Эту задачу взяла на себя наука, та сила, которая безраздельно будет царить в Европе семнадцатого столетия. Господство науки начало затмевать собой господство искусства. Расплывчатое интуитивное мышление ученых-пантеистов, развивавшееся в первой половине шестнадцатого века, сменилось наукой в ее самых интеллектуальных и точных формах: астрономией, математикой и антропологией.

Можно прочесть, особенно в старых учебниках, что поздний период шестнадцатого века, которым мы будем заниматься в этой последней главе, иногда называют «ранним барокко». Это неправильно. Анализируя в дальнейшем ряд художественных произведений, мы увидим, что их основная формальная структура *маньеристична*. Мы познакомились с маньеризмом как со стилистическим выражением эпохи позднего Возрождения, эпохи, которая длилась очень долго, особенно в Северной Европе. Она продолжалась там дольше, чем на итальянском Юге потому, что в маньеризме, как мы видели, ожили вновь и трансцендентальность готического искусства и его экспрессивность, то есть те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым

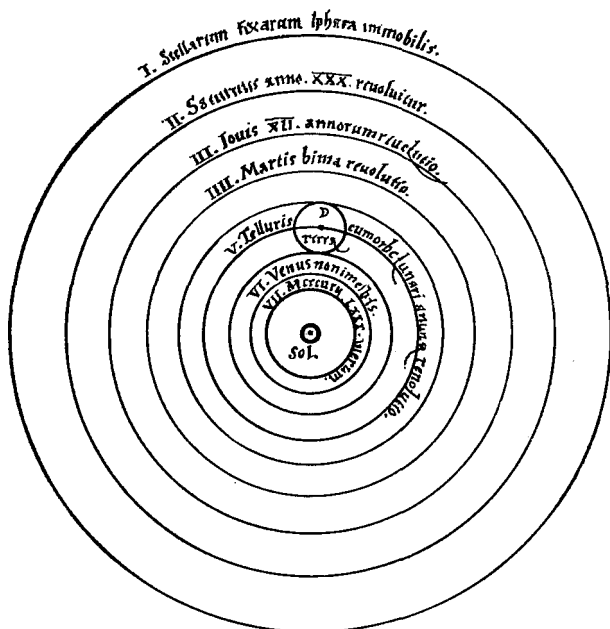
складом мышления. И если в Италии мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом в первые же годы семнадцатого века, то в остальной Европе он еще сохранился, незаметно, словно в сумерках, сливаясь с началом барокко¹. Это напоминает нам процесс слияния поздней готики с Возрождением, который за столетие до того произошел в Нидерландах. Поэтому будет оправданным, если мы хронологически доведем наше исследование до начала семнадцатого века.

Следует сказать несколько слов о методе изучения проблемы, рассматриваемой в этой главе. Мы отлично знаем, что в истории искусства нет абсолютного прогресса. Значение художественных ценностей меняется в различные исторические периоды. Художественный гений непрестанно созидает новые формы, тогда как старые отмирают. Однако развитие наук рассматривается только как непрерывный путь вперед. Каждое научное достижение признается здесь как основа для дальнейшего совершенствования и развития последующими поколениями. Такой логический подход к истории науки обусловлен главным образом тем, что мы сами живем в эпоху, когда ее роль непрерывно возрастает, когда жизнь, хорошо это или плохо, все больше определяется научным прогрессом. Но тот факт, что научные достижения античности пришли в упадок или были утрачены в средние века, заставляет нас думать, что повторение подобного процесса отнюдь не невозможно, а также что развитие науки, быть может, подчинено законам исторического подъема и упадка сильнее, чем мы склонны этому верить.

Трудно представить себе, что среди разнообразных сфер духовной деятельности человека какая-нибудь одна область могла бы выйти из подчинения тем законам, которым подвластны все остальные. Поэтому вполне уместно заключить, что история науки, так же как и все культурные достижения человечества, имеет свои собственные стилистические фазы и периоды. Ведь не от случая зависит, какие именно проблемы математики и естествознания возникают в данный период времени². Во всяком случае, постановка той или иной проблемы подчиняется определенному историческому моменту, даже если это касается области математики или точных наук. История идей учит нас тому, что одни и те же духовные факторы лежат в основе различных сфер культурной деятельности. Это позволяет нам провести параллели между художественными и научными явлениями и ждать от этого их взаимного разъяснения.

Всю астрономию шестнадцатого века затмило потрясающее открытие Коперника, опубликованное в 1543 году в его труде «Об

обращении небесных сфер» («De revolutionibus orbium coelestium»). Можно представить себе, как глубоко потрясло человеческое сознание открытие, что Земля не является более центром вселенной и прочной основой всего сущего, как то было со времен Птолемея, но что она свободно вращается в пространстве вокруг Солнца. «В середине всего находится Солнце, ибо может ли прекрасный этот светоч быть помещен в столь великолепной хранине, в другом, лучшем месте, откуда бы он мог все освещать со-



I. Коперник. Сферическая структура вселенной

бой?.. И таким образом Солнце, как бы восседая на царском престоле, управляет вращающимся около него семейством светил»³ (рис. I). Коперник дал теоретическую формулировку понятия пространства (в то же время это понятие стало развиваться в живописи, начиная с Альтдорфера и кончая Брейгелем), того понятия, которое внушало идею о величии вселенной одним тем, что отныне человек более не занимал в ней центральное положение.

Хотя Коперник сдвинул Землю с ее положения и расположил космос вокруг Солнца как центра, он не изменил господствующей идеи о самом космическом пространстве. Эта идея рассматривала космическое пространство как систему семи концентрических сфер из твердого хрустально-прозрачного вещества. Каждая сфера содержит одну из больших планет, прочно прикрепленную к ней. Самая внешняя сферическая оболочка усеяна множеством неподвижных звезд. Согласно этому представлению, вселенная — это нечто безусловно сферическое по форме, но тем не менее ограниченное. Мы находим зримое выражение этого представления об ограниченности вселенной в рисунке «Страшный суд» (1555; Вена, Альбертина; илл. 112) вестфальского живописца Германа том Ринга⁴. Это произведение, насыщенное драматизмом, изображает борьбу между воскресшими и демонами. Оно наполнено обнаженными фигурами в неистовом движении, исполненными в стиле Микеланджело. Вселенная показана как внутренность грандиозного твердого купола. Его свод прорезан круглым отверстием; крышка расположена ниже и висит свободно в воздухе, неся на своей поверхности Марию, св. Иоанна и ангелов, возвещающих Страшный суд. Христос парит на земном шаре, как на отдельной маленькой сфере. За его спиной находится кольцо, внутри которого ангелы держат орудия страстей; оно вращается вокруг голубя — символа св. духа. Во внутренней окружности купола с фигурами апостолов по его краям расположены амфитеатром ряды блаженных душ. Это тяжелое сооружение заменяет собой привычные гряды облаков. Слева — лестница в виде спирали, по которой блаженные души поднимаются к небу.

Этот рисунок — наглядный пример того, как искусство и наука оказываются взаимосвязанными в определенное время. *Творческое сознание в каждый данный исторический момент воплощается в определенных формах, однозначных для искусства и науки.*

С подобным же пониманием вселенной как конкретной космической конструкции мы встречаемся в картине Иеронимуса Босха, изображающей «Вознесение блаженных душ в Рай» (Венеция, Дворец дождей)⁵. В ней — длинный темный туннель прорывает оболочку космической сферы и заканчивается в магическом потустороннем царстве света.

Математическое мышление, определяющее понятие пространства, стало занимать все большее место в искусстве и науке второй половины шестнадцатого века. Средневековую сложность сменило упрощение, внесенное системой Коперника. Движения планет, видимые с Земли, представляются в виде странных петель, которые астрономия со времен Птолемея пыталась объяснить наличием

эпициклов, то есть кругов, описываемых планетами вокруг точек, лежащих на главных орбитах — деферентах — и движущихся вдоль них. Теория Коперника заменила эту сложность величайшей простотой, отвечавшей эстетическим устремлениям Высокого Возрождения к равновесию и гармонии. С другой стороны, эта теория вырвала из рук человека геоцентрическую якорную цепь, за которую он держался, выбросив его этим в пространстве вселенной. Почва уплыла из-под ног, и человек повис над бездной. И можно легко понять, что официальная церковь, будь то католическая или протестантская, станет яростно противиться новой теории как тому, что угрожает прежней божественной предустановленности. Это новое чувство пространства передано в картине Якопо Тинторетто, написанной в 1548 году, пять лет спустя после опубликования книги Коперника и представляющей чудесное спасение раба-христианина св. Марком. Главная фигура вторгается сверху в пространство картины головой вниз, подобно посланцу с другого небесного тела, не подвластного земному тяготению. Все колеблется. Фигурная композиция, построенная на резко выраженных диагоналях, уже не имеет прочной опоры на земной поверхности, как в живописи Высокого Возрождения.

Построение *пространства* сделалось одной из главнейших художественных проблем. Из пространства статического оно становится пространством со всевозрастающей кривизной, динамическим и напряженным. Мы можем проследить эту эволюцию по работе Брейгеля над сюжетом «Вавилонская башня». В 1563 году он написал картину, находящуюся ныне в венском Музее истории искусств. Башня вырастает из скалы и уже достигает облаков, бросая гигантскую тень на землю и на море. Один этаж ложится на другой в прочном равновесии. Там, где наружные стены не достроены, обнажается их внутренняя структура, явно внушенная художнику архитектурой Коллизея, который он видел в Риме. Башня, рассматриваемая с холма, кажется наклонной по отношению к нам. Наклон усиливает ощущение пространства и в то же время ослабляет устойчивость башни. В позднем варианте этой композиции (Роттердам, Музей Бойманс ван Бойнинген; илл. 111) Брейгель придает Вавилонской башне еще меньше устойчивости⁶. Мы парим над пейзажем без какой-либо точки опоры. Башня выше, стройнее по пропорциям и ввинчивается динамической спиралью в облака. Подобную спиральную форму лестницы мы видели в «Страшном суде» Германа том Ринга. Поздний вариант композиции Брейгеля неоднократно повторялся в живописи маньеризма конца шестнадцатого века, потому что он больше отвечал этому стилю, нежели ранний. Это доказывает, что ренессансная

стабильность и стремление к равновесию сменяются во второй половине века более сложным динамическим принципом. Нечто подобное мы увидим и в науке⁷.

Поздний шестнадцатый век был эпохой интернациональных художественных связей, и его можно сравнить только с ранним и зрелым средневековьем. Если нидерландцы, французы и немцы отправлялись в Италию, то итальянцы уезжали на север, везде находя почет и заказы. При дворе императора Рудольфа II в Праге собрались нидерландские, итальянские, немецкие и скандинавские художники и ученые. Стилистический язык маньеризма был интернационален так же, как и культура того времени. Это была придворная культура, которая всегда интернациональна⁸. Поэтому я не ограничиваю себя отдельными областями Северной Европы, а включаю также в сферу своих интересов Италию и Испанию. Данная глава является обзором всех этих культурных областей.

Никто из профессиональных ученых не постигал столь дерзновенно и пророчески идею вселенной, как величайший философ науки второй половины века — Джордано Бруно. Бруно был пламенным защитником коперниковской системы, но, отвергая представление о вселенной как ограниченной сфере, он выдвигал идею о вселенной как о неограниченном пространстве, наполненном бесчисленными небесными телами с огненными солнцами и холодными жидкими лунами, получающими свой свет от солнц, с неподвижными звездами и планетами, чьи движения, если они и существуют, мы не можем наблюдать по причине их отдаленности. Он развил эту идею с интуицией художника главным образом в «Диалогах о бесконечном, вселенной и мирах», («De l'infinito, universo e mondi»), изданных в Венеции в 1584 году, и в сатирическом диалоге «Пир на пепле» («La cena de le ceneghe»). В последнем мы читаем: «Мы знаем, что есть только одно небо, одна бесконечная эфирная область, где эти великолепные светочи сохраняют свои расстояния ради удобства участия в постоянной жизни. Эти пылающие тела суть посланники, извещающие о превосходстве славы и величия бога»⁹.

Через три года после того, как эти слова были написаны, старый Тинторетто начал работать над «Раем» в зале Большого совета во Дворце дождей в Венеции. Согласно уставу литании, ангелы, святые и блаженные располагаются по всевозрастающим окружностям вокруг Марии, которая молит о заступничестве Спасителя, находящегося в самом центре. Они — свободно парящие и вращающиеся небесные тела, совершающие закономерные, математически точные движения, светящиеся внутренним светом, оду-

шевленные и влекомые своей собственной духовной силой¹⁰. Пространство вселенной наполнено бесчисленными фигурами. Отрывок из диалогов «О бесконечном, вселенной и мирах» гласит: «Поэтому ввиду бесчисленных степеней совершенства, в которых разворачивается в телесном виде божественное бестелесное превосходство, должны быть бесчисленные индивидуумы, каковыми являются эти громадные живые существа (одно из которых — это земля, божественная мать, которая родила и питает нас и примет нас обратно), и для содержания этих бесчисленных миров требуется бесконечное пространство»¹¹. Здесь, несомненно, живопись и научная мысль выразили одну и ту же глубокую идею. Мы не предполагаем тут непосредственного влияния науки на искусство, которое маловероятно, *но эти великие проблемы и идеи насытили духовную атмосферу эпохи и независимо друг от друга нашли свое выражение и в искусстве и в науке.*

Создается впечатление, что огромные и сложные композиции венецианского мастера кем-то управляются с механической правильностью и математической точностью. Фигуры из «Страшного суда», написанного Тинторетто в 1560 году для приходской церкви Мадонна дель Орто, где он погребен, словно движутся вверх и вниз, управляемые внутренней динамикой, подобно автоматическим фигурам гигантских часов. Автоматы и часовые механизмы были очень распространены в эпоху маньеризма; они предназначались не только для развлечений или игры, но и для более серьезных целей, судя по тому вниманию, какое уделял им старый император Карл V. мода на них имела более глубокий, духовный смысл: *автоматы отражали механизм вселенной.* Мы замечаем у Тинторетто удивительное сходство с Брейгелем, сходство, продиктованное духом времени, а не чисто внешним влиянием одного на другого.

В живописи Тинторетто заметна некоторая повторность в характере движений фигур, показанных с различных точек зрения. Это не индивидуальные образы, а, скорее, воплощения отвлеченных духовных движений. Они видоизменяются в зависимости от своего местоположения в композиции, подобно тому как музыкальная тема в каноне или фуге, сохраняя основную форму, изменяет свое звучание, переходя из одной тональности в другую.

В то время в Венеции и к северу от Альп, началось возрождение позднесредневековой полифонии как в музыке, так и в изобразительном искусстве. Андреа и Джованни Габриели из Венеции и великий органист Клаудио Меруло — главные представители этой новой музыкальной формы, в которой особенное развитие получил мотет. Вокальные произведения эпохи маньеризма, объединяющие

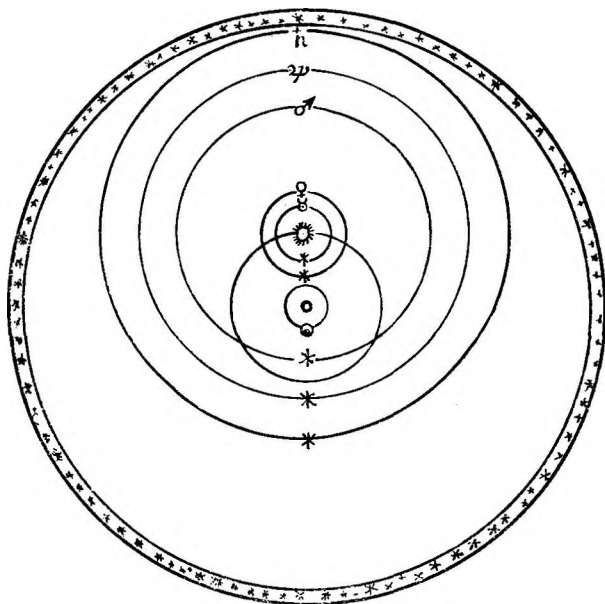
в едином звучании шестнадцать-двадцать голосов, были подобны грандиозным живописным творениям Тинторетто¹². Нидерландцы, главенствовавшие в пятнадцатом веке в музыке так же, как в живописи, снова начали играть ведущую роль в возрождении средневековой полифонии. Величайшим композитором того времени был Роланд де Лассус из Монса, италянизированное имя которого было Орlando ди Лассо. Он жил и работал при дворе герцога Баварского в Мюнхене — центре маньеристического искусства. С одинаковой виртуозностью он владел и светским мадригалом и духовным мотетом, удачно сочетая оба типа музыкальной композиции. Структура его полифонических произведений обрела новый гармонический смысл, благодаря чему Орlando достигал неожиданных музыкальных эффектов. Голосам, ведущим основные хоровые партии, он придавал энергичное звучание, согласованное с текстом, отчетливость ритма и ширину тональных интервалов¹³. Орlando ди Лассо стал широко применять хроматизм, подобный палитре современных ему живописцев с ее тонально-радужными переливами красок.

Художественным советником при дворе герцога Баварского был в то время Фредерик Сустрис из Амстердама. Мы уже знаем, что живопись позднего маньеризма обязана своим развитием главным образом Нидерландам. Художественные силы, возникшие там, так же как и в Италии, захватили собой всю Европу. Римский стиль с его уклоном в монументализм постепенно изменял свои художественные формы, фигуры становятся удлиненными, пламенеющими и подвижными; они напоминают нам не только о Пармиджанино и школе Фонтенбло, но также об искусстве позднего готического маньеристов, работавших около 1520 года.

В области архитектурного орнамента господствовал стиль Корнелиса Флориса из Антверпена¹⁴. В переплетении линий в его рисунках математическая точность соседствует с иррациональной фантазией. Этот стиль нашел особенно широкое развитие в Германии, где характерным признаком искусства и ремесла была именно иррациональность. В каменном строительстве, в декоративном искусстве, в мебели и в ювелирном деле активно усваивался этот интернациональный стиль. То был мир сложнейших, запутанных, хрупких, острых и колючих форм, готовых причинить боль всякому, кто их коснется. В этом же духе выполнены произведения выдающегося ювелира Венцеля Ямницера из Нюрнберга¹⁵.

В науке мы также замечаем стремление к обновленной сложности и утонченности. Астрономия того времени стала ведущей наукой потому, что она трактовала не только об отвлеченно умозрительных движениях, но также об основных реальностях вселенной.

После грандиозной геометрической простоты системы Коперника Тихо Браге — выдающийся астроном конца века — внес новые усложнения. В своей книге «De mundi aetherii recentioribus phaenomenis» (1588) он вернулся к средневековому представлению о Земле как неподвижном центре вселенной, но всем остальным планетам придал вращение вокруг Солнца (рис. II). Солнце, как



II. Тихо Браге. Сферическая структура вселенной

и Луна и сфера неподвижных звезд, вращалось в свою очередь вокруг Земли как центра. Великая концентрическая гармония Коперника была снова заменена теорией об эксцентричности Солнца, отличной от эпициклов докоперниковской эры, но тем не менее связанной с ними. Такова научная параллель к возрождению средневековых элементов в искусстве.

На севере Европы в конце шестнадцатого века самым большим покровителем астрономии и математики был император Рудольф II, одновременно и крупнейший меценат в области искусства. В его любимой резиденции — дворце на Градчинах в Праге —

он собрал не только замечательную художественную коллекцию своего времени, но и выдающихся живописцев, скульпторов, архитекторов, музыкантов, математиков и астрономов. В 1598 году Тихо Браге был приглашен императором из Дании в Прагу. Все это космополитическое общество обладало своим специфическим характером, который в истории искусств обозначается как стиль «рудольфинских художников». Нидерландцы внесли в него большой вклад.

Ведущим живописцем этой группы был Бартоломеус Спрангер из Антверпена, приглашенный из Вены в Прагу в 1580 году. Мир его художественных форм по своей сложности соперничает с самыми запутанными вычислениями астрономов и математиков. В картине «Паллада защищает искусства и науки» (Вена, Музей истории искусств; илл. 116) выделяется фигура Астрономии со своей астролябией. Вся картина представляет собой сложный механизм из неустойчивых, слегка касающихся друг друга, крайне подвижных форм. Они изгибаются в пространстве серпентинами, параболами и гиперболами¹⁶. Даже заимствованные из мифологии эротические сюжеты, весьма распространенные у этих художников, утрачивают всю свою жизненную непосредственность и превращаются в пустые композиционные трюки.

Геометризм форм Спрангера еще более заметен в его рисунках пером. Смело и быстро набросанные на лист, линии его эскизов, удивительно передающие чувство пространства, напоминают линии угловых расстояний между планетами и смежными с ними звездами — расстояний, которые измерял Тихо Браге. Сюжет как таковой имел мало значения. Была ли это история из Ветхого Завета, как «Юдифь и Олоферн» (Париж, Лувр), или мифологический сюжет «Беллерофонт, приручающий Пегаса» (Брауншвейг, Музей)¹⁷, всюду мы замечаем те же хрупкие, чрезвычайно динамические конфигурации линий, напоминающие ледяные узоры на оконном стекле. Фигуры извиваются, вращаются, вытягиваются. «Аполлон с лирой» (Вена, Альбертина; илл. 114)¹⁸ балансирует, как танцовщик, и столь же манерно и искусственно ведет себя «Леда с лебедем» (Вест-Кобург, Гравюрный кабинет)¹⁹. Цель была не в передаче природы, а в показе отвлеченных движений.

В то время как искусство Спрангера формалистично и лишено глубокого содержания, немец Ганс фон Аахен обладал способностью к выражению серьезного религиозного чувства. Его рисунок «Оплакивание Христа» (Вена, Альбертина) полон огромного внутреннего пафоса, свойственного трансцендентальной религиозности эпохи контрреформации²⁰. Если в немецком искусстве конца шест-

надцатого века и есть что-либо родственное по духу живописи Эль Греко и Белланжа, то это рисунок Ганса фон Аахена: продолговатые головы, взгляды, обращенные к небесам, или потупленные, дымящиеся факелы.

Архитектор Ганс Вредеман де Врис из Левардена также входил в художественный круг Рудольфа II. Он был искусным рисовальщиком и живописцем сложных архитектурных сооружений, пышных зал, аркад, садов и дворов. Они простирались в бесконечном чередовании, подобные нефам готических соборов, умозрительные и отвлеченные «воздушные замки», никогда не воплотившиеся в реальность. То были зримые двойники путаных композиций для клавикордов и органа в инструментальной музыке позднего маньеризма. В Праге, в своем художественном окружении, император имел также и композиторов. Среди них выделялись Якоб Галлус и Ганс Лео Хаслер. Мода на нидерландскую музыку захватила почти всю Германию.

Мы уже подчеркивали, насколько интернациональна была художественная культура маньеризма. Не удивительно, что этот же стиль господствовал и в нидерландских провинциях в конце шестнадцатого столетия. Главное влияние оказывали венецианцы, особенно Тинторетто. Художники ездили в Венецию теперь так же часто, как и в Рим. Мартен де Вос из Антверпена был даже учеником и помощником Тинторетто. Его «Страшный суд» (Севиля, Музей) представляет собой живописное пространство, беспорядочно заполненное множеством фигур самых разных размеров. Как в картинах Эль Греко, большие фигуры сопоставлены с маленькими, чем создается пространственная напряженность.

В конце шестнадцатого века в Голландии были более интересные художники, чем во Фландрии. Ее основными художественными центрами были Гарлем и Утрехт. В Гарлеме создали свой стиль так называемые «гарлемские академисты»²¹; они были лучшими рисовальщиками и граверами, нежели живописцами. Как указывает название их группы, видное место в их художественной программе занимало штудирование обнаженной натуры. Корнелис Корнелиссен виртуозно владел этим искусством, заполняя свои композиции фигурами в сложных ракурсах и контрапостных поворотах, как на рисунке «Медный змий» (1559; Оксфорд, Музей Ашмолеан)²². Хендрик Гольциус был самым выдающимся гравером своего времени, мастером своего дела, прошедшим суровую школу, соперничавший с великими художниками прошлого — Дюрером и Лукой Лейденским. Для голландских художников конца века весьма показателен ретроспективный интерес к мастерам поздней готики и раннего Возрождения. Тем не менее они были

не просто архаистами и эклектиками, но вполне современными и прогрессивными художниками. «Знаменосец» Гольциуса (1589; илл. 115) — одно из его лучших произведений, полное искрящегося блеска и здоровой жизнерадостности²³. В нем мы находим формальные приемы, сходные с приемами Спрангера, картины которого Гольциус воспроизводил в некоторых своих гравюрах.

Живописцы Утрехта выделялись среди других своими запутанными фигурными композициями, примером чего может служить «Олимп» Иоахима Втеваля (Брауншвейг, Музей)²⁴. Тяжелые облака крулятся, подобно небесным телам, на которых изящно извиваются и балансируют многочисленные обнаженные фигуры — утонченный мир автоматов, переданный неестественными красками. Более привлекательным живописцем был Абрахам Блумарт. Его мастерство в изображении различных форм движения — центростремительного, радиального, вертикального — не мешает ему выражать в своих картинах волнующий драматизм события, как, например, в «Юдифи», где героиня показывает еврейскому народу при свете факела голову Олоферна (1593; Вена, Музей истории искусств). Блистающие красные, синие, зеленые и желтые тона вспыхивают в чернеющем мраке, подобно фейерверку. Фигуры даны в неожиданных позах, их расположение причудливо.

Эти художники в своих произведениях выставляют напоказ техническое совершенство, мастерство и виртуозность, которые мы также находим в современной им музыке, например в композициях для клавикордов и органа Яна Питерса Свелинка из Амстердама.

Голландские мастера позднего Возрождения, несмотря на свое увлечение виртуозными композиционными приемами, стремились также к постижению образа человека. Антропология как наука, изучающая человека со стороны его физической природы, приобретала все большее значение. Тогда же голландские ученые-классики обратились к вновь возрожденной античной философии стоиков, чьей главной задачей являлось глубокое познание человеческого характера и выработка принципов правильного жизненного поведения. Мишель Монтень, Юстус Скалигер и Юстус Липсиус в своих сочинениях стремились к правдивому и истинному представлению о человеке. Мы видим это также в мастерах портретов Антониса Мора из Утрехта, который в качестве придворного портретиста провел много лет в Испании и таким образом достиг международной известности. Портрет Вильгельма Молчаливого (Кассель, Галерея) производит глубокое впечатление реалистической характеристикой образа. В нем с огромной силой выражен дух этой великой исторической личности с ее замкнутостью, по-

стоянством и преданностью своему делу. Портрет друга Брейгеля — гравера и религиозного философа Корнхерта, бежавшего в Голландию от испанских преследований, — был гравирован Хендриком Гольциусом; чрезвычайно живо передано серьезное и энергичное лицо этого борца за свободу духа. Самым крупным рисовальщиком среди голландских художников был Жак де Гейн — уроженец Антверпена, которому принадлежит очень красивый, непосредственный набросок, где запечатлены его жена и маленький сын, при свете свечи заглядывающий в отцовский альбом (Берлин, Гравюрный кабинет) ²⁵.

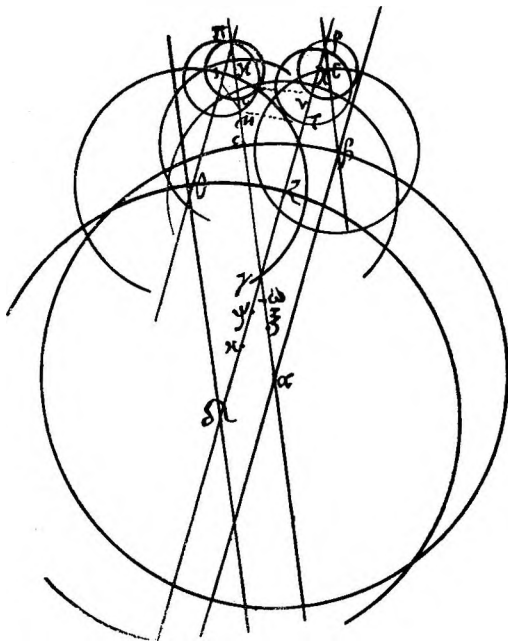
В живописи поздних маньеристов мы замечаем, что, несмотря на всерастущую сложность и неестественность их композиций, в ней отчетливо проступает и изучение природы и реализм в изображении деталей. Мы ясно видим это в произведениях пейзажистов. У Гиллиса ван Конинкслоо изображена лесная чаща во всем разнообразии ее растительных видов, подобно дворцам Вредемана де Вриса, окутанная блистающей, фантастической светотенью. В передаче растений обнаруживается величайшая верность натуре. Чем сложнее и иррациональнее замысел, тем глубже проявляется чисто научная объективность в трактовке деталей.

Подобное стремление к тщательному наблюдению реальных явлений мы наблюдаем и в науке. Точность наблюдений признается главным достоинством работ Тихо Браге. Он чрезвычайно увеличил точность инструментов, иногда доводя их до гигантских размеров (см. его сочинение «*Astronomiae instauratae mechanica*», 1602). Он составил каталог неподвижных звезд — топографию неба, — который по своей точности соперничал с новой картографией земного шара. Тихо Браге не принадлежал к тому типу ученых, кто глубоко и творчески постигал явления реального мира, но одновременно с этим подвергал и свои идеи и познannую ими реальность все новым и новым критическим проверкам. Для этого должен был появиться гений, обладающий высочайшими духовными возможностями, перед умственным взором которого новая идея представала бы с почти телесной осязательностью. Только величайшие гении, открывшие новые пути перед наукой, обладали этим даром.

Таким гением был Иоганн Кеплер, которому досталось наследство Тихо Браге ²⁶. Кеплер родился в Швабии в 1571 году; он был глубоко религиозен и вначале предполагал стать богословом. Должность астронома и математика, предложенная ему в Австрии, привязала его почти на всю жизнь к этой стране. В 1600 году Тихо Браге пригласил его в Прагу. После смерти Тихо Кеплер стал придворным астрономом императора Рудольфа II. В «Ру-

дольфинских таблицах» он воздвиг памятник обоим — и своему предшественнику и своему покровителю.

Кеплер сам утверждал в своей книге «Гармония мира» («Harmonices mundi», 1619), что единый по своей природе духовный порыв лежит в основе художественного наслаждения и астрономического исследования. В наслаждении, доставляемом музыкальным ритмом и гармонией, дух лишь кажется пассивным, на самом деле он активен и подвижен. Испытывая подъем и вдохновение,

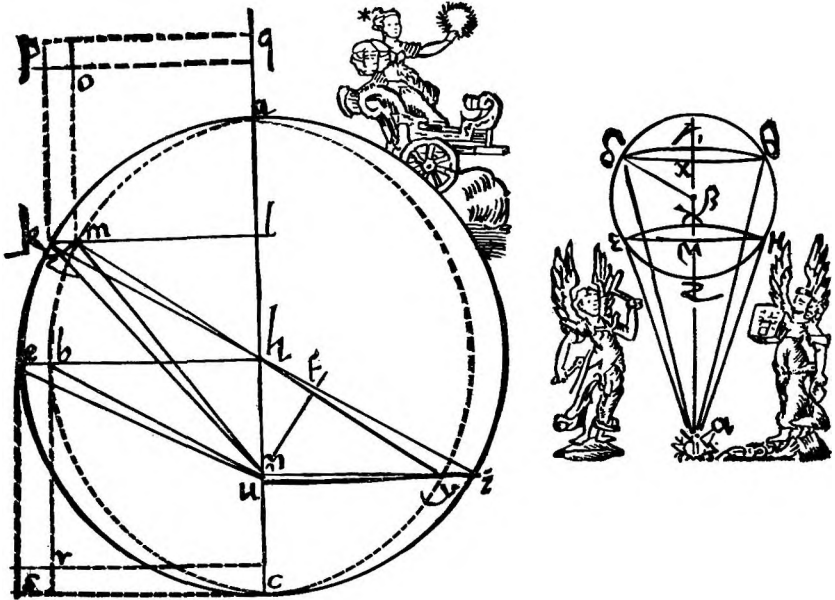


III. Кеплер. Эпициклическая диаграмма по Тихо Браге

дух по своей глубочайшей сущности всегда действен, ибо им руководит природный инстинкт, а не осознанное намерение.

Кеплер писал это относительно музыки, но его слова применимы также и к изобразительному искусству. Астрономия для Кеплера была идентична геометрии как зримому выражению абстрактных законов. Эта эстетическая точка зрения уже изложена в его первой книге, озаглавленной «Космографическая тайна» («Mysterium cosmographicum», 1596). Он пытался показать в ней гармонические соотношения в устройстве вселенной. Он взял пять правильных геометрических фигур — от тетраэдра до икосаэдра; он

вписал в них сферы и описал сферы вокруг них в возрастающих размерах (илл. 119) ²⁷. Его гипотеза заключалась в том, что радиусы этих сфер пропорциональны расстояниям планет от Солнца. Стереометрические комбинации подобного рода часто встречались и в изобразительном искусстве того времени. Резчики по дереву и кости с большим мастерством врезали одно геометрическое тело в другое, так, чтобы меньшие, заключенные в большие, все же



IV. Кеплер. Связь между кругом и описанным эллипсом

могли бы свободно в них вращаться. Ямницер опубликовал в 1568 году «Перспективу правильных тел» («*Perspectiva corporum regularium*»), в которой демонстрируются изделия подобного рода (илл. 120) ²⁸.

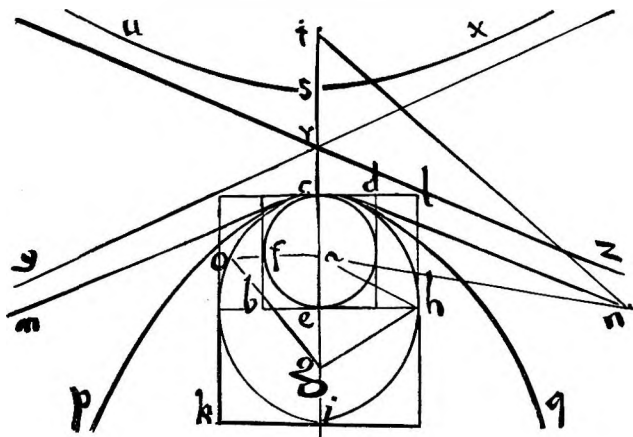
Кеплер отбросил геоцентрическую теорию Браге и снова восстановил систему Коперника, но обнаружил в ней ошибки и несоответствия в вычислениях. Он положил начало новой теории планет, избрав главным предметом своего исследования движение Марса. По наблюдениям Браге, которые он вел с 1580 по 1596 год, эта планета описывала весьма «маньеристические» цик-

лоидные петли, напоминаящие Кеплеру форму великопостного кренделя (рис. III). Для того чтобы исключить влияние движения Земли на видимое движение Марса, Кеплеру пришлось обратиться к гелиоцентрической системе. Кеплер изложил конечный результат своего исследования в «Новой астрономии» («*Astronomia nova*», 1609). Во вступительном посвящении императору ученый гордо заявлял, что поймал в сеть своих вычислений самого бога Войны, как некогда Вулкан поймал Марса вместе с Венерой. Эта аллегория вызывает в нашем воображении образы мускулистых и горделивых «божеств» маньеризма. Однако главное значение «Новой астрономии» для искусства заключается в первом и втором из трех великих законов Кеплера. Первый закон гласит, что орбиты планет не круги, но эллипсы с двумя фокусами, в одном из которых находится Солнце (рис. IV).

Необычайное и проникновенное восприятие формы, родственное современному ему художественному восприятию, помогло Кеплеру открыть один из основных законов механизма вселенной. В искусстве конца шестнадцатого века мы повсюду наблюдаем, какую важную роль в формальной структуре имели эллипсы, параболы и гиперболы. Эти типы кривых свидетельствовали о приближении к протяженным, динамичным, трансцендентальным структурам, полностью отходящим от самодовлеющего, охватывающего весь мир круга. Вселенная становится динамичной — это представление о ней отражается как в науке, так и в искусстве. Джордано Бруно уже заметил, что не существует движения, которое происходило бы по простой правильной окружности. Эскиз Тинторетто для «Рая» (Париж, Лувр; илл. 117) значительно интереснее его законченной картины (Венеция, Дворец дождей), где представлены части кругов. В эскизе ряды святых сжаты в форме эллипсов; от этого он намного сильнее внушает нам представление о пространстве. *Завоевание пространства* — вот лейтмотив всех этих усилий. Арифметика как наука о простых числах для Кеплера была лишена смысла вне ее связи с геометрией, то есть с восприятием пространства. Парабола и гипербола динамично и безостановочно изгибались в бесконечном пространстве (рис. V) ²⁹.

Если мы обратимся к крупнейшим художникам, жившим около 1600 года, то обнаружим у них эти элементы образного мышления повсюду. Картина Эль Греко «Поклонение имени Христа» с портретом Филиппа II, которую он написал для короля в доказательство своего искусства, показывает небесную вселенную как причраченное сооружение из перекрещивающихся световых лучей и кривых, одновременно и математических и мистических (1578—1579; Эскориал, Музей; илл. 113) ³⁰ Сонмы ангелов в небесах и толпы

верующих на земле простираются в виде огромных эллипсов в бесконечность. Гигантская пасть ада разверзнута как огромный параболический силуэт. Группы святых в небесах образуют собой снопы лучей. Монограмма с именем Христа излучает с центробежной силой в пространство прямые световые линии, вдоль которых кристаллизуются ангелы и облака. Человеческая фигура кажется опутанной сетью мистической геометрии, которая в религиозных картинах Эль Греко служит средством завоевания трансцендентального небесного пространства. Мы особенно видим это в знаменитом «Погребении графа Оргаса» (1586; Толедо, церковь сан



V. Кеплер. Построение параболы и гиперболы

Томé). Отвлеченные формы облаков, сверхъестественно удлинённые фигуры и узкие световые каналы, сходящиеся к призрачно пламенеющей фигуре Христа и в то же время словно излучаемые ею. Фигуры испанских грандов и отдельные освещённые факелами лица охвачены мистическим томлением по загробному миру. Это произведение — маньеризм в его высшей стадии спиритуализма. Полностью в духе маньеристического искусства и то, что призрачные, вытянутые лица присутствующих на похоронах изображены в деталях с изумительнейшим портретным реализмом.

В самый поздний период своего творчества, в 1609 году, Эль Греко написал панораму и карту города Толедо (илл. 118). Широкая линия горизонта простирается под облачным небом, трепещущим от вспышек молний. Силуэт города, очертания его стен и

зданий описывают кривую, берущую свое начало от фигуры отдыхающего речного божества; она простирается до линии горизонта, но, не достигнув ее, замирает среди холмов, позади человека, показывающего карту Толедо. Большой размер фигур переднего плана усиливает пространственную напряженность картины. Кажется, что этой панорамой управляет магнетический динамизм. Математика этого времени переходит от вычисления данных количеств к вычислениям потенциалов и вероятностей. Виет довел развитие алгебры до того уровня, что она стала средством международного научного общения; он применил ее также к тригонометрии.

Кеплер знал, что основы астрономии могут быть постигнуты только в связи с научными основами физики. Его интересы все больше обращались к понятию энергии и выявлению ее законов. Он разрешил эту проблему во втором и третьем из своих законов. Второй закон гласил, что планеты движутся вокруг Солнца с переменной скоростью, так что радиус-вектор, проведенный от Солнца к планете, описывает равные площади за равные промежутки времени³¹. Это означает, что скорость планет возрастает, когда они, двигаясь вдоль эллипсов, приближаются к Солнцу и замедляется, когда они удаляются от него. Физическое объяснение, которое Кеплер дал этому динамизму, заключалось в «*anima motrix*», в источнике движения, заключенном в Солнце, посылающем во вне лучи энергии — прямые силовые линии, которые удерживают и направляют планеты. В этих взглядах на него повлияла книга Уильяма Гильберта «О магните» («*De magnetibus*»), опубликованная в Лондоне в 1600 году. Мы видим в картинах Эль Греко, как великий живописец изобразил эти силовые линии³².

Возрастание и убывание энергии, которое Кеплер сформулировал в своем законе, можно наблюдать также в произведениях граверов и рисовальщиков. Гравюра Жака Белланжа «Поклонение волхвов»³³ проникнута этими упругими, предельно одухотворенными силами, струящимися сквозь плотную массу фигур. Фигуры изгибаются изящными кривыми, ускользают и путаются, летят и преследуют друг друга в неустанном, магнетическом, а не органическом движении.

Белланж создал гравированный цикл изображений святых и среди них — святых волхвов. Фигура мавританского волхва Гаспара³⁴ не только утончена и изыскана, подобно драгоценному сосуду, который он столь же изысканно подымает, но она и сама движется в том состоянии неустойчивого равновесия, когда движущиеся силы перевешивают друг друга. Эллиптическое очертание его головы, увенчанной тюрбаном, перетекает в изгиб пера.

На рисунке Белланжа «Группа женщин с детьми» (Париж, Лувр; илл. 121) изображены человеческие существа, превращенные в совершенные геометрические абстракции. Эллипсы, параболические кривые перемещаются, возникают и исчезают, превращая человеческий организм в носителя астральной энергии. В более реалистической форме та же кинетика линий проявляется в грандиозном рисунке Жака де Гейна «Притча о сеятеле» (1603; Берлин, Гравюрный кабинет; илл. 122)³⁵. Когда дьявол сеет семена зла, то сквозь небесные облака мчатся демоны и ведьмы, подобные тем, которых художник мог видеть на представлениях шекспировских трагедий во время своего пребывания в Англии.



VI. Кеплер. Музыкальная гармония планет

Идея механизма вселенной, которая возникла в искусстве Тинторетто и Брейгеля, достигла своего наивысшего выражения в научной системе Кеплера. Но Кеплер заменил представление о душе, или теорию анимизма, развитую ранними философами, представлением о физической энергии. Это отнюдь не снижало трансцендентального, глубоко философского и религиозного характера его мышления. Анализируя произведения искусства, мы часто обращались за примерами к музыке. Сам Кеплер шагнул от науки к музыке. Исследуя глубочайшие причины гармонии вселенной, он открывает свой третий великий закон: «Квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца». Он опубликовал этот закон в своей книге «Гармония мира». Эту гармонию сфер он привел в соотношение с гармоническими звуками и выразил в нотных знаках музыкальные гармонии и мелодии, связанные с различными планетами (рис. VI). Эта музыка сфер исходит из идеи высшего творца. Немецкая музыка была математической, трансцендентальной и глубоко религиозной со времен Кеплера до Иоганна Себастья-

на Баха. Она полна мистического оптимизма. Музыка Баха самая радостная, потому что больше всех обращена к богу.

Кеплер разрабатывал также проблемы оптики, основанной на геометрии, исследуя законы преломления света, игравшие столь важную роль в живописи позднего маньеризма, в канун барокко. Он пытался описать сущность цвета в терминах, которые Гёте назвал смелыми и удивительными: «Цвет есть свет в потенции, свет, скрытый в прозрачной субстанции; различные степени состояния субстанции, ее ослабление или сгущение, ее прозрачность или темнота порождают различие красок»³⁶. Цвет как свет в потенции, как свет, скрытый в прозрачной субстанции,— это то, что мы видим в произведениях Адама Эльсхеймера, крупнейшего немецкого живописца начала семнадцатого века, например в его картине «Три Марии у гроба» (Бонн, Музей).

Проблемы света получали всевозрастающее значение в живописи, так же как в философском и научном мышлении. Для философа Якоба Бёма, чьи идеи исходили от Парацельса, свет обладал магической силой. Для ученого Кеплера цвет был функцией света. Искусство великих живописцев семнадцатого века, Рембрандта и Вермеера, принесло с собой конечное воплощение этих идей. Посредством нового эмпиризма Дюрер в начале Северного Возрождения раскрепостил духовное царство человека от ограниченности и узости средневековой метафизики. Кеплер, живший ровно столетие спустя после Дюрера, утвердил верховную власть творческого духа над царством эмпирического познания.

Трансцендентальный и эмпирический миры в равной мере принадлежат идеологической структуре шестнадцатого века. Рациональное было ограничено областью эмпирического познания. Кеплер смог расширить пределы досягаемости разума до сферы отвлеченного и трансцендентального. Но, оставаясь еще представителем позднеренессансного мышления, он преодолел его парадоксальное и непоследовательное смешение иррационального с рациональным. Он открыл путь той грядущей эпохе науки, в которой господство человеческого духа победоносно переступило все ограничительные пределы рационального исследования—и в бесконечно большом и в бесконечно малом.

Примечания

Книга О. Бенеша
и проблемы Северного Возрождения

¹ Полный список печатных работ О. Бенеша по 1961 г. см.: «Otto Benesch. Verzeichnis seiner Schriften. Zusammenge stellt von Eva Benesch». Bern, 1961.

² O. Benesch. Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus.— «Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst», II, Augsburg, 1928, S. 229—271; I d. Zur altösterreichischen Tafelmalerei.— «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., II, 1928, S. 63—118; I d. Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei.— Ibid., IV, 1930, S. 155—184; I d. Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei.— «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», N. F., I, 1930, S. 66—99; I d. Der Meister der Krainburger Altars.— «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1930, S. 120—200, VIII, 1932, S. 17—68. Среди более поздних публикаций Бенеша по этим вопросам следует отметить его статью «The Rise of Landscape in the Austrian School of Painting at the Beginning of the Sixteenth Century».— «Konsthistorisk Tidskrift», XXVIII, 1959, pp. 34—58.

³ O. Benesch. Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein. Genève, ed. A. Skira, 1966.

⁴ Бенеш — автор двух монографий о Рембрандте: O. Benesch. Rembrandt. Werk und Forschung. Wien, 1935; I d. Rembrandt. Genève, 1957. Многочисленные статьи Бенеша о Рембрандте недавно были переизданы в первом томе четырехтомного собрания его научных трудов, выпускаемого в свет издательством «Phaidon Press»: O. Benesch. Collected Writings, Vol. I: Rembrandt. London, 1969. См. также его работы о рисунках мастера, указанные в прим. 6.

⁵ «Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen graphischen Sammlung Albertina», Bd. II, IV—V. Wien, 1928, 1933; O. Benesch. Disegni veneti dell'Albertina di Vienna. Catalogo della Mostra. Venezia, 1961; I d. Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus. Salzburg, 1964. См. также: O. Benesch. Österreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Freiburg, 1936; I d. Venetian Drawings of the Eighteenth Century in America. New York, 1947.

⁶ O. Benesch. The Drawings of Rembrandt. First Complete Edition, Vol. I—VI. London 1954—1957; I d. Rembrandt. Selected Drawings, Vol. I—II. London, 1947; I d. Rembrandt as a Draughtsman. London, 1960; I d. Neuentdeckte Zeichnungen von Rembrandt.— «Jahrbuch der Berliner Museen», VI, 1964, S. 105—150.

⁷ O. Benesch. Leonardo da Vinci and the Beginning of Scientific Drawing.— «American Scientist», XXXI, 1943, pp. 311—328; I d. Hieronymus Bosch and the Thinking of the Late Middle Ages.— «Konsthistorisk Tidskrift», XXVI, 1957, pp. 21—42, 103—127. К этому же жанру принадлежит его статья: «Titian and Tintoretto. Study in Comparative Criticism».— «Arte veneta», XII, 1958, pp. 79—90.

⁸ O. Benesch. Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier. As Shown in Book Illustration. Cambridge (Mass.), 1943.

⁹ O. Benesch. The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. Cambridge (Mass.), 1945, 1947, New York, 1965.

¹⁰ Эти работы В. Дильтея стали появляться в научных журналах еще в конце прошлого века, но получили известность позже. По-видимому, Дворжак увлекся ими, когда они были собраны во втором томе сочинений Дильтея: W. Dilthey. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation.— «Gesammelte Schriften», Bd. II. Leipzig und Berlin, 1914.

¹¹ Ср. оценку научной деятельности Дворжака в ранней статье Бенеша (O. Benesch. Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften.— «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIV, 1924, S. 159—197).

¹² M. Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924, S. 213 (русский перевод: М. Дворжак. Очерки по искусству средневековья. М., 1934, стр. 218). Ср. то же в книге О. Бенеша: «История идей учит нас тому, что одни и те же духовные факторы лежат в основе различных сфер культурной деятельности» (стр. 170).

¹³ А. И. Герцен. Письма об изучении природы.— Собр. соч., т. III. М., 1954, стр. 240.

¹⁴ M. Dvořák. Op. cit., S. 207 (русск. пер.— стр. 212).

¹⁵ См. рецензию В. Стехова (W. Stechow) на книгу Бенеша в журнале «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», V, 1946, pp. 66—68.

¹⁶ А. Пиренн. Средневековые города Бельгии. М., 1937, стр. 334. Якоб Артевельде в 1338—1345 гг. возглавил революционную борьбу купечества и ремесленников Гента и других городов Фландрии против графа Фландрского и французского влияния.

¹⁷ E. Panofsky. Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Vol. I. Cambridge (Mass.), 1953, p. 150 ff.

¹⁸ J. Huizinga. The Waning of the Middle Ages. Harmondsworth, 1955, pp. 265, 275 ff; H. Focillon. The Art of the West in the Middle Ages, Vol. II: Gothic Art. London, 1963, pp. 160—187; Id. Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet.— «Gazette des Beaux-Arts», 1936, I, pp. 17—32; Id. L'irréalisme à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance.— «La critica d'arte», XXVII, 1949, pp. 3—12.

¹⁹ H. Baron. Fifteenth-Century Civilization and the Renaissance.— «The New Cambridge Modern History», Vol. I. Cambridge, 1957, p. 73.

²⁰ E. Panofsky. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960, p. 118.

²¹ H. Pirenne. A. History of Europe. New York, 1939, p. 502.

²² Ср. работу М. Дворжака «Исторические предпосылки нидерландского романтизма» («Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», S. 205—215; русск. пер.— стр. 210—218).

²³ И.-В. Гёте. Путешествие в Италию.— Собр. соч., т. XI, М.—Л., 1935, стр. 115.

²⁴ Г. Вёльфлин. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1934, стр. 63.

²⁵ M. J. Friedländer. Early Netherlandish Painting. From Van Eyck to Bruegel, London, 1956, p. 67.

²⁶ Б. Р. Виппер. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957, стр. 22—24.

²⁷ W. Pater. Joachim Du Bellay (1872).—«The Renaissance. Studies in Art and Poetry». London and New York, 1893, p. 164 (русский перевод: В. Патер. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912, стр. 125).

²⁸ К. Маркс. Морализирующая критика и критикующая мораль.—К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 4, стр. 306.

²⁹ А. Смирнов. Рабле и его роман (1959).—В сб. его статей «Из истории западноевропейской литературы». М.—Л., 1965 стр. 149.

³⁰ «История французской литературы», т. I. М.—Л., 1946, стр. 227.

³¹ А. Н. Веселовский. Рабле и его роман.—Собр. соч., т. IV, вып. 1, СПб., 1909, стр. 190.

³² См. «Всеобщую историю искусств», т. III. Изд. Академии художеств СССР. М., 1962, стр. 20, 342—343, 417, но особенно: Р. Б. Климов. Творчество Луки Лейденского и Высокое Возрождение в Нидерландах.—Сб. «От эпохи Возрождения к двадцатому веку». М., 1963, стр. 104—132. По мнению Р. Б. Климова, период Высокого Возрождения в Нидерландах «безусловно имел место, он явился закономерным и необходимым звеном нидерландского Ренессанса» (цит. статья, стр. 104). Против подобной, ничем, кстати, не обоснованной точки зрения справедливо возражает Н. М. Гершензон-Чегодаева, которая считает, что никакого Высокого Возрождения ни в немецкой, ни тем более в нидерландской живописи не было (Н. М. Гершензон-Чегодаева. Возрождение в нидерландском искусстве; Возрождение в немецком искусстве.—Сб. «Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков». 1966, стр. 84, 92).

³³ См., например, ряд докладов о маньеризме (Е. Н. Gombrich, С. Н. Smyth, J. Shearman, F. Hartt, W. Lotz) на XX Международном конгрессе истории искусств в Нью-Йорке в 1961 г. и на конференции о маньеризме, барокко и рококо в Риме в 1960 г.; теме «Архитектура маньеризма и Венето» посвятил одну из своих конференций международный центр по изучению палладианской архитектуры («Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art», Vol. II. Princeton, 1963, pp. 163—246; «Manierismo, barocco, rococo. Concetti e termini. Convegno internazionale». Roma, 1962; «L'architettura del manierismo e il Veneto».—«Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura A. Palladio», IX, 1967, pp. 185—413).

³⁴ Историография маньеризма растет с чудодейственной быстротой, соперничая по своим размерам с литературой по Возрождению. См.: G. Nicco Fasola. Storiografia del manierismo.—«Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi», vol. I. Roma, 1956, pp. 429—447; E. Battisti. Sfortune del manierismo.—«Rinascimento e barocco». Torino, 1960, pp. 216—237; L. Bechegucci. Maniera e manieristi.—«Enciclopedia universale dell'arte», vol. VIII, col. 802—837; E. Raimondi. Per la nozione di manierismo letterario (il problema del manierismo nelle letterature europee).—«Manierismo, barocco, rococo». Roma, 1962, pp. 57—79. Критику ранних работ о маньеризме см.: М. В. Алпатов. В защиту Возрождения.—Сб. «Против буржуазного искусства и искусствознания». М., 1951 стр. 129—154. Из новейших работ, широко трактующих проблему европейского маньеризма, см.: G. R. Носке.

Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957; E. Battisti. L'antinascimento. Milano, 1962; F. Württenberger. Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts. Wien—München, 1962; F. Baumgart. Renaissance und Kunst des Manierismus. Köln, 1963; D. Frey. Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1964; A. Hauser. Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art, Vol. I—II. London, 1965 (немецкое изд.—München, 1964); J. Shearman. Mannerism. Harmondsworth, 1967; A. Chastel. La crise de la Renaissance. 1520—1600. Genève, 1968.

³⁵ M. Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 261—276, 219—257 (русск. пер.—стр. 222—269; статья об Эль Греко не переводилась); Id. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd. II. München, 1929, S. 188—199.

³⁶ Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 229 (русск. пер.—стр. 234).

³⁷ A. Hauser. Mannerism, pp. 4, 239.

³⁸ А. Смирнов. Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма) (1946).—В сборнике его статей «Из истории западноевропейской литературы», стр. 195.

³⁹ M. Salmi. Rinascimento, classicismo e anticlassicismo.—«Rinascimento», ser. 2, VI, 1966, pp. 6, 25.

⁴⁰ Е. Рапофскы. Galileo as a Critic of Arts. The Hague, 1954 (неполный и весьма вольный русский перевод этой работы см. в сб. «У истоков классической науки». М., 1968, стр. 13—34).

Введение

¹ Панорама подобного рода, несравненная в своей художественной пластичности и ясности, была дана Яковом Буркгардтом в его «Kultur der Renaissance in Italien» (1860) [русский пер.: Я. Буркгардт. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. I—II, Спб., 1904—1906]*. С наступлением эпохи широкого развития исторической науки исследования в различных специальных областях настолько продвинулись вперед, что любая попытка дать исчерпывающую картину обречена на неудачу. Книга Даргоберга Фрея (D. Frey. Gotik und Renaissance. Augsburg, 1929) дает тому пример. Задача историка нашего времени заключается в том, чтобы строго придерживаться проблем его собственной области, но показывать их под углом зрения единства культуры, часть которой они составляют.

² Впервые опубликована в журнале «Historische Zeitschrift» за 1918 г., переиздано в посмертном издании трудов ученого: M. Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924. [Неполный русский перевод: М. Дворжак. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.]

³ Изданы И. Вильде и К. М. Свобода под заглавием: M. Dvořák. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd. I—II. München, 1927—1929.

* Примечания в квадратных скобках принадлежат редактору.

Средневековое наследие и новый эмпиризм

¹ Книгой популярных наставлений и сведений была «Нюрнбергская хроника» 1493 года, опубликованная крестным отцом Альбрехта Дюрера печатником и издателем Антоном Кобергером, иллюстрированная Михаэлем Вольгемутом и Гансом Плейденурфом.

² Иллюстрации к «Знаменитым женщинам» Боккаччо, опубликованные в 1473 г. Иоганном Цайнером в Ульме, служат тому характерным примером.

³ Рукописи Дюрера впервые публиковали М. Таузинг («Dürers Briefe, Tagebücher und Reime», Wien, 1872), К. Ланге и Ф. Фузе («Dürers schriftlicher Nachlass», Halle, 1893) и У.-М. Конуэй («Literary Remains of Albrecht Dürer», Cambridge, 1893); избранные тексты даны у Э. Гейдриха («Albrecht Dürer schriftlicher Nachlass», Berlin, 1908); наиболее исчерпывающая публикация рукописей Дюрера была начата Гансом Рупприхом: «Dürers schriftlicher Nachlass», Bd. I. Berlin, 1956. [Все цитаты из записей Дюрера, приведенные в тексте этой главы и следующей, даны в переводе Ц. Г. Нессельштраус по ее изданию избранных сочинений мастера: А. Дюрер. Дневники, письма, трактаты. Л.—М., 1957, т. I, стр. 90, 88, 52, 190; т. II, стр. 43; т. I, стр. 98, 150, 152, 192.]

⁴ W. L. Schreiber. Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV Jahrhunderts. Leipzig, 1926—1930, Nr. 709.

⁵ L. Cust. The Master E. S. and the «Ars moriendi». Oxford, 1908, Pl. IV A.

⁶ F. Lippmann. Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, Bd. I—VI. Berlin, 1883—1905, 1927—1929, Nr. 40; F. Winkler. Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. I—IV. Berlin, 1936—1939, Nr. 559. В дальнейшем все ссылки на эти издания рисунков Дюрера даются сокращенно, как «Lippmann» и «Winkler», с указанием номеров по каталогу.

⁷ M. Dvořák. Dürers Apokalypse.—«Kunstgeschichte als Geistesgeschichte». München, 1924, S. 193—202; E. Gothein. Die Kreuzwunder.—«Schriften zur Kulturgeschichte der Renaissance, Reformation und Gegenreformation», Bd. II. München, 1924, S. 62 ff.

⁸ Lippmann, 423; Winkler, 944.

⁹ E. Panofsky. Dürers Kunsttheorie. Berlin, 1915; E. Panofsky. Albrecht Dürer, Vol. I—II. Princeton, 1943 (глава III: «Дюрер как теоретик искусства»).

¹⁰ P. Duhem. Études sur Léonard de Vinci, vol. II. Paris, 1909 (разд. XI: «Николай Кузанский и Леонардо да Винчи»).

¹¹ Lippmann, 586; Winkler, 19.

¹² J. Meder. Dürer-Katalog. Wien, 1932, Nr. 227. В дальнейшем цитируется как «Meder», с указанием номеров по каталогу (кроме прим. 13 и 14).

¹³ Meder, S. 273, VI.

¹⁴ Meder, S. 273, VII.

¹⁵ J. B. A. Lassus. Album de Villard de Honnecourt. Paris, 1858, pl. 36; H. R. Hahnloser. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien, 1935, Taf. 35, 37.

Ясное определение «терминизма» см. в работе: W. Windelband. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen, 1916, S. 272.

¹⁶ Lippmann, 613, 611; Winkler, 27, 33.

¹⁷ Lippmann, 620; Winkler, 56.

¹⁸ Lippmann, 624; Winkler, 85.

¹⁹ Lippmann, 392; Winkler, 99.

²⁰ Lippmann, 109; Winkler, 96.

²¹ Lippmann, 219; Winkler, 114.

²² W. Dilthey. Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen.— «Gesammelte Schriften», Bd. II. Leipzig und Berlin, 1914, S. 324.

²³ Н. Wölfflin. Die Bamberger Apokalypse. München, 1921.

²⁴ Генрих Вёльфлин в книге «Искусство Альбрехта Дюрера» (Н. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1905; изд. 6—1943), этой основополагающей характеристике искусства Дюрера, дал мастерский анализ формальных качеств его живописи.

²⁵ Эльза Цикурш (E. Ziekursch. Dürers Landauer Altar. München, 1913) была первой обратившей внимание на тот факт, что нижний ряд фигур представляет «Град божий» св. Августина. Она доказала это также сравнением картины с иллюстрациями французских печатных часословов, опубликованных в 1498 г. в Париже, особенно часослова Симона Востра. Это положение Цикурш приняли Г. Вёльфлин, А. Стикс, Г. Титце и Э. Титце-Конрат («Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers». Augsburg und Basel, 1928, 1937—1938, Nr. 480), хотя упомянутые ученые отвергли указанную ею связь содержания картины с Апокалипсисом. Эрвин Панофский в тщательном исследовании литературного содержания картины доказал, что вся ее концепция полностью основана на «Граде божием» (E. Panofsky. Albrecht Dürer, pp. 125—131).

²⁶ Lippmann, 472; Winkler, 346.

²⁷ Lippmann, 468; Winkler, 248.

²⁸ Lippmann, 290; Winkler, 823.

²⁹ Lippmann, 709; Winkler, 297.

³⁰ K. Giehlow. Kaiser Maximilians I. Gebetbuch, Wien, 1907.

³¹ См. гравюру «Снятие со креста» из серии «Малые страсти» (A. von Bartsch. Le peintre graveur, vol. I—XXI. Wien. 1803—1821, Nr. 42—в дальнейшем цитируется как «Bartsch», с указанием номера по каталогу; Meder, 151).

³² Lippmann, 131; Winkler, 886.

³³ Lippmann, 361; Winkler, 805.

II

Экстремисты в искусстве и религии

¹ Наиболее ясное толкование духовного смысла «Четырех апостолов» (ныне находящихся в Старой пинакотеке в Мюнхене) дал Эрнст Гейдрих (E. Heidrich. *Dürer und die Reformation*. Leipzig, 1909). [Текст надписи на картине цитируется по русскому изданию литературного наследия Дюрера — стр. 192.]

² См. об этом основополагающую работу Эрнста Трёльча: E. Troeltsch. *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*.— «Gesammelte Schriften», Bd. I. Tübingen, 1912.

³ Основная монография о мастере: H. A. Schmid. *Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Bd. I—II. Strassburg, 1911. [См. также. A. Burkhard. *Matthias Grünewald*. Cambridge (Mass), 1936; J. K. Huismans and E. Ruhmer. *Grünewald. The Paintings*. London, 1958; N. Pevsner and M. Meier. *Grünewald*. New York, 1958; O. Benesch. *Die deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein*, Genève, 1966, S. 84—99, 110—117; А. Немилев. Грюневальд. М., 1972].

⁴ W. K. Zülch. Eine Grünewaldurkunde.— «Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel», N. F., XXIV, 1927, S. 40; W. K. Zülch. *Der historische Grünewald Mathis Gothardt-Neithardt*. München, 1938; P. Fraundorfer. *Altes und Neues zur Grünewaldforschung*.— «Würzburger Diözesangesichtsblätter», 1952/53, S. 373 ff.

⁵ W. Vöge. *Niclas Hagower, der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*. Freiburg i. Br., 1931.

⁶ H. Feurstein. *Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald*.— «Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst», Bd. I. Augsburg, 1924, S. 137 ff.

⁷ H. Feurstein. *Matthias Grünewald*. Bonn, 1930, S. 130—131.

⁸ W. K. Zülch. *Der historische Grünewald*, S. 228.

⁹ M. J. Friedländer. *Die Zeichnungen von M. Grünewald*. Berlin, 1927.

¹⁰ G. Schoenberger. *Grünewalds Zeichnungen zum Isenheimer Altar*.— «Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst», Bd. I. Augsburg, 1924, S. 164 ff.

¹¹ Joachim von Sandrart. *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. Nuremberg, 1675.

¹² Так называемый «Töpferaltar» (Алтарь гончаров) в соборе св. Стефана в Вене — прекрасный образец австрийской скульптуры из песчаника начала XVI в. — изображает Троицу в образе трех мужских фигур (A. Feulner. *Deutsche Plastik des XVI. Jahrhunderts*. München, 1926, Taf. 36). В XVIII в. он был перенесен из собора в маленькую церковь св. Елены близ Бадена, потому что был признан оскорбительным для общепринятой догмы. Этого бы не случилось в XV в., когда подобные изображения встречались гораздо чаще, например в «Короновании Марии» (1499) Гольбейна Старшего в римской базилике Санта Мария Маджоре. Еще раньше в том же столетии мы находим даже более странные изображения Троицы в виде трех голов, сросшихся вместе и имеющих всего четыре глаза. Именно так представлена Троица в немецком «Генезисе» XV в. из Библиотеки П. Моргана в Нью-Йорке. Точно так же представлена Троица на картине из монастыря Нейштифт близ Бриксена, в работе «Мастера Августинского алтаря» около 1460 г., где изображен один

из отцов церкви, служащий мессу и размышляющий о таинстве Троицы. И Дюрер в рисунке для витража в Капелле Ландауэра в Нюрнберге (1508) следует этой освященной схеме. Все эти произведения, возможно,— отголоски мистического XIV столетия, однако они предвосхищают концепцию Грюневальда, проливая на нее свет (см.: W. Kirfeld. *Die dreiköpfige Gottheit*. Bonn, (1948). Г. Мюнцель («*Zeitschrift für christliche Kunst*», XXV, 1912, S. 215 ff., 241 ff.) толкует рисунок Грюневальда как дьявольскую антитезу Троицы — Троица сатаны. Это объяснение теперь широко принято (см. G. Schroepberger. *The Drawings of Mathis Gothart Nithart Called Grünewald*. New York, 1948, pp. 42—44, а также наш комментарий в издании «*Great Drawings of All Time*», II. New York, 1962, no. 412). Шёнбергер предполагает также связь с физиогномическими теориями Иоганна Индагина, ученого из окружения кардинала Альбрехта Бранденбургского. Эмиль Маркерт (E. Markert, Trias Romana. — «*Wallraf-Richartz-Jahrbuch*», XII/XIII, 1943, S. 198 ff.) усматривает в рисунке религиозно-политическую сатиру, направленную против Рима.

То, что три лица являются персонафикацией греха и злых сил, могло бы быть подкреплено левым профилем, хотя он мог также представлять облик человека, искаженный страданием и пыткой; но едва ли это верно в отношении двух других голов. Центральная голова с ее высоким лбом, несмотря на признаки старости, отмечена печатью интеллектуальной и духовной силы. Правый профиль также далек от сатанинской экспрессии. Поэтому интерпретация этой Троицы как персонафикация сатаны наталкивается на трудности. Пламенеющий нимб имеет форму небесного, а не адского огня. Гипотеза Э. Уинда («*Gazette des Beaux-Arts*», XXVI, 1944, p. 220, note 25) придает изображению божественный, а не сатанинский смысл: он толкует его как воплощение трех мужей св. Анны. Это, однако, слишком будет противоречить всем известным принципам христианской иконографии.

¹³ Н. Koe gl e r. *Die Basler Handzeichnungen des Urs Graf*. Basel, 1926, Nr. 88.

¹⁴ См. статью Айзенмана в «*Künstlerlexikon*» Юлиуса Майера (Bd. II, Leipzig, 1872, Nr. 145). Эта гравюра Бальдунга Грина — свободная копия с гравюры Кранаха 1520 г. — была использована как иллюстрация в книге «*Acta et res gestae Dr. Martini Lutheri*» (Strassburg, Johann Schott, 1521).

¹⁵ Наиболее ценными печатными источниками по истории этих религиозных экстремистов являются: Sebastian Franck. *Ketzerchronik*, 1531 (приложение к его «*Chronica der Baepst*»); Gottfried Arnold. *Unpartheyische Kirchen-und Ketzer-Historie, Vom Anfang des Neuen Testaments biss auf das Jahr Christi 1688*. Franckfurt am Mayn, 1699—1700.

¹⁶ E. Buchner. *Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers*. München, 1938, Nr. 34; O. Benesch. *Der Maler Albrecht Altdorfer*. Wien, 1939, S. 21—22.

¹⁷ Эта гравюра Михаэля Остендорфера (J. D. Passavant. *Le peintre graveur*, vol. I—VI. Leipzig, 1860—1864, Nr. 13) хранится в Гравюрном кабинете в Весте Кобург (K. Lange und F. Fuhse. *Dürers schriftlicher Nachlass*. Halle, 1893, S. 381; E. Buchner. *A. Altdorfer und sein Kreis*, Nr. 710).

¹⁸ Знакомство с сочинениями Томаса Мюнцера («*Th. Muentzer: Sein Leben und seine Schriften*»). Hg. von O. H. Brandt. Jena, 1932) доказывает, что вначале он не стремился к большим новшествам и реформам, чем в то время думала вводить сама католическая церковь (вселенский собор папы Иоанна XXIII в Риме в 1413 г.), т. е. церковную службу и мессу на родном языке и причащение в обоих видах. Лишь упорная оппозиция, на которую он натолкнулся, превратила его в проповедника насилия и восстания, каким он в конце кон-

цов стал. См. E. Bloch. Thomas Münzer als Theologe der Revolution. München, 1921.

¹⁹ Ратгеб вначале не принимал руководящего участия в Крестьянской войне. Он еще спокойно продолжал заниматься своей художественной деятельностью в Штутгарте, когда крестьянская армия приблизилась к городу. Тогда он был избран городским советом как посредник и направлен «военным советом» в армию крестьян. Когда последние потерпели поражение от австрийской армии, он попал в руки победителей и вместе с крестьянскими вождями разделил муки жестокой казни. Документы о Ратгебе были опубликованы Г. Францем («Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte», XLI, 1935, S. 84, 107, 300, 302). О жизни и творчестве художника см.: B. Kurth. Ein unbekanntes Jugendwerk Jerg Ratgebs.—«Beiträge zur Geschichte der oberdeutschen Kunst», Bd. I, S. 186 ff. G. Schoenberger. Jörg Ratgeb.—«Städel-Jahrbuch», V, 1926, S. 55 ff. O. Benesch. Zum Werk Jörg Ratgebs.—«Zeitschrift für bildende Kunst», LXI, 1927/28, S. 49—53; W. K. Zülch. Jörg Ratgeb, Maler.—«Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XII/XIII, 1943, S. 165 ff., W. Fraenger. Jörg Ratgeb, ein Maler und Märtyrer des Bauernkrieges. Castrum Peregrini, Den Haag, 1956, S. 5—25; A. Burkhard. The Herrenberg Altar of Jörg Ratgeb. München, 1965.

III

Новое отношение к природе

Открыватели пейзажа в живописи и в науке

¹ «Studies in the History of Science». Edited by Ch. Singer. Oxford, 1917 and 1921; A. Castiglioni. Storia della medicina. Milano, 1936.

² См. публикацию А. Клебса в «Papers of the Bibliographical Society of America» (Chicago, XI, 1917, p. 75; XII, 1918, p. 41). Самый замечательный гербарий XV века это «Hortus sanitatis», изданный в 1492 году Стефаном Арндесом в Любеке.

³ Carolus Bovillus. Liber de intellectu; Liber de sensu; Liber de nihilo; Ars oppositorum; Liber de generatione; Liber de sapiente, etc. (Parisiis, ex officina H. Stephani, 1570); Carolus Bovillus. Physicorum elementorum libri decem (Impressa Parrhisiis, in aedibus Ascensianis, 1512); E. Cassirer. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, 1927, S. 93 ff. (здесь же перепечатан текст «Liber de sapiente». S. 299 ff).

⁴ O. Benesch. Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus.—«Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst», Bd. II. Augsburg, 1928 [О пейзажной живописи Дунайской школы см. также: O. Benesch. The Rise of Landscape in the Austrian School of Painting at the Beginning of the Sixteenth Century.—«Konsthistorisk Tidskrift», XXVIII, 1959, pp. 34—58; A. Stange. Malerei der Donauschule. München, 1964; O. Benesch. Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein. Genève, 1966, S. 51—57, 74—77, 119—133].

⁵ O. Benesch. Katalog der Stiftlichen Gemäldesammlungen Klosterneuburg, 1938, Nr. 81—84; O. Fischer. Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig, 1908, S. 118 ff.; L. Baldass. Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf. Wien, 1946, S. 51—60, 73—75. На картине Фрюауфа «Постройка церкви» есть неотчетливая дата—1507 год. Недавнее инфракрасное фотографирование обнаружило под ней другую дату—1505 год.

- ⁶ O. Benesch. Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus.
- ⁷ O. Benesch. Zur altösterreichischen Tafelmalerei, II: Die Anfänge Lucas Cranachs.—«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., II, 1928, S. 77 ff.
- ⁸ W. Windelband. Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen, 1916, Kap. IV («Философия Возрождения», § 29: «Макрокосм и микрокосм»).
- ⁹ M. J. Friedländer. Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig, 1891; M. J. Friedländer. Albrecht Altdorfers. München, 1938, H. Tietze. Albrecht Altdorfer. Leipzig, 1923; O. Benesch. Der Maler Albrecht Altdorfer. Wien, 1939; L. Baldass. Albrecht Altdorfer. Zürich, 1941. [См. также: E. Ruhmer. Albrecht Altdorfer. München, 1965.]
- ¹⁰ T. Sturge Moor. Albrecht Altdorfer. A Book of 71 Woodcuts. London, 1902, pl. 3.
- ¹¹ H. L. Becker. Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers. München, 1938, Nr. 56. [См. также: F. Winzinger. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen. München, 1952; F. Winzinger, Albrecht Altdorfer — Graphik. München, 1963.]
- ¹² Bartsch, 69; Meder, 65. Сборище сказочных существ, представляющих лесную легенду в картине Альтдорфера, по-видимому, то же самое, что и в гравюре Дюрера «Геркулес» (Bartsch, 73; Meder, 63).
- ¹³ J. Meder. Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511.—«Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXV, 1902, S. 9.
- ¹⁴ M. Weinberger. Wolf Huber. Leipzig, 1930.
- ¹⁵ P. Halm. Die Landschaftszeichnungen des Wolfgang Huber.—«Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», N. F., VII, 1930, S. 1 ff.
- ¹⁶ Ф. Винцингер («Kunstjahrbuch der Stadt Linz», 1964, S. 113 ff.) датирует алтарь 1512—1513 гг. на основе гипотезы, которая не может быть принята.
- ¹⁷ O. Benesch. Erhard Altdorfer als Maler.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XXXVII, 1936, S. 157 ff; O. Benesch und E. M. Auer. Der Meister der «Historia Friderici et Maximiliani». Berlin, 1957, S. 84—97, 132 ff.
- ¹⁸ J. Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Neue Folge, Bd. I. Wien, 1922, Taf. 30.
- ¹⁹ P. Ganz. Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV—XVIII. Jahrhunderts, Bd. I. Basel, 1904, Taf. 21.
- ²⁰ «Dess Buchs Meteorum». Caput I.
- ²¹ P. Halm. Die Landschaftszeichnungen des Wolf Huber, Abb. 31.
- ²² K. T. Parker. Ein Zeichnung Hubers von 1552.—«Belvedere», VIII, 1925, Forum, S. 78—79.
- ²³ Bartsch, 67; W. Schmidt, Nr. 103 («Künstlerlexikon», Bd. I, Leipzig, 1872); H. Voss. Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig, 1910, Taf. 32.
- ²⁴ W. Dilthey. Auffassung und Analyse des Menschen im XV. und XVI. Jahrhundert.—«Gesammelte Schriften», Bd. II. Leipzig und Berlin, 1914, S. 80 ff.

IV

Реформация, гуманизм и новое представление о человеке

- ¹ K. Burdach. *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1928. [о произведениях немецкой портретной живописи, рассматриваемых в этой главе, см. также: O. В. В. е. s. ch. *Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein*, S. 64—67, 74, 151—175].
- ² «Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gente Saxonica arte nuper a Conrado Celta inventa». *Norimbergae*, 1501; «Quatuor libri amorum». *Norimbergae*, 1502.
- ³ H. A. Schmid. *Forschungen über Hans Burgkmair*. München, 1888, S. 32; M. Geisberg. *Der deutsche Einblatt—Holzschnitt*. München, 1923—1929, Nr. 504; A. Burkhard. *Hans Burgkmair der Ältere*. Berlin, 1932, Nr. 9 («Meister der Graphik», XV); E. Panofsky. *Conrad Celtes and Kunz von der Rosen*.—«Art Bulletin», XXIV, 1942, p. 42.
- ⁴ A. Burkhard. *Hans Burgkmair der Ältere*. Leipzig, s. a., S. 79, 80.
- ⁵ H. Ankiewicz von Kleehoven. *Cranachs Bildnisse des Dr. Cuspinian und seiner Frau*.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XLVIII, 1927, S. 230 ff.; M. J. Friedländer und J. Rosenberg. *Die Gemälde von Lucas Granach*. Berlin, 1932, Nr. 6—7 (в дальнейшем цитируется как «Friedländer—Rosenberg», с указанием номеров по каталогу).
- ⁶ *Friedländer—Rosenberg*, 8—9.
- ⁷ E. Buchner. *Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik*.—«Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst», Bd. II. Augsburg, 1928, S. 81 ff.; E. Buchner. *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin, 1953, S. 180, 220, Nr. 204.
- ⁸ L. Baldass. *Laux Furtenagels Bildnis des Ehepaars Burgkmair*.—«Pantheon», XVII, 1936, S. 143—147.
- ⁹ *Friedländer—Rosenberg*, 342.
- ¹⁰ *Friedländer—Rosenberg*, 22.
- ¹¹ J. C. Schuchardt. *Lucas Cranach der Ältere, Leben und Werke*. Leipzig, 1851, 1871 (в дальнейшем цитируется как «Schuchardt» с указанием номера по каталогу); J. Heller. *Lucas Cranachs Leben und Werke*. Nürnberg, 1854; E. Flechsig. *Cranachstudien*. Leipzig, 1900.
- ¹² Bartsch, 116; Schuchardt, 123.
- ¹³ Schuchardt, 3.
- ¹⁴ L. von Ranke. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*. Berlin, 1839—1847.
- ¹⁵ Bartsch, 104; Meder, 102.
- ¹⁶ Bartsch, 77, Schuchardt, 97.
- ¹⁷ «Виттенбергский реликварий», иллюстрированный гравюрами Кранаха, изображающими священные предметы, был опубликован в 1509 году. См. C. Dodgson. *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts, Vol. II*. London, 1911, p. 290 ff.
- ¹⁸ Bartsch, 5; Schuchardt, 6.
- ¹⁹ *Friedländer—Rosenberg*, 125; Schuchardt, 179.

²⁰ Friedländer—Rosenberg, 160. Портреты раньше находились в коллекции Гольдшмидт-Ротшильд в Берлине.

²¹ Friedländer—Rosenberg, 253, 254.

²² O. Benesch, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1932, S. 14; O. Benesch, Meisterzeichnungen der Albertina. Salzburg, 1964, S. 339, Taf. VIII.

²³ Friedländer—Rosenberg, 53, 54.

²⁴ Friedländer—Rosenberg, 286.

²⁵ Friedländer—Rosenberg, 49.

²⁶ Friedländer—Rosenberg, 266.

²⁷ W. Dilthey, Das natürliche System der Geisteswissenschaften im XVII. Jahrhundert, IV: Melancthon und die erste Ausbildung des natürlichen Systems in Deutschland.—«Gesammelte Schriften», Bd. II. Leipzig und Berlin, 1914.

²⁸ Bartsch, 105, Meder, 104.

²⁹ F. Lippmann. Lucas Cranach: Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschneide und seiner Stiche. Berlin, 1895, Taf. 55 (гравюра Луки Кранаха Младшего с живописного оригинала его отца).

³⁰ Основными источниками для всех исследований о Гольбейне являются фундаментальная статья Г. Шмида и его монография: H. A. Schmid. Hans Holbein der Jüngere.—Thieme-Beckers «Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler», Bd. XIII. Leipzig, 1924; H. A. Schmid. Hans Holbein der Jüngere, seine Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Bd. I—II. Basel, 1945—1948. См. также: A. Woltmann. Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1866—1868; A. V. Chamberlain. Hans Holbein the Younger. London, 1913; P. Ganz. The Paintings of Hans Holbein. London, 1950; [F. Saxl. Holbein and the Reformation.—«Lectures». London, 1957, pp. 277—285; R. Strong. Holbein and Henry VIII. London, 1967].

³¹ Все существующие рисунки Гольбейна опубликовал факсимильно швейцарский ученый Пауль Ганц: P. Ganz. Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren. Berlin und Genève, 1911—1926; Kritischer Katalog. Berlin, 1937 (в дальнейшем цитируется как «Ganz», с указанием номеров по каталогу). Рисунки рук для портрета Эразма в Лонгфорд Кастл—Ganz, 6, 7.

³² J. Huizinga. Erasmus. Basel, 1928; B. de Light. Erasmus begrepen uit de Geest der Renaissance. Arnhem, 1936.

³³ «Erasmus Desiderius Encomium moriae i. e. Stultitiae Laus, Lob der Torheit. Basler Ausgabe von 1515, mit den Randzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren». In Facsimile mit einer Einführung herausgegeben von H. A. Schmid. Basel, 1931.

³⁴ E. Schilling, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein. Frankfurt a. M., 1937, Taf. 17.

³⁵ H. A. Schmid. Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XX, 1899, S. 233 ff.

³⁶ William Roper. The Life and Death of Sir Thomas More. Paris, 1626, Oxford, 1716 (самый важный из старых источников об ученом).

³⁷ О. Пэхт доказал, что надписи имен на этом рисунке были, вероятно, сделаны Никласом Кратцером, который обучал астрономии детей Мора (O. Pächtl, Holbein and Kratzer as Collaborators.—«Burlington Magazine», LXXXIV, 1944, pp. 134—139). Ganz, 24.

³⁸ Ganz, 30. Для рисунков Гольбейна в Виндзоре см. также: K. T. Parker. The Drawings of Hans Holbein in the Collection of H. M. the King at Windsor Castle. Oxford, 1945.

³⁹ Ganz, 31.

⁴⁰ Ganz, 26.

⁴¹ Ganz, 58.

⁴² Ganz, 35.

⁴³ Ganz, 19 (этюды к портрету 1527 г. в лондонском Lambeth Palace).

⁴⁴ E. His. Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation.—«Repertorium für Kunstwissenschaft», II, 1879, S. 156—159.

⁴⁵ R. Pfeiffer. Humanitas Erasmi. Leipzig, 1931 («Studien der Bibliothek Warburg», XXII).

V

Живое единство поздней готики и Возрождения

Мастера Нидерландов

¹ M. Dvořák. Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus.—«Kunstgeschichte als Geistesgeschichte». München, 1924, S. 205—215 [русский перевод: М. Дворжак. Очерки по искусству средневековья. М., 1934, стр. 210—218].

² Для всех произведений нидерландских художников, рассматриваемых в этих главах, см.: M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei. Bd. I—XIV. Berlin—Leiden, 1924—1937.

³ L. Baldass. Gotik und Renaissance im Werk des Quinten Metsys. «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., VII, 1933, S. 137 ff.

⁴ C. Justi. Juan de Flandes.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», VIII, 1887, S. 157 ff.

⁵ См. публикацию «Hortulus animae» Ф. Дёрнхоффером (Frankfurt, 1907).

⁶ G. Glück. Bildnisse von Juan de Flandes.—«Pantheon», VIII, 1931, S. 313 ff.

⁷ Этот портрет выше по качеству, чем другой вариант того же портрета в собрании Тиссен в замке Рохонц (атрибуция М. Фридендера; O. Redlob. Meisterwerke der Malerei aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Berlin, 1958, S. 12). Придворные портреты такого типа неоднократно повторялись для дарственных целей, зачастую самими мастерами. Качество портрета из американской коллекции доказывает, что это — оригинал, послуживший образцом для другого портрета.

⁸ P. Johansen. Meister Michel Sittow.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», LXI, 1940, S. 1 ff.

⁹ M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei, Bd. IX, S. 9 ff.

¹⁰ M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei, Bd. VII, S. 10, 44.

¹¹ Carel van Mander. Le livre des peintres. Edit. H. Hymans, vol. I, Paris, 1884, p. 264.

¹² F. Winkler. Die flämische Buchmalerei des XV und XVI. Jahrhunderts. Leipzig, 1925, S. 150.

¹³ «Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina», Bd. II: O. Benesch. Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Wien, 1928, Nr. 35 (в дальнейшем цитируется как «Albertina-Katalog, II», с указанием номера по каталогу).

¹⁴ O. Benesch. Die grossen flämischen Maler als Zeichner.—«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LIII, 1957, S. 16, 18.

¹⁵ M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei, Bd. XI, S. 15 ff.

¹⁶ L. Baldass. Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles.—«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., XI, 1937, S. 117 ff.

¹⁷ W. Friedländer. Die Entstehung des anticlassischen Stils.—«Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI, 1925, S. 49 ff.; J. Cox Rearick. The Drawings of Pontormo. Cambridge (Mass), 1964, p. 49 ff.

¹⁸ «Albertina-Katalog», II, 36.

¹⁹ M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei, Bd. XI, S. 59 ff.; M. J. Friedländer. Jan Wellens de Cock.—«Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., XXIX, 1918, S. 67 ff.

²⁰ J. Huizinga. The Waning of the Middle Ages. London, 1937, p. 179.

VI

Душа и механизм вселенной

¹ Самые замечательные комплекты этих ковров сохранились в венском Музее истории искусств и в Королевском дворце в Мадриде. См. L. Baldass, Die Wiener Gobelinsammlung. Wien, 1920.

² M. Dvořák. Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus. См. также мое предисловие к «Albertina-Katalog, II» [F. Antal. The Problem of Mannerism in the Netherlands.—«Classicism and Romanticism. With other Studies in Art History». London, 1966, pp. 47—106].

³ «Страшный суд» из ратуши в Дисте (теперь в брюссельском Музее) является примером «босховского стиля» до Босха, вышедшего из традиций «интернациональной готики».

⁴ R. van Bastelaer. Les estampes de Pieter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908, no. 123.

⁵ «Albertina-Katalog, II», 79.

⁶ K. Tolnai. Die Zeichnungen Pieter Bruegels. München, 1925 (второе издание — C. de Tolnay. The Drawings of Pieter Bruegel the Elder. London,

1952). [См. также: L. Münz. Bruegel. The Drawings. Complete Edition. London, 1961].

⁷ R. van Bastelaer. Pieter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Bruxelles, 1907; M. J. Friedländer. Von Eyck bis Bruegel. Berlin, 1916, S. 160; M. J. Friedländer. Die altniederländische Malerei. Bd. XIV. Leiden, 1937; A. Romdahl. Pieter Bruegel der Ältere und sein Kunstschaffen.—«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. Kaiserhauses», XXV, 1904, S. 85 ff.

⁸ «Albertina-Katalog, II», 81.

⁹ G. Glück. Bruegels Gemälde. Wien, 1932 (новое издание — Wien, 1955).

¹⁰ Г. Глюк, следуя за Карелем ван Мандером, первым обратил внимание на голландского предшественника Брейгеля — Яна ван Амстеля, так называемого «Брауншвейгского монограммиста», — который за несколько лет до Брейгеля пришел к сходному художественному решению — изображать библейские события («Насыщение пяти тысяч», «Несение креста») в виде реальных массовых сцен (G. Glück. Pieter Bruegels Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Bruxelles, 1910).

Ян ван Амстель действительно имел решающее влияние на Брейгеля, однако его стиль так же современен, как и стиль Брейгеля, обнаруживая большую связь с ведущими мастерами голландского Возрождения (Лукой Лейденским, Яном ван Скорелем и их последователями), несли с традиционным течением.

¹¹ «Albertina-Katalog, II», 76; O. Venesch. Meisterzeichnungen der Albertina. Salzburg, 1964, Nr. 137.

¹² W. Fraenger. Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort. Erlenbach — Zürich, 1923.

¹³ C. de Tolnay. Pierre Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1935, p. 18.

¹⁴ Bartsch, 6.

¹⁵ Это предположение впоследствии подтвердилось надписью на копии XVI в. с рисунка Брейгеля, находящейся в собр. В. Корда в Лондоне (C. de Tolnay. The Drawings of Pieter Bruegel the Elder, no. 119). Обе интерпретации рисунка — как автопортрет и как портрет-апофеоз Босха — могут служить примером философско-морализирующего отношения художника к окружающему его миру. Во всяком случае, смысл рисунка много более конкретен, чем полагает К. Стридбек, видящий в нем аллегорию искусства живописи, его существа и его отношения к публике (C. G. Stridbeck. Bruegelstudien. Stockholm, 1956, S. 15—42). Рисунок часто копировался в XVI в. См.: O. Venesch. Zur Frage der Kopien nach Pieter Bruegel.—«Bulletin k. Museum voor schone kunsten», I—II, 1959, S. 35—42; L. Münz. Bruegel. The Drawings, стр. 224.

¹⁶ M. Dvořák. Pieter Bruegel der Ältere.—«Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», S. 219—257 [русский перевод: М. Дворжак. Очерки по искусству средневековья, стр. 222—269].

¹⁷ Огромная заслуга публикаций Тольнея состоит в том, что они показали тесную связь искусства Брейгеля с философской и религиозной основой Северного Возрождения. См. K. Tolnai. Die Zeichnungen Pieter Bruegels. München, 1925; C. de Tolnay. Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels der Älteren.—«Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., VIII, 1934, S. 105 ff.; C. de Tolnay. Pierre Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1935.

¹⁸ W. Dilthey. Auffassung und Analyse des Menschen im XV. und XVI. Jahrhundert.—«Gesammelte Schriften», Bd. II. Leipzig und Berlin, 1914, S. 85.

¹⁹ J. Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*, p. 193.

²⁰ Такое толкование было впервые предложено Тольнеем. Оно доказывается поэмой Якоба Катса («Silenus Alcibiadis», 1617), иллюстрированной А. ван де Венне. См.: O. Benesch. *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as Shown in Book Illustration*. Cambridge (Mass.), 1943, p. 38.

²¹ См.: W. Fraenger. *Der Bauern-Bruegel*.

²² A. E. Popham. Pieter Bruegel and Abraham Ortelius.—«*Burlington Magazine*», LIX, 1931, p. 184 ff.

²³ G. Glück. Pieter Bruegel the Elder and Classical Antiquity.—«*Art Quarterly*», VI, 1943, p. 167 ff.

²⁴ Другой вариант картины находится в собр. Д. ван Бюрен в Нью-Йорке (F. Grossmann. *Bruegel. Die Gemälde*. London—Köln, 1955, Taf. 3). Глюк считает его оригиналом, потому что фигура летящего Дедала, отсутствующая в брюссельской картине, появляется здесь в центре, наверху. Пастух смотрит на него снизу вверх — поза, которая не находит себе объяснения в брюссельской картине [о «Падении Икара» см. также: Н. Н. Никулин. Заметки о творчестве Питера Брейгеля Старшего.—«Труды Гос. Эрмитажа», т. VI. Л., 1961, стр. 5—12].

²⁵ Мы вспоминаем Джордано Бруно: «Хотя некоторые небесные тела сияют собственным светом и обладают жаром, тем не менее солнце не сияет для солнца, и земля не для той же земли, и вода не для той же воды; свет всегда идет с противоположной звезды, как это мы видим, находясь на возвышенности, например на горе, целое светящееся море, тогда как на самом море мы видим этот отраженный свет только там, куда достигают лучи солнца и луны» («О бесконечности, вселенной и мирах», 1584, диалог третий).

²⁶ E. Mâle. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908, p. 316 ff.

²⁷ A. Mongan and P. J. Sachs. *Drawings in the Fogg Museum of Art*. Cambridge (Mass.), 1940, no. 459; C. de Tolnay. *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*, no. 17.

²⁸ Коллекционер Николас Йонгелинк упоминается в документах как обладатель этого цикла картин в 1565 г. (G. Glück. *Bruegels Gemälde*. Wien, 1932, S. 52).

²⁹ *Giordano Bruno. De gli eroici furori*. Paris, 1585 [Джордано Бруно. О героическом энтузиазме. М., 1953, стр. 34].

VII

Возрождение античности и готики в искусстве и литературе Франции

¹ Самыми обширными и важными исследованиями о школе Фонтенбло мы обязаны Л. Димье: L. Dimier. *Le Primitif, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*. Paris, 1900; L. Dimier. *French Painting in the Sixteenth Century*. London, 1904; L. Dimier. *Les origines de l'art français*.—«*Les arts*», 1905; L. Dimier. *Fontainebleau*. Paris, 1925; L. Dimier. *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet, 1300 à 1627*. Paris, 1925. В недавнее время эта проблема исследована с особым успехом Сильвией Бегунн: S. Bégu-

in. L'école de Fontainebleau. Le manierisme à la cour de France. Paris, 1960; S. Béguin. Niccolò dell'Abbate en France.—«Art de France», II, 1962, p. 112—145; S. Béguin. Toussaint Dubreuil.—«Art de France», IV, 1964. [См. также: A. Blunt. Art and Architecture in France, 1500 to 1700. Harmondsworth, 1953, 1957; D. and E. Panofsky. The Iconography of the Galerie François at Fontainebleau.—«Gazette des Beaux-Arts», 1958, II, p. 113—177.]

² K. Kusenber g. Le Rosso. Paris, 1931. [P. Barocchi. Il Rosso Fiorentino. Roma, 1950].

³ W. Friedländer. Die Entstehung des anticlassischen Stils.—«Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI, 1925, S. 49—86.

⁴ Основополагающее определение маньеризма как великого периода в истории идей было дано Максом Дворжаком: M. Dvořák. Über Greco und den Manierismus.—«Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», S. 261—276.

⁵ См. главу VI, прим. I.

⁶ P. Lavallée. Le dessin français du XIII-e au XVI-e siècle. Paris, 1930, p. 92.

⁷ M. Crick-Kuntziger. L'auteur des cartons de «Vertumne et Pomone».—«Oud Holland», XLIV, 1927, p. 159 ff.

⁸ «Marguerites de la Marguerite des princesses, tres illustre royne de Navarre». A. Lyon, par Jean de Tournes, 1547.

⁹ M. L. Gothein. History of Garden Art, Vol. I. London, 1928, p. 400.

¹⁰ «Metamorphose d'Ovide figurée». A Lyon, par Jean de Tournes, 1557, p. 136.

¹¹ Эта гравюра на дереве включена в итальянский трактат Габриэля Сионеона о природе луны и именах, данных классическими авторами богине Диане (La natura et effetti della Luna nelle cose humane, passando per i XII segni del cielo, insieme coi nomi che gl'autori greci e latini hanno attribuiti a Diana», 1558).

¹² O. Venesch. Jean Cousin fils dessinateur.—«Prométhée», XX, 1939, pp. 271—280. Графическое наследие Жана Кузена Младшего за это время значительно пополнилось новыми находками.

¹³ W. Pater. The Renaissance. London, 1873 [русский перевод: В. Патер. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912, стр. 125—141].

¹⁴ Картина обычно приписывалась Никколò дель Аббате. С. Бегуин рискнула приписать ее сыну Никколò дель Аббате—Джулио Камилло (S. Béguin. L'école de Fontainebleau, pp. 65—67). Она опубликовала другую картину того же художника с изображением сельских сцен (Париж, собр. Riéchers).

¹⁵ A. P. F. Robert-Dumesnil. Le peintre-lgraveur français, vol. V. Paris, 1835, nos. 54—59 (в дальнейшем цитируется как «Robert-Dumesnil»).

¹⁶ Robert-Dumesnil, 27—49.

¹⁷ J. Babelon. Germain Pilon. Paris, 1927.

¹⁸ Флавинио де Бираг написал панегирик этой собачке («Épitaphe d'un petit chien de madame la chancelière de Birague»):

«Собачка так свою хозяйку обожала,
Что в день, когда с земли хозяйка в рай ушла,
Такая вдруг тоска собачье сердце сжала,
Что через день иль два собачка умерла».

(J. Babelon. Germain Pilon, p. 67).

¹⁹ Терракотовая модель для этой мраморной скульптуры, выполненная в размер оригинала, хранится в Лувре. Мраморную глыбу для этой работы Пилон получил по приказанию Екатерины Медичи 4 апреля 1586 года (J. V a b e l o n. Germain Pilon, p. 68).

²⁰ Один чрезвычайно важный рисунок Белланжа прошел неопознанным в 1924 году на парижском аукционе («Dessins anciens, Collection de M. X...». Hotel Drouot, vendredi 11 avril 1924, no. 37: Хендрик Гольциус, «Охота на оленя»). Он был значительных размеров (405×500 мм) и изображал охоту на оленя в стиле придворных шпалер. Богатые размывки, во многом превосходявшие технику Калло, рождали волшебные эффекты светотени. После первого издания этой книги рисунок вновь всплыл на антикварном рынке и был приобретен Историческим музеем Лотарингии в Нанси.

Нам также удалось сгруппировать несколько станковых картин Белланжа вокруг «Благовещения» из Карлсруэ. К этой группе принадлежат «Несение креста» в Музее Иоаннеум в Граце (приписана нами Белланжу: O. V e n e s c h. Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums. — «Blätter für Heimatkunde», VII, 1929, S. 65—73), «Пир Ирода» в Старой пинакотеке в Мюнхене, большой «Пир Ирода» в мадридском Прадо (устная атрибуция Л. Бурхарда).

²¹ O. V e n e s c h. Meisterzeichnungen der Albertina, Nr. 208.

²² Внутренняя близость искусства Белланжа к мистическому направлению идей св. Франциска Сальского была отмечена Дворжаком (M. D v o ř á k. Über Greco und den Manierismus, S. 272). Однако религиозные идеи св. Франциска имели и рациональный аспект, который нашел свою параллель в произведении последователя Белланжа — Жако Калло. См.: O. V e n e s c h. Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier, p. 20.

²³ R o b e r t - D u m e s n i l, 9.

²⁴ R o b e r t - D u m e s n i l, 7.

VIII

Родственные направления в искусстве и науке позднего Возрождения

¹ См. мое предисловие к разделу «Маньеризм» в каталоге немецких рисунков в Альбертине: «Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina, Bd. IV: Die Zeichnungen der deutschen Schulen». Wien, 1933 (в дальнейшем цитируется как «Albertina-Katalog, IV»).

² Сходной точки зрения придерживается и Макс Бензе в своей книге, появившейся после первого издания настоящей работы (M. B e n z e. Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik, Bd. I—II. Hamburg, 1946—1949). См. особенно главу «Stilgeschichte in der Mathematik» (т. 1, стр. 19 сл.) с ее конструктивной критикой «О смысле чисел» Освальда Шпенглера (O. S p e n g l e r. Untergang des Abendlandes, Bd. I. München, 1920 [русский перевод: О. Шпенглер. Закат Европы, т. 1. М.—Пг., 1923]).

³ «Nicolai Copernici Torinensis De revolutionibus orbium coelestium, libri VI». Norinbergae, apud Joh. Petreium, 1543 [цит. по изданию: «Николай Коперник». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 212].

⁴ «Albertina-Katalog, IV», 615. Этот рисунок — подготовительный эскиз к картине, ныне находящейся в Музее в Мюнстере (K. H ö l k e r. Die Malerfa-

milie Tom Ring. Münster, 1927, S. 35, Abb. 14). На обороте картины представлена религиозная аллегория — Христос как спаситель человечества, — подготовительный рисунок к которой также хранится в Альбертине (O. Benesch. Meisterzeichnungen der Albertina, Nr. 97).

⁵ C. de Tolnay. Hieronymus Bosch. Basel, 1937, Taf. 28; L. Baldass. Hieronymus Bosch. Wien, 1959, S. 28.

⁶ C. de Tolnay. La seconde Tour de Babel de Pierre Bruegel l'Ancien. — «Annuaire des Musées royaux des beaux-arts de Belgique», 1938, p. 113 ff.

⁷ «Локсодром», курс корабля, который пересекает меридианы под постоянным углом, рассматривался как круг. Это вело к ошибкам при черчении морских карт, которые превращали пространственное отношение в планографическую проекцию. Португалец Нуñez открыл, что эта линия в действительности была спиралью, — открытие, которое способствовало усовершенствованию карт (Т. Н. Педге, Science since 1500. London, 1939, p. 35).

⁸ См. мое предисловие к «Albertina-Katalog, II».

⁹ «La cena de le cenepi» (1584), dialogo primo [цит. по изданию: Джордано Бруно. Диалоги. М., 1949, стр. 60].

¹⁰ О значении этой композиции Тинторетто как прямого отражении небесной вселенной см. очерк Тольнея, который, независимо от нас, пришел к тем же выводам (C. de Tolnay, The Music of the Universe. — «Journal of the Walters Art Gallery», VI, 1943, p. 95). Общую характеристику искусства Тинторетто см.: M. Dvořák. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd. II. München, 1929, S. 144—164.

¹¹ «De l'infinito, universo e mondi» (1584), dialogo primo [цит. по изданию: Д. Бруно. Диалоги. М., 1949, стр. 312].

¹² Связь искусства Тинторетто с научными концепциями и современной ему музыкой была впервые рассмотрена нами в лекции «Тициан и Тинторетто», прочитанной в Кембриджском университете в ноябре 1939 г., но опубликованной значительно позже (O. Benesch. Titian and Tintoretto. Study in Comparative Criticism. — «Arte veneta», XII, 1958, pp. 79—90). О взаимоотношении космологической теории с принципами музыкальной и живописной композиции в период позднего маньеризма см.: O. Benesch. Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier, pp. 29—30. См. также: C. de Tolnay. The Music of the Universe, p. 101.

¹³ E. Lowinsky. Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen. Hague, 1937.

¹⁴ R. Hedicke. Cornelis Floris und die Floris-Dekoration. Berlin, 1913.

¹⁵ Прекрасным примером служит его проект посвяtitельной надписи для императора Максимилиана II, 1571 г. Оригинальный рисунок его сохранился в Альбертине («Albertina-Katalog, IV», 502; O. Benesch. Meisterzeichnungen der Albertina, Nr. 96).

¹⁶ Среди органичных произведений одного позднеманьеристического венецианского композитора мы находим сочинение под названием «La Serpentina» («Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese de Vincenzo Pellegrini ess». In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1599). Музыкальный замысел следует здесь формальной идее, которая играет такую огромную роль в композиционных эскизах маньеристических живописцев.

¹⁷ «Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig», Bd. II. Frankfurt a. M., 1920—1925, Taf. 55.

¹⁸ «Albertina-Katalog, II», 283; O. Benesch. Meisterzeichnungen der Albertina, Nr. 141.

¹⁹ Th. Muchall-Viebrook. Deutsche Barockzeichnungen. München, 1925, Taf. 1.

²⁰ «Albertina — Katalog, IV», 441; O. Benesch. Meisterzeichnungen der Albertina, Nr. 100. Рисунок исполнен как эскиз картины для праздника св. Вильгельма в 1597 г. См.: H. Peltzer. Der Hofmaler Hans von Aachen.— «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXX, 1911/12, S. 59 ff.

²¹ O. Hirschmann. Carel van Manders Haarlemer Akademie.— «Monatshefte für Kunstwissenschaft», XI, 1918, S. 213 ff.

²² K. T. Parker. Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Vol. I. Oxford, 1938, no. 34.

²³ O. Hirschmann. Hendrik Goltzius. Leipzig, 1919 («Meister der Graphik», VII).

²⁴ C. M. Lindemann. Joachim Anthonisz Wtewael. Utrecht, 1929.

²⁵ J. Q. van Regteren-Altena. Jacques de Gheyn. An Introduction to the Study of His Drawings. Amsterdam, 1935, pl. 10.

²⁶ E. F. Appelt. Johann Keplers astronomische Weltansicht, Leipzig, 1849; R. Wolf. Geschichte der Astronomie. München, 1877, S. 281 ff., Ch. Sigwart. Kleine Schriften, Bd. 1, Tübingen, 1881, S. 182 ff.

²⁷ Это — старая проблема, с которой еще во второй половине XV в. имел дело Пьеро делла Франческа. См. его «Книгу о пяти правильных телах», текст которой Лука Пачоли включил в свое сочинение «О божественной пропорции», изданное в 1509 г. в Венеции.

²⁸ В предисловии к своему трактату Ямницер пишет об оптике, которую он отождествляет с перспективой: «Искусство, которое древние называли по-гречески ОПТИΚΗΝ и которое мы обычно в общем виде имеем обыкновение называть перспективой, является искусством, которое учит свойствам, видам и природе линий и струй, отбрасываемых от нашего лица по направлению к другой вещи и обратно». Это доказывает, что он из первых или вторых рук был знаком с итальянскими теоретиками — от Альберти до Пьеро делла Франческа. Очевидно также, что четвертая книга «Руководства к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах» Дюрера служила для него главным источником информации. Ямницер, опираясь на «Тимея» Платона, связывает четыре стихии и небо с пятью правильными телами:

Огонь — Тетраэдр
Воздух — Октаэдр
Земля — Гексаэдр
Вода — Икосаэдр
Небо — Додекаэдр

Так как все земные тела суть соединения стихий, то из правильных тел может быть извлечена другая «Geometrica согрога» («телесная геометрия»). В подтверждение этого Ямницер приводит 140 примеров. См. также главу «О пяти правильных телах» в пятой книге «Harmonices mundi» Кеплера.

²⁹ Кеплер в своей «Новой стереометрии винных бочек» показал, как из сечений конуса получаются параболы и гиперболы («Nova stereometria doliorum vinariorum, in primis Austriaci, figurae omnium aptissimae». Lincii, 1615. В следующем году вышло немецкое издание этой книги под заглавием «Messe Kunst Archimedis» [русский перевод: И. К е п л е р. Новая стереометрия винных бочек... М.—Л., 1935]). Практической целью этой работы было измерение содержимого бочек, что предпринималось водомерной службой такой винодельческой страны, как Австрия. Работа содержала множество геометрических форм и конструкций, подсказавших формальные находки современным живописцам и рисовальщикам. Во многих случаях они могли восходить к геометрическим формам, разработанным Дюрером в его «Руководстве к измерению», которые в свою очередь представляются Кеплером как алгебраические кривые. Стимулирующее влияние книги Дюрера на развитие математики XVI века было огромным. Кеплер знал и штудировал сочинения Дюрера, как мы можем судить по отдельным замечаниям в его «Новой астрономии» и по письмам к Давиду Фабрициусу. Немецкий язык его «Messe Kunst Archimedis» заметно отмечен влиянием Дюрера. См. яркую главу о Дюрере в книге: L. Olschki. Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance. Heidelberg, 1919, S. 414 ff. [русский перевод: Л. О л ь ш к и, История научной литературы на новых языках, т. I, М.—Л., 1933, стр. 263—287], а также: E. P a n o f s k y. Albrecht Dürer, Vol. I. Princeton, 1943, p. 255.

М. Бензе в вышеупомянутой главе «Stilgeschichte in der Mathematik» противопоставляет исчисление бесконечно малых величин в эпоху барокко у Декарта, Паскаля и Лейбница возрождению евклидовой геометрии в эпоху Ренессанса. Однако в его ясной характеристике отсутствует период, лежащий между двумя этими эпохами — поздний Ренессанс, в который уже встречается понятие о бесконечно малых величинах, а также не упоминается имя Кеплера. Бензе убедительно показывает, что мы все еще живем в эру барочной математики, в то время как в физике нечто совершенно новое начинается с замены дифференциального исчисления квантовой теорией. Здесь легко напрашивается сравнение с новыми путями развития живописи и с возникновением кубизма.

³⁰ Ср. характеристику искусства Эль Греко у М. Дворжака («Über Greco und den Manierismus», S. 261 ff.).

³¹ «Astronomia nova», lib. V, cap. III (ср. A. Wolf. A. History of Science, Technology, and Philosophy in the XVIIth and XVIIIth Centuries. London, 1935, pp. 140—141).

³² Магнитные силовые линии, принимающие вид лучей сверхъестественного света, появляются в «Мученичестве св. Маврикия и его фиванского легиона», написанном Эль Греко в 1580—1582 гг. для Эскориала. Призрачная радужность красок Эль Греко нашла себе родственное по духу обрамление в угрюмой, рассудочной и наглухо замкнутой позднеренессансной архитектуре Хуана де Эррера [строителя Эскориала], которая выражает самую сущность контрреформации.

Эррера был одним из самых выдающихся представителей научно образованных художников позднего Возрождения (A. Ruiz de Arcaute. Juan de Herrera. Madrid, 1936). Его деятельность в области математики, астрономии и картографии была почти столь же значительна, как и в искусстве. Около 1562 года Онорато Хуан поручил ему изготовление чертежей для таблиц в астрономическом трактате Альфонсо эль Сабю. Он конструировал астрономические орбиты, астролябии, равноденственные часы и всякого рода математические модели. Проблема точного определения места по широте и долготе имела особенную значимость в Испании, с ее оживленным мореплаванием и с ее

обширной колониальной империей. В 1573 г. Эррера получил королевскую привилегию на использование навигационных инструментов собственной конструкции. После смерти Экувеля ему было поручено продолжать работу над картой Испании.

Всевозрастающая необходимость в научном образовании привела к основанию в 1582 г. Математической академии — событие, совпадающее по времени с работой Эль Греко для Эскориала. Эррера был духовным отцом и первым директором новой академии, в которой преподавались математика, естественные науки, фортификация и философия. Благодаря ему была приобретена соответствующая библиотека. В 1584 г. он распорядился выписать из Венеции все работы Коперника и другие сочинения о движении планет, имевшиеся в итальянском переводе на книжном рынке. Но, как и в искусстве, в философии, связанной с этими самыми точными науками, замечен возврат к средним векам. Философия, преподававшаяся в Математической академии, была, собственно, «Великим искусством» («*Ars maior*») Раймунда Луллия (ведь и Джордано Бруно также читал лекции о Луллии и его методе). Средневековая попытка объединить иррациональное с высшим разумом была свойственна мышлению позднего Возрождения. В эти годы Эррера написал «Трактат о кубическом теле» («*Tratado del cuerpo cubico*») — толкование «Великого искусства» в соответствии с математическими принципами Евклида и Аристотеля.

³³ Robert-Dumesnil, 2.

³⁴ Robert-Dumesnil, 34.

³⁵ J. Q. Regteren-Altena. Jacques de Gheyn, p. 40.

³⁶ «Ad Vitellionem Paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur. Authore Ioanne Keplero, S. C. M. Mathematico». Francofurti, 1604.

Список иллюстраций

1. Альбрехт Дюрер. Портрет матери. 1514. Рисунок углем. Берлин, Гравюрный кабинет.
2. Альбрехт Дюрер. Осада крепости (правая половина). 1527. Гравюра на дереве.
3. Альбрехт Дюрер. Сновидение потопа. 1525. Акварель. Вена, Музей истории искусств.
4. Альбрехт Дюрер. Вид Триента с севера. 1495. Акварель и гуашь. Бремен, Кунстхалле.
5. Неизвестный немецкий художник. Ангел с жерновом. Миниатюра «Бамбергского Апокалипсиса». Ок. 1020. Бамберг, Библиотека.
6. Альбрехт Дюрер. Распятие. Ок. 1489. Рисунок пером. Париж, Лувр.
7. Альбрехт Дюрер. Семь трубящих ангелов. Лист из серии «Апокалипсис». 1498. Гравюра на дереве.
8. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. Ок. 1491. Рисунок пером. Эрланген, Библиотека университета.
9. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в образе страждущего Христа. 1522. Рисунок свинцовым штифтом. Бремен, Кунстхалле.
10. Альбрехт Дюрер. Поклонение Троице. 1511. Вена, Музей истории искусств.
11. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526. Мюнхен, Старая пинакотекa.
12. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Распятие. 1515. Кольмар, Музей.
13. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Ангельский концерт. 1515. Кольмар, Музей.
14. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Распятие. Деталь.
15. Неизвестный кельнский скульптор начала XIV века. Распятие. Деталь. Кельн, С. Мария им Капитоль.
16. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Распятие. Мария Магдалина.
17. Маттиас Грюневальд. Этюд женской полуфигуры. Рисунок итальянским карандашом. Винтертур, собр. О. Рейнхарт.
18. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Благовещение. 1515. Кольмар, Музей.
19. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Воскресение Христа. 1515. Кольмар, Музей.
20. Маттиас Грюневальд. Св. Доротея. Ок. 1516—1517. Рисунок итальянским карандашом, мелом и кистью. Берлин. Гравюрный кабинет.
21. Маттиас Грюневальд. Штуппахская мадонна. 1519. Штуппах, приходская церковь.
22. Маттиас Грюневальд. Голова плачущего ангела. Ок. 1515—1516. Рисунок итальянским карандашом. Берлин, Гравюрный кабинет.

23. Маттиас Грюневальд. «Святая Троица». Ок. 1523—1524. Рисунок итальянским карандашом. Берлин, Гравюрный кабинет.
24. Маттиас Грюневальд. Апостол Петр. Этюд для несохранившегося «Преображения». Ок. 1512. Рисунок итальянским карандашом, мелом и кистью. Дрезден, Гравюрный кабинет.
25. Урс Граф. Бичевание Христа. 1520. Рисунок пером. Базель, Музей.
26. Ганс Бальдунг Грин. Оплакивание Христа. Гравюра на дереве.
27. Йорг Ратгеб. Воскресение Христа. Створка Герренбергского алтаря. 1518—1519. Штутгарт, Галерея.
28. Альбрехт Альтдорфер. Лесной пейзаж со св. Георгием. 1510. Мюнхен, Старая пинакотекка.
29. Рюланд Фрюауф Младший. Выезд св. Леопольда на охоту. 1505. Клостернейбург, Монастырский музей.
30. Йорг Брей. Св. Бернард на жатве. Створка Цветльского алтаря. 1500. Цветль, Городской музей.
31. Лукас Кранах Старший. Св. Иероним. 1502. Вена, Музей истории искусств.
32. Альбрехт Альтдорфер. Семья лесного дикаря. 1507. Берлин-Далем, Государственные музеи.
33. Альбрехт Альтдорфер. Зармингштейн на Дунае. 1511. Рисунок пером. Будапешт, Музей изобразительных искусств.
34. Вольф Губер. Мондзее в Зальцкаммергут. 1510. Рисунок пером. Мюнхен, Гравюрный кабинет.
35. Вольф Губер. Пейзаж. 1552. Рисунок пером с отмывкой кистью. Лондон, Университет.
36. Альбрехт Альтдорфер. Иоанн Евангелист и Иоанн Креститель в пейзаже. Ок. 1511. Регенсбург, Музей.
37. Альбрехт Альтдорфер. Отдых на пути в Египет. 1510. Берлин-Далем, Государственные музеи.
38. Альбрехт Альтдорфер. Рождество Христа. Ок. 1520. Вена, Музей истории искусств.
39. Альбрехт Альтдорфер. Дунайский пейзаж близ Регенсбурга. Мюнхен, Старая пинакотекка.
40. Ганс Лей. Пейзаж с озером. Ок. 1515. Рисунок кистью черной тушью и белилами на оливково-зеленой грунтованной бумаге. Базель, Музей.
41. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарнем. 1529. Мюнхен, Старая пинакотекка.
42. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарием. Деталь.
43. Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганнеса Куспиниана. Ок. 1502. Винтертур, собр. О. Рейнхарт.
44. Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Куспиниан. Ок. 1502. Винтертур, собр. О. Рейнхарт.
45. Ганс Бургкмайр Старший. Портрет Себастиана Бранта. 1508. Карлсруэ, Кунстхалле.

46. Ганс Бургкмайр Старший. Портрет Конрада Цельтеса. 1508. Гравюра на дереве.
47. Лукас Кранах Старший. Фридрих Мудрый перед Мадонной. Гравюра на дереве.
48. Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера в образе «Юнкера Йорга». Гравюра на дереве.
49. Лукас Кранах Старший. Автопортрет. 1550. Флоренция, Галерея Уффици.
50. Лукас Фуртнагель. Портрет Ганса Бургкмайра с женой. 1527. Вена, Музей истории искусств.
51. Альбрехт Дюрер. Портрет Филиппа Меланхтона. 1526. Гравюра на меди.
52. Лукас Кранах Старший. Портрет Ганса Лютера — отца Мартина Лютера. 1527. Этюд темперой. Вена, Альбертина.
53. Ганс Гольбейн Младший. Мадонна бургомистра Мейера. 1526. Дармштадт, Герцогский дворец.
54. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Бонифациуса Амербаха. 1519. Базель, Музей.
55. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Париж, Лувр.
56. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Лонгфорд Касл, собр. Рэндор.
57. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1540. Гравюра на дереве.
58. Ганс Гольбейн Младший. Портрет жены и детей. 1528. Базель, Музей.
59. Ганс Гольбейн Младший. Томас Мор со своей семьей. 1527. Рисунок пером. Базель, Музей.
60. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви. Ок. 1425—1427. Берлин-Далем, Государственные музеи.
61. Квентин Массейс. Мадонна в церкви. Лондон, собр. А. де Сейлерн.
62. Хуан Фландрский. Портрет испанской принцессы. Кембридж (США), Музей Фогг.
63. «Мастер Микнель». Портрет рыцаря ордена Калатрава. Вашингтон, Национальная галерея.
64. Ян Йост ван Калькар. Христос и самаритянка. 1505—1508. Калькар, церковь св. Николая.
65. Ян де Беер. Рождество Христа. Ричмонд, собр. Г. Кук.
66. Квентин Массейс. Портрет каноника. Вадуц, собр. Лихтенштейн.
67. Квентин Массейс. Меняла с женой. 1514. Париж, Лувр.
68. Квентин Массейс. Оплакивание Христа. 1508—1511. Антверпен, Музей.
69. Квентин Массейс. Мадонна со св. Анной. 1507—1509. Брюссель, Музей.
70. Ян Госсарт. Поклонение волхвов. Лондон, Национальная галерея.
71. Ян де Кок. Св. Христофор. Мюнхен, собр. Фон Биссинг.
72. Иеронимус Босх. Несение креста. Вена, Музей истории искусств.
73. «Мастер девы среди дев». Трон Милосердия. Загреб, Галерея.

74. Ян Госсарт. Св. Лука, рисующий Мадонну. Прага, Национальная галерея.
75. Ян Госсарт. Адам и Ева. Рисунок пером. Вена, Альбертина.
76. Лука Лейденский. Сусанна перед судьей. Бремен, Кунстхалле.
77. Лука Лейденский. Автопортрет. Деталь. Ок. 1514. Брауншвейг, Музей.
78. Франс Флорис. Падение ангелов. 1554. Антверпен, Музей.
79. Питер Брейгель. Падение ангелов. 1562. Брюссель, Музей.
80. Питер Брейгель. Битва Поста и Масленицы. 1559. Вена, Музей истории искусств.
81. Питер Брейгель. Нидерландские пословицы. 1559. Берлин-Далем, Государственные музеи.
82. Питер Брейгель. Сошествие во ад. 1561. Рисунок пером. Вена, Альбертина.
83. Питер Брейгель. Большие рыбы пожирают мелких рыб. 1556. Рисунок пером. Вена, Альбертина.
84. Питер Брейгель. Пасечники. 1567—1568. Рисунок пером. Вена, Альбертина.
85. Питер Брейгель. Жнецы. 1568. Рисунок пером. Гамбург, Кунстхалле.
86. Питер Брейгель. Художник и знаток. Ок. 1565—1566. Рисунок пером. Вена, Альбертина.
87. Питер Брейгель. Альпийский пейзаж. Ок. 1554—1555. Рисунок пером. Кембридж (США), Музей Фогг.
88. Питер Брейгель. Проповедь Иоанна Крестителя. 1566. Будапешт, Музей изобразительных искусств.
89. Питер Брейгель. Падение Икара. Брюссель, Музей.
90. Питер Брейгель. Перепись в Вифлееме. 1566. Брюссель, Музей.
91. Питер Брейгель. Ноябрь. 1565. Вена, Музей истории искусств.
92. Питер Брейгель. Слепые. 1568. Неаполь. Музей Каподимонте.
93. Питер Брейгель. Крестьянский танец. Вена, Музей истории искусств.
94. Россо Фьорентино и другие. Галерея Франциска I в Фонтенбло. Общий вид. Ок. 1533—1540.
95. Россо Фьорентино. Галерея Франциска I. Смерть Адониса.
96. Франческо Приматиччо. Декорация комнаты герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545.
97. Франческо Приматиччо. Эскиз декорации для комнаты герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545. Рисунок пером с отмывкой кистью. Париж, Лувр.
98. Французский мастер второй четверти XVI века. Праздник в саду. Рисунок итальянским карандашом. Париж, Лувр.
99. Россо Фьорентино. Вертумн и Помона. Ок. 1532—1535. Рисунок пером. Париж, Лувр.
100. Франческо Приматиччо. Диана и Актеон. Ок. 1541—1547. Рисунок пером, кистью бистром и белилами. Париж, Лувр.
101. Франческо Приматиччо. Маскарад в Персеполисе. Эскиз для фрески в комнате герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545. Рисунок пером, кистью бистром и белилами. Париж.

102. Бернар Саломон. Ливень. Иллюстрация в сборнике стихотворных произведений Маргариты Наваррской (1547). Гравюра на дереве.
103. Бернар Саломон. Фонтан в Оверни. Иллюстрация к трактату Г. Симеона о природе Луны (1558). Гравюра на дереве.
104. Никколо дель Аббате (?). Жатва в Фонтенбло. Фонтенбло, Дворец.
105. Жан Кузен Младший. Луна и Эндимион. Рисунок пером с отмывкой кистью. Вена, Альбертина.
106. Жак Белланж. Три Марии у гроба. Рисунок сангиной. Вена, Альбертина.
107. Жан Дюве. Видение семи светильников. Иллюстрация к «Апокалипсису» (1561). Гравюра на меди.
108. Жермен Пилон. Три Хариты. 1560. Мрамор. Париж, Лувр.
109. Жермен Пилон. Скорбящая Богоматерь. Ок. 1580—1585. Терракота. Париж, Лувр.
110. Жермен Пилон. Надгробие Валентины Бальбиани. Между 1572 и 1583. Мрамор. Париж, Лувр.
111. Питер Брейгель. Вавилонская башня. Роттердам, Музей Бойманс ван Бойнинген.
112. Герман том Ринг. Страшный суд. 1555. Рисунок пером с отмывкой кистью. Вена, Альбертина.
113. Эль Греко. Поклонение имени Христа. 1578—1579. Эскориал, Музей.
114. Бартоломеус Спрангер. Аполлон. Рисунок пером с отмывкой кистью. Вена, Альбертина.
115. Хендрик Гольциус. Знаменосец. 1589. Гравюра на меди.
116. Бартоломеус Спрангер. Паллада защищает искусства и науки. Вена, Музей истории искусств.
117. Якопо Тинторетто. Рай. Конкурсный эскиз. Ок. 1579. Париж, Лувр.
118. Эль Греко. Панорама Толедо. 1609. Толедо, Музей Эль Греко.
119. Иллюстрация из книги И. Кеплера «Космографическая тайна» (1596).
120. Иллюстрация из книги В. Ямницера «Перспектива правильных тел» (1568).
121. Жак Белланж. Группа женщин с детьми. Рисунок пером. Париж, Лувр.
122. Жак де Гейн. Притча о сеятеле. 1603. Рисунок пером. Берлин, Гравюрный кабинет.

Иллюстрации в тексте VIII главы

- I. Коперник. Сферическая структура вселенной
- II. Тихо Браге. Сферическая структура вселенной
- III. Кеплер. Эпициклическая диаграмма по Тихо Браге
- IV. Кеплер. Связь между кругом и описанным эллипсом
- V. Кеплер. Построение параболы и гиперболы
- VI. Кеплер. Музыкальная гармония планет.

Указатель имен

- Аахен, Ганс фон 178, 179
Аббате, Никколо дель 40, 41, 161, 207, *илл.* 104
Агрикола, Рудольф 26, 92
Агриппа Неттесгеймский, Корнелиус 96
Альберти, Леон-Баттиста 210
Альбрехт Бранденбургский 78, 198
Альст — см. Кук ван Альст
Альтдорфер, Альбрехт 27, 87, 91, 94—101, 129, 130, 149, 171, 198, 200, *илл.* 28, 32, 33, 36—39, 41, 42
Альтдорфер, Эрхард 94, 98, 99
Амербах (Старший), Базилиус 113
Амербах, Бонифациус 113
Амио, Жак 36
Амстель, Ян ван («Брауншвейгский монограммист») 32, 205
Андреа дель Сарто 38, 153, 154
Андрез, Иеронимус 75
Ампудей 155
Аристотель 212
Ардес, Стефан 199
Артевельде, Якоб 18, 192
Артсен, Питер 32
Арцт, Сибилла 106
- Бадиус, Асцензиус 111
Баиф, Жан-Антуан де 158
Бальбиани, Валентина 166
Бальдас Л. 21
Бальдунг, Ганс (прозв. «Грин») 27, 85—87, *илл.* 26
Барон Г. 20
Бах И.-С. 187, 188
Бегунн С. 206
Беер, Ян де 127, 129, *илл.* 65
Белланж, Жак 42, 166, 167, 168, 179, 186, 187, 208, *илл.* 106, 121
Беллини, Джовани 118
Белло, Реми 157, 162
Бём, Якоб 188
Бензе М. 208, 211
Бернард Клервосский 76
Бехам, Бартель 75
Бехам, Ганс-Зебальд 75
- Бираг, Флавинно де 207
Блейк, Уильям 165
Блес, Герри мет де 128
Блумарт, Абрахам 180
Бовилус, Каролус (Шарль де Буэль) 92
Боккаччо, Джованни 17, 39, 154, 157, 195
Бонтан, Пьер 40
Бора, Катарина фон (Катарина Лютер) 108
Босх, Иеронимус 8, 29, 30, 32, 33, 64, 126, 130, 131, 136, 137, 140, 141, 146, 172, 204, 205, *илл.* 72
Боутс, Дирк 30
Браге, Тихо 177, 178, 181, 183, *рис.* 11
Браманте, Донато 39
Брант, Себастиан 26, 64, 104, 140
Брей, Йорг Старший 94, *илл.* 30
Брейгель, Питер Старший 10, 14, 15, 25, 28, 32, 33, 44, 55, 101, 136—151, 171, 173 175, 181, 187, 204—206, *илл.* 79—93, 111
Бригитта Шведская 76—83
Бругман, Ян 131
Брунеллески, Филиппо 19
Бруно, Джордано 145, 150, 174, 184, 206, 209, 211, 212
Брунфельс, Отто 92
Бургмайр, Ганс Старший 27, 103—105, *илл.* 45—46
Бургмайр, Томан 106
Бурдишон, Жан 37
Буркгардт, Якоб 25, 46, 194
Бурхард Л. 208
Бюде, Гийом 22, 35
Бюллан, Жан 42
- Вазари, Джорджо 153
Валерий Максим 155
Вальдес, Хуан де 102
Ван де Венне, Адриан 206
Вархэм, Уильям 115
Вейден, Рогир ван дер 19, 120, 125
Вельфлин Г. 8, 25, 46, 196
Вергилий 157, 158

Вермейен, Ян Корнелис 156
Веронезе, Паоло 48
Веселовский А. Н. 39
Виет (Виета), Франсуа 186
Вийон, Франсуа 37, 38
Виллар де Оннекур 65
Вильгельм IV, герцог Баварский 100
Вильгельм Оранский (прозв. «Молчаливый») 180
Винцингер Ф. 200
Виньола 39
Виппер Б. Р. 31
Виц, Конрад 19, 20, 56
Вольгемут, Махаэль 63, 69, 195
Вос, Мартен де 179
Востр, Симон 196
Вредеман де Врис, Ганс 179, 181
Втеваль, Иоахим 180

Габриели, Андреа 175
Габриели, Джованни 175
Галилей, Галилео 50
Галлус, Якоб 179
Ганц П. 202
Гейдрих Э. 197
Гейлер Кайзерспергский 140
Гейн, Жак де 181, 187, *илл.* 122
Геллер, Якоб 84
Генрих Благочестивый, курфюрст Саксонский 109
Генрих II, французский король 37, 153, 156, 160, 161, 164, 166
Генрих IV, французский король 37
Геродот 155
Герон, Сесили 114
Гертген тот Синт Янс 30, 131
Гершензон-Чегодаева Н. М. 193
Гёте И.-Ф. 24, 188
Герцен А. И. 11
Гильберт, Уильям 186
Глюк Г. 204, 206
Гольбейн, Ганс Младший 7, 10, 24, 27, 103, 110—116, 146, 202, *илл.* 53—59
Гольбейн, Ганс Старший 112, 197
Гольбейн, Амброзиус 112
Гольциус, Хендрик 179—181, 207, *илл.* 115
Гомер 155, 158
Гораций 158
Госсарт, Ян (прозв. «Мабюзе») 31, 118, 119, 127—130, 132, *илл.* 70, 74—75

Граф, Урс 27, 86, *илл.* 25
Гросвита Гандерсхеймская 103
Грюневальд, Маттиас (Матис Готхардт-Нейтхардт) 10, 13, 15, 27, 78—85, 88—91, 95, 99, 115, 120, 125, 197, *илл.* 12—14, 16—24
Губер, Вольф 27, 97, 98, 100, *илл.* 34—35
Губмайер, Балтазар 87
Гуго Сен-Викторский 76
Гужон, Жан 36, 40, 41, 160, 166
Гус, Гуго ван дер 124, 128, 140
Гуэрсси, Гвидо 78

Давид, Герард 30, 123
Дворжак М. 5, 6, 8—11, 12, 13, 23, 32, 33, 44, 45, 54, 55, 142, 192, 194, 203, 205, 207, 208, 211
Декарт Р. 211
Делорм, Филибер 39, 40, 41
Денк, Ганс 87
Деперье, Бонаventura 36, 38, 39, 154
Джотто 17, 84
Диана де Пуатье 160
Дильтей В. 8, 55, 192
Динье Л. 206
Д'Обинье, Агриппа 36, 42
Доле, Этьен 35
Домье, Оноре 8
Донателло 19
Донн, Джон 119
Дора, Жан 158
Д'Этамп, герцогиня 161
Д'Этапль, Лефевр 22, 35
Дюбуа, Амбруаз 42
Дю Белле, Жоашен 39, 156—158, 163—164
Дюбрель, Туссен 42
Дюве, Жан 41, 164, 165, *илл.* 107
Дюрер, Альбрехт 7, 10, 13, 15, 16, 20, 24—27, 30, 31, 55, 57—75, 77, 78, 80, 81, 83—85, 87, 91—93, 94, 96, 103, 104, 107, 108, 110, 115, 117, 118, 120, 121, 125, 127, 130, 132, 147, 165, 179, 188, 195—197, 200, 210, 211, *илл.* 1—4, 6—11, 51
Дюрер, Барбара 59
Дюмустье, братья 42
Дюсерсо, Жак Андруэ Старший 42
Евклид 212
Екатерина Арагонская 122
Екатерина Сьенская 17, 76

Жан, герцог Беррийский 17, 18
Жодель, Этьенн 158

Изабелла Кастильская 121
Индагин, Иоганн 198

Йонгелинк, Николас 206
Йост ван Калькар, Ян 122, 123, *илл. 64*

Калло, Жак 50, 208
Кальвин, Жан 35, 154
Камилло, Джулио 207
Кампанелла, Томмазо 145, 149
Караваджо 170
Кардано, Джироламо 92
Карл V, германский император 122,
175

Карлштадт, Андреас 87
Кастильоне, Бальдассаре 39
Катарина Мекленбургская 109

Катс, Якоб 206
Катулл 157

Кеплер, Иоганн 14, 181—184, 186—
188, 210, *илл. 119, рис. III—VI*

Кесслер, Никлас 64

Климов Р. Б. 193

Клуэ, Жан 38, 40

Кобергер, Антон 77, 195

Кок, Иеронимус 138, 140

Кок, Ян де (Ян ван Лейен) 127, 130,
131, *илл. 71*

Колет, Джон 22, 114

Коломб, Мишель 38

Коммин, Филипп де 37

Конинкслоо, Гиллис ван 181

Коперник, Николай 99, 170—173, 177,
183, 208, 212, *рис. I*

Корнелиссен, Корнелис 179

Корнхерт, Дирк 33, 142, 181

Корреджо, Антонио 40

Кранах, Лукас Старший 10, 27, 94—
96, 104—110, 198, 201, 202 *илл. 31,
43—44, 47—49, 52*

Кратцер, Никлас 61, 71, 115, 202

Кресакар, Анна 114

Кристус, Петрус 120

Кузен, Жан Младший 162, 207, *илл.
105*

Кузен, Жан Старший 40

Кук ван Альст, Питер 31, 32, 136

Куражо Л. 12

Куспиниан, Агнес 105

Куспиниан, Анна 105
Куспиниан, Иоганнес 94, 104, 105

Лабе, Луиза 163

Ландауэр, Маттиас 69

Лассо, Орlando ди 176

Лаутензак, Паулус 75

Лейбниц Г.-В. 211

Лейден, Ян ван — см. Кок Ян де
Лей, Ганс 100, *илл. 40*

Леонардо да Винчи 7, 27, 61, 62,
67, 71, 124, 149, 153, 154, 164, 195

Леско, Пьер 39, 40, 41

Лимбург, братья 18

Липсиус, Юстус 180

Л'Обель 92

Луллий, Раймунд 212

Лука Лейденский 30, 31, 132, 179,
205, *илл. 76—77*

Лукиан 116

Лютер, Ганс 109

Лютер, Мартин 23, 35, 60, 71, 72,
74, 86, 87, 107, 108, 109, 115, 116

Л'Эклюз, Шарль де 92

Мазаччо 19, 84

Макиавелли, Никколо 58

Максимилиан I, германский импера-
тор 71, 94, 107, 120

Мандер, Карель ван 136, 138, 147, 205

Мантенья, Андреа 69, 164

Мануций, Альд 111

Маргарита Австрийская 121, 122, 127,
133

Маргарита Наваррская 35, 36, 39,
153, 154, 157, 163

Маркерт Э. 198

Маркс К. 34

Маро, Клеман 35, 36, 38, 154, 157, 158,
163, 164

Массейс, Квентин 28, 30, 118—120,
123—126, *илл. 61, 66—69*

Мастер Августинского алтаря 197

Мастер Благовещения из Экса 19

Мастер Бусико 18

Мастер девы среди дев 131, *илл. 73*

Мастер домашней книги 66

Мастер Микнель (Микель Зиттоц)
122, *илл. 63*

Мастер из Мулена 22

Мастер мюнхенского Поклонения
младенцу 129

Мастер из Флемалля 18, 19, 120, 137, 140
Медичи, Екатерина 37, 166, 207
Медичи, Мария 37
Мейер, Якоб 112, 113
Меланхтон, Филипп 110, 116
Мемлинг, Ганс 119, 127
Мейстер Эххарт 17, 76
Меруло, Клаудио 175
Микеланджело Буонарроти 32, 33, 43, 44, 48, 57, 84, 134, 135, 139, 151, 154, 155, 172
Микониус, Освальд 112
Мисс М. 21
Мишле Ж. 25
Мозер, Лукас 19
Монтень, Мишель 42, 44, 180
Мор, Антонис 180
Мор, Джон 114
Мор, Томас 22, 111, 113—116, 123, 202
Морвилье, Жан де 42
Мостарт, Ян 127
Мульчер, Ганс 19
Мурнер, Томас 140
Мюнцель Г. 197
Мюнцер, Томас 13, 87, 88, 198
Мунк, Эдвард 7

Нерон 68
Никлас Мануэль (прозв. «Дейч») 100
Николай Кузанский 13, 18, 62, 67, 195
Нуньес 209

Овидий 145, 155, 157, 158, 161
Оккам, Уильям 17, 65
Онорато, Хуан 211
Орлей, Барент ван 31, 133, 134
Орлиак, Иоанн де 78
Оргелиус, Абрахам 142, 145
Остендорфер, Михаэль 198

Палисси, Бернар 42
Панофский Э. 19, 21, 50, 196
Парацельс 92, 93, 96, 98—100, 188
Пармиджанино 40, 48, 161, 176
Паскаль, Блез 211
Патер У. 34, 163
Патинир, Иоахим 30, 126, 139
Пахер, Михаэль 20, 22
Пачоли, Лука 210
Пенц, Георг 75
Перреаль, Жан 37
Петрарка, Франческо 17, 157

Пилон, Жермен 40—42, 166, 208, *илл.* 108—110
Пиндар 158
Пиркгеймер, Вилибальд 62, 71
Пиррен А. 18, 23
Плантен, Кристоф 142
Платон 110, 154, 210
Плейденвурф, Ганс 195
Плутарх 36
Понгормо, Якопо 129, 154
Приматиччо, Франческо 38—41, 159—161, *илл.* 96—97, 100—101
Проперций 158
Птолемай 150, 171, 172
Пьеро делла Франческа 210
Пэнт О. 21, 202

Рабле, Франсуа 32 35, 36, 38—39, 44, 144
Ратгеб, Йорг 13, 88, 89, 198, 199, *илл.* 27
Рафаэль Санти 40, 133, 159, 164
Рейхлин, Иоанн 22, 23, 96
Рембрандт ван Рейн 7, 28, 114, 132, 188, 191
Реусс, Стефан 105
Ригль А. 8
Ринг, Герман том 172, 173, *илл.* 112
Ришье, Лижье 41, 164
Романо, Джулио 48, 159
Ронсар, Пьер 39, 41—42, 157—162
Россо Фьорентино, Джованни Баттиста 38, 40, 154—156, 159—161, 165, *илл.* 94, 95, 99
Рубенс, Питер Пауль 8, 28, 126, 151
Рудольф II, германский император 147, 174, 177, 179, 181,
Руф, Муццан 23

Сабио, Альфонсо эль 211
Савонарола, Джироламо 64, 102
Саломон, Бернар 157, 161, 162, *илл.* 102—103
Салутати, Калуччо 17
Сальми М. 49
Свелинк, Ян Питерс 180
Сен-Желе, Меллен де 39
Сенека 110
Сервантес, Мигель де 33, 44
Серлио, Себастьяно 39
Симеон, Габриэль 207
Сичилиано, Антонио 128
Скалигер, Юстус 180

Скорель, Ян ван 31, 162, 205
Слюгер, Клаус 18
Смирнов А. А. 35, 47
Спалатин, Георг 72
Спрангер, Бартоломеус 178, 180, *илл.*
114, 116

Стехов В. 14
Стридбек К. 205
Стюарт, Александр 116
Сузо, Генрих 17, 76
Сустрис, Фредерик 176

Таулер, Иоганнес 17, 76
Телезио, Бернардино 145
Теренций 64
Тиар, Понтюс де 158
Тибулл 158
Тинторетто, Якопо 44, 173—176,
179, 184, 187, 209, *илл.* 118
Тициан 48, 57, 90, 139
Тольней К. 32, 140, 142, 206, 209
Трельч Э. 55, 197
Тритемиус, Иоганн 96
Тури, Жан де 157

Уинд Э. 198
Уриель фон Гемминген 78

Фабрициус, Давид 211
Фердинанд Арагонский 122
Филипп Добрый, герцог Бургундский
17, 18
Фишер, Джон 115, 116
Флорис, Корнелис 176
Флорис, Франс 32, 134—136, *илл.* 78
Фойрштейн Г. 79
Фома Аквинский 58
Фосийон А. 20
Франк, Себастиан 33, 101, 142
Франц Г. 199
Франциск I, французский король 35,
153, 155, 156, 158, 161, 162, 164, 165
Франциск Ассизский 17, 76
Франциск Сальский 42, 167, 208
Фрей Д. 194
Фремине, Мартин 42
Фридендер М. 203
Фридрих Мудрый, курфюрст Сак-
сонский 72, 107
Фробен, Иоганнес 111, 113
Фрюауф, Рюланд Младший 93, 94,
100, 199, *илл.* 29

Фуггер, Якоб 106
Фуке, Жан 19, 20, 22
Фукс, Леонгард 92
Фуртнагель, Лукас 106, *илл.* 50

Хагеновер, Никлас 78
Хальс, Франс 114, 132
Хаслер, Ганс Лео 179
Хаузер А. 44—46
Хейзинга Й. 12, 20
Хемскерк, Мартен ван 134
Хуан Фландрский 121, 122, *илл.* 62

Цайнер, Иоганн 195
Цвингли, Ульрих 86, 94
Цельтес, Конрад 26, 94, 103, 104
Цикурш Э. 196
Цицерон 110

Челлини, Бенвенуто 41

Швенкфельд, Каспар 87
Шейрль, Кристоф 106
Шекспир, Уильям 33, 44, 47, 137,
144, 148
Шёнбергёр Г. 198
Шёнер, Иоганнес 109
Шинмарев Ф. Ф. 36
Шмидт Г. 85, 202
Шонгауэр, Мартин 20, 55, 63, 117,
118, 120, 140
Шпенглер, Лазарус 71
Штригль, Бернард 105

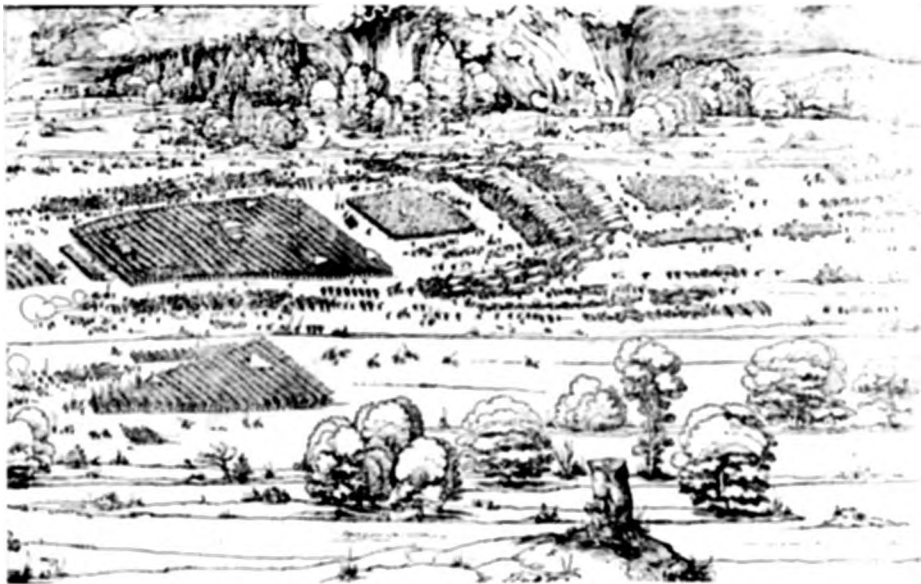
Эгидий, Петр 113, 123
Эйк, Ян ван 16, 18—21, 28, 29, 118—
120, 124, *илл.* 60
Экувель 211
Эль Греко (Доменико Теотокопули)
42—45, 50, 55, 135, 166, 167, 179,
184—186, 194, 211, 212, *илл.* 113, 118
Эльсхеймер, Адам 188
Энгельбрехтсен, Корнелис 131, 132
Энгельс Ф. 47
Эпикур 116
Эразм Роттердамский, Дезидерий 23,
33, 72, 110—116, 123, 157
Эррера, Хуан де 211, 212

Ямницер, Венцель 176, 183, 210, *илл.*
120

Иллюстрации



1. Альбрехт Дюрер. Портрет матери. 1514. Рисунок углем



Handwritten text in a cursive script, likely a Latin inscription or a note related to the illustration above. The text is difficult to read due to its cursive nature and fading.

2. Альбрехт Дюрер. Осада крепости (правая половина). 1527. Гравюра на дереве
3. Альбрехт Дюрер. Сновидение потопа. 1525. Акварель



4. Альбрехт Дюрер. Вид Триента с севера. 1495. Акварель и гуашь
5. Неизвестный немецкий художник. Ангел с жерновом. Миниатюра «Бамбергского Апокалипсиса». Ок. 1020



6. Альбрехт Дюрер. Распятие. Ок. 1489. Рисунок пером



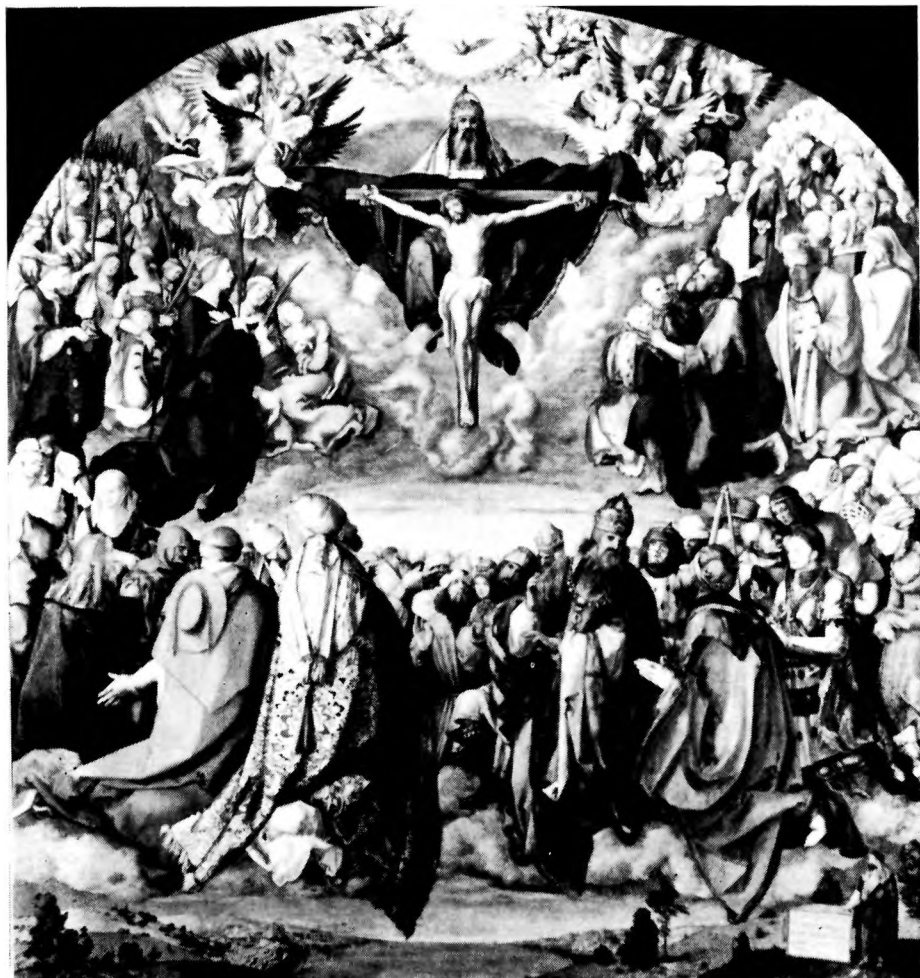
7. Альбрехт Дюрер. Семь трубящих ангелов. Лист из серии «Апокалипсис». 1498. Гравюра на дереве



8. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. Ок. 1491. Рисунок пером



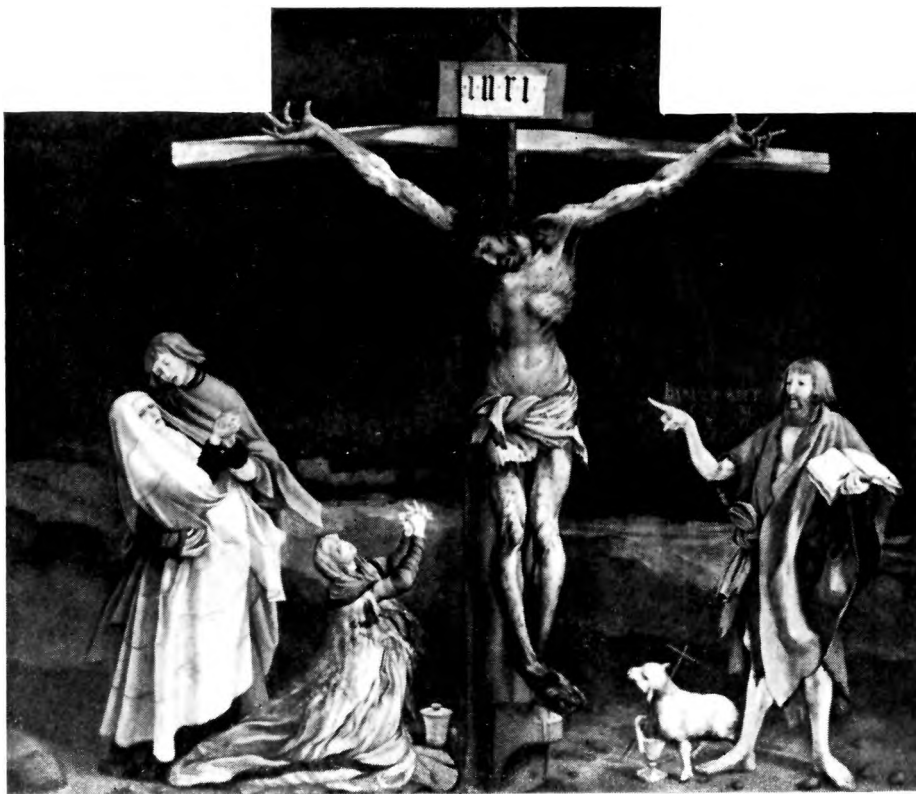
9. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в образе страждущего Христа. 1522. Рисунок свищовым штифтом



10. Альбрехт Дюрер. Поклонение Троице. 1511



11. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526



12. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Распятие. 1515



13. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Ангельский концерт. 1515



14. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь:
Распятие. Деталь



15. Неизвестный кельнский скульптор начала XIV
века. Распятие. Деталь



16. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь:
Распятие. Мария Магдалина



17. Маттиас Грюневальд. Эюд женской полуфигуры
Рисунок итальянским карандашом



18. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Благовещение. 1515



19. Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь: Воскресение Христа. 1515



20. Маттиас Грюневальд. Св. Доротея. Ок. 1516—1517. Рисунок итальянским карандашом, мелом и кистью



21. Маттиас Грюневальд. Штуппахская мадонна. 1519



22. Маттиас Грюневальд. Голова плачущего ангела
Ок. 1515—1516. Рисунок итальянским карандашом



23. Маттиас Грюневальд «Святая Троица» Ок.
1523—1524. Рисунок итальянским карандашом



24. Маттиас Грюневальд. Апостол Петр. Этуд к «Преображению». Ок. 1512.
Рисунок итальянским карандашом, мелом и кистью

25. Урс Граф. Бичевание Христа. 1520. Рисунок пером



26. Ганс Балдунг Грин. Оплакивание Христа. Гравюра на дереве



27. Йорг Ратгеб. Воскресение Христа. Створка Герренбергского алтаря.
1518—1519



28. Альбрехт Альддорфер. Лесной пейзаж со св. Георгием. 1510



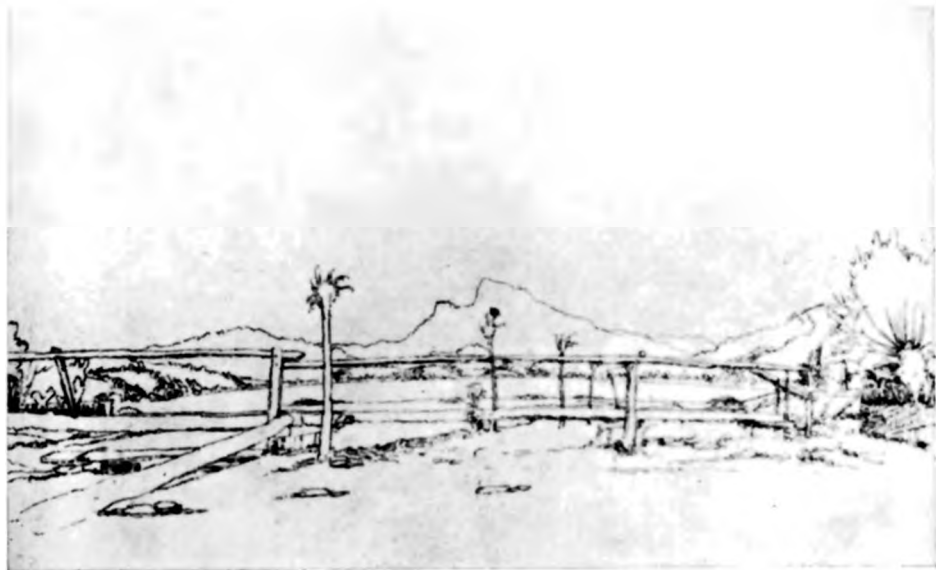
29. Рюланд Фрюауф Младший. Выезд св. Леопольда на охоту. 1505
30. Йорг Брей. Св. Бернард на жатве. Створка Цветельского алтаря. 1500



31. Лукас Кранх Старший. Св. Иероним. 1502



32. Альбрехт Альтдорфер. Семья лесного дикаря.
1507



33. Альбрехт Альтдорфер. Зармингштейн на Дунае. 1511. Рисунок пером
34. Вольф Губер. Мондзее в Зальцкаммергут. 1510. Рисунок пером



35. Вольф Губер. Пейзаж. 1552. Рисунок пером с отмывкой кистью
36. Альбрехт Альтдорфер. Иоанн Евангелист и Иоанн Креститель в пейзаже.
Ок. 1511



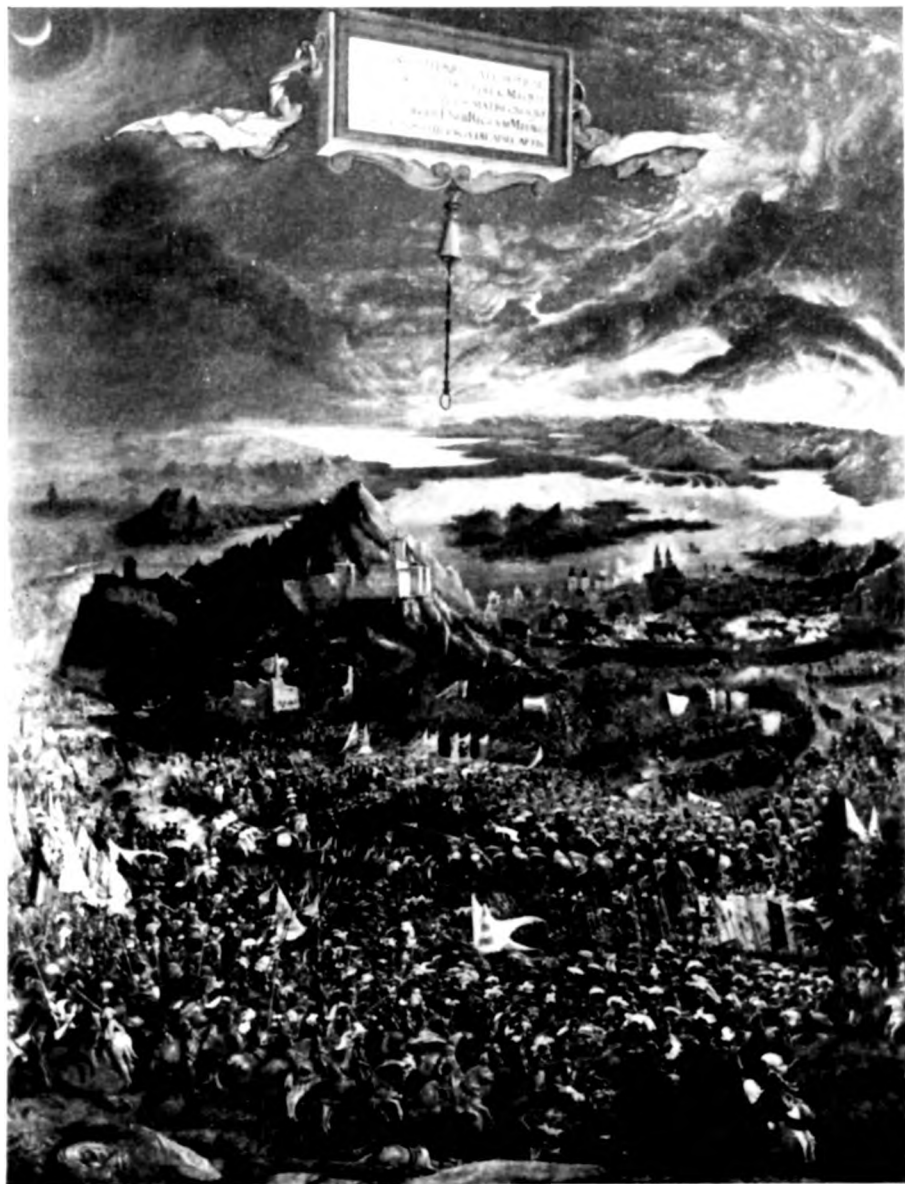
37. Альбрехт Альдторфер. Отдых на пути в Египет.
1510
38. Альбрехт Альдторфер. Рождество Христа. Ок.
1520



39. Альбрехт Альтдорфер. Дунайский пейзаж близ Регенсбурга



40. Ганс Лей. Пейзаж с озером. Ок. 1515. Рисунок кистью черной тушью и белилами



41. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарием. 1529



42. Альбрехт Альтдорфер. Битва Александра Македонского с Дарием. Деталь



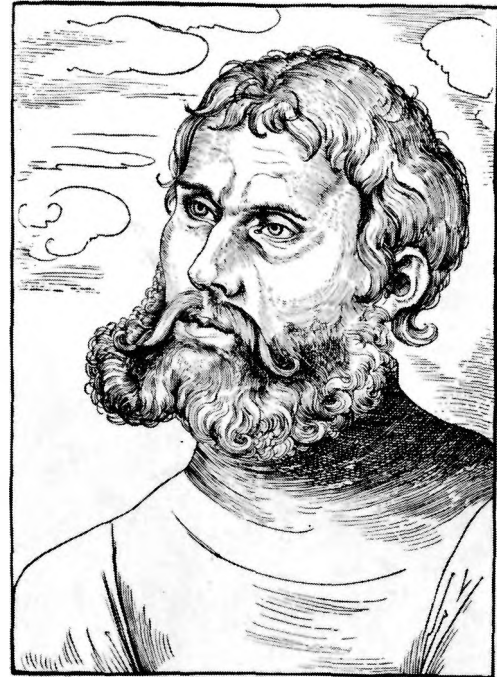
43—44. Лукас Крапах Старший. Портреты Иоганнеса и Анны Куспиан. Ок. 1502



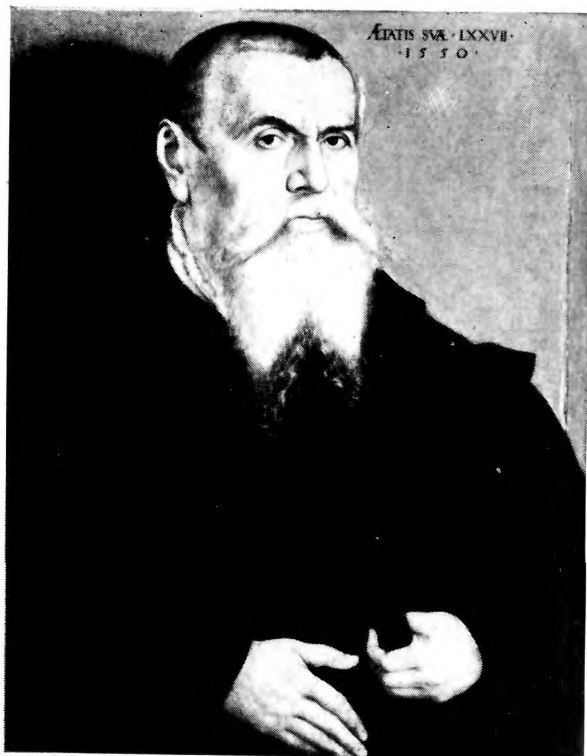
45. Ганс Бургмайр Старший. Портрет Себастьяна Бранта. 1508



46. Ганс Бургмайр Старший. Портрет Конрада Цельтеса. 1508. Гравюра на дереве



47. Лукас Кранах Старший. Фридрих Мудрый перед Мадонной. Гравюра на дереве
48. Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера в образе «Юнкера Йорга». Гравюра на дереве



49. Лукас Кранах Старший. Автопортрет. 1550.

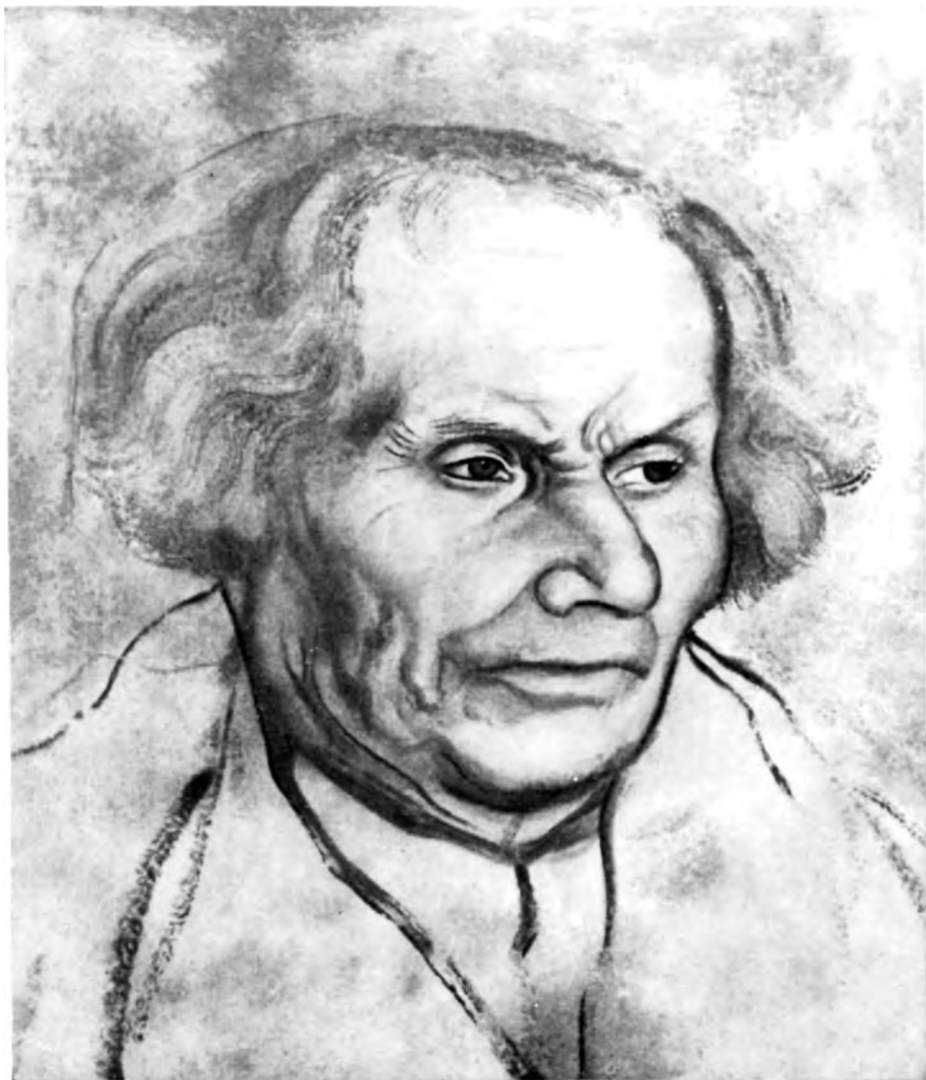


50. Лукас Фуртнагель. Портрет Ганса Бургкмайра с женой. 1527



1526
VIVENTIS·POTVIT·DVRERIVS·ORA·PHILIPPI
MENTEM·NON·POTVIT·PINGERE·DOCTA
MANVS

AD



52. Лукас Кранах Старший. Портрет Ганса Лютера. 1527. Эюдж темперой



53. Ганс Гольбейн Младший. Мадонна бургомистра Мейера. 1526



54. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Бонифациуса Амербаха. 1519



55. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523



56. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523



57. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского, 1540. Гравюра на дереве
58. Ганс Гольбейн Младший. Портрет жены и детей
1528



59. Ганс Гольбейн Младший. Томас Мор со своей семьей. 1527. Рисунок пером



60. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви. Ок. 1425—1427
61. Квентин Массейс. Мадонна в церкви



62. Хуан Фландрский. Портрет испанской принцессы



63. «Мастер Микнель». Портрет рыцаря ордена Калатрава



64. Ян Пост ван Калькар. Христос и самаритянка.
1505—1508



65. Ян де Беер. Рождество Христа



66. Квентин Массейс. Портрет каноника



67. Квентин Массейс. Меняла с женой. 1514



68. Квентин Массейс. Оплакивание Христа. 1508—1511
69. Квентин Массейс. Мадонна со св. Анной. 1507—1509



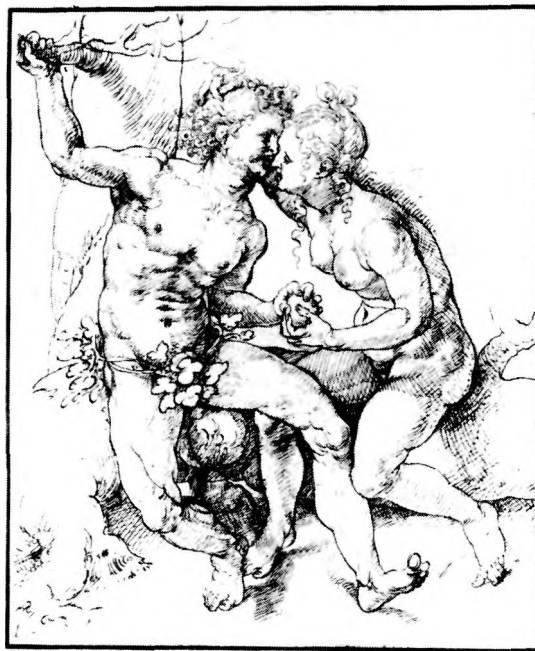
70. Ян Госсарт. Поклонение волхвов
71. Ян де Кок. Св. Христофор



72. Иеронимус Босх. Несение креста
73. «Мастер девы среди дев». Трон Милосердия



74. Ян Госсарт. Св. Лука, рисующий Мадонну



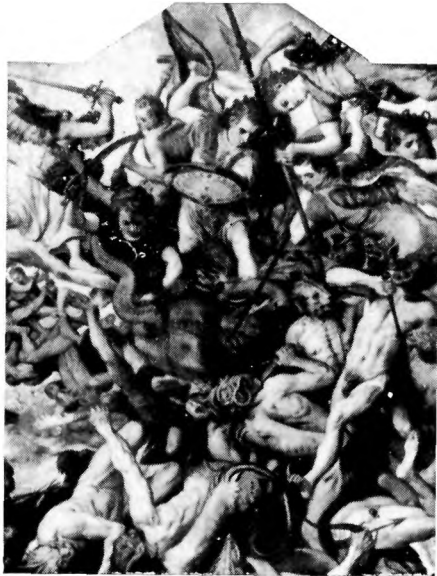
75. Ян Госсарт. Адам и Ева. Рисунки пером



76. Лука Лейденский. Сусанна перед судьей



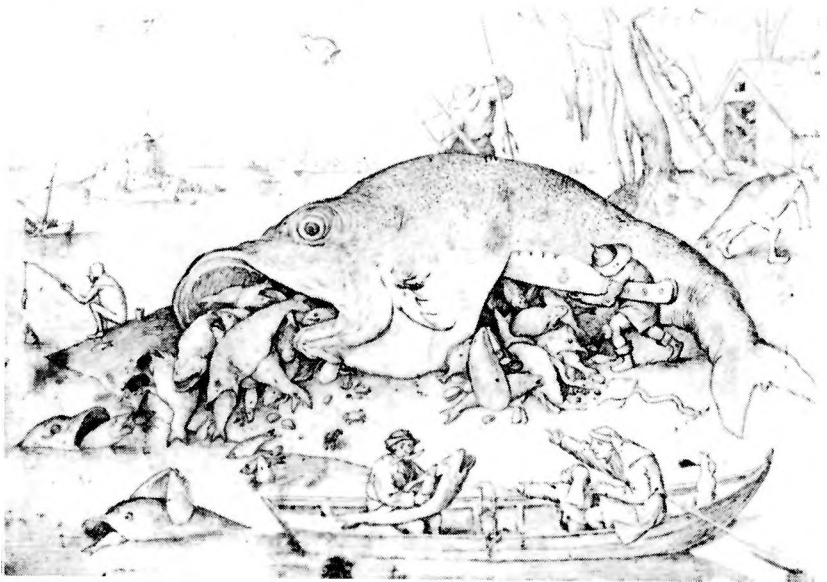
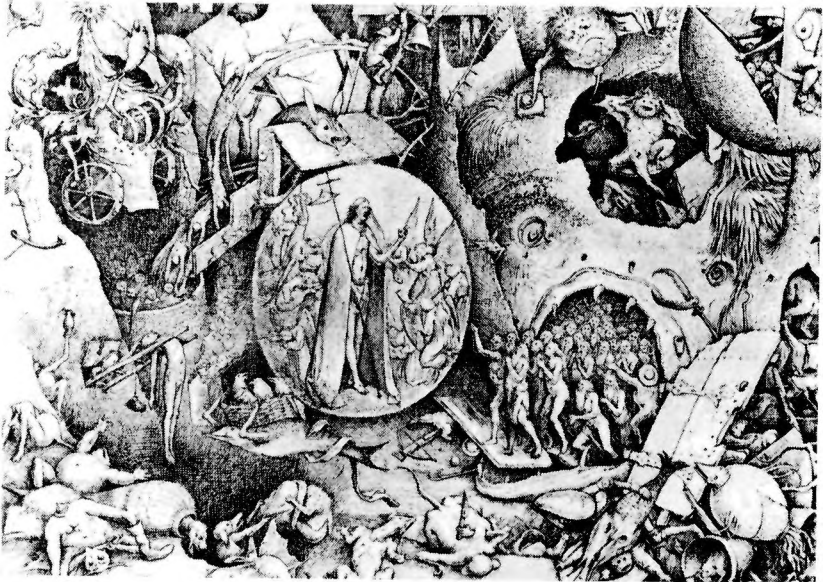
77. Лука Лейденский. Автопортрет. Ок. 1514. Деталь



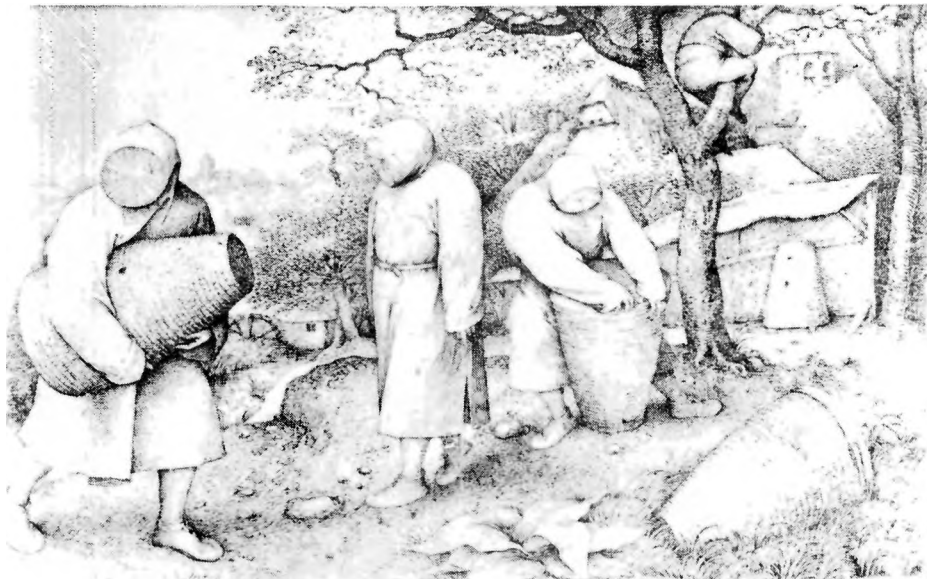
78. Франс Флорис. Падение ангелов. 1554
79. Питер Брейгель. Падение ангелов. 1562



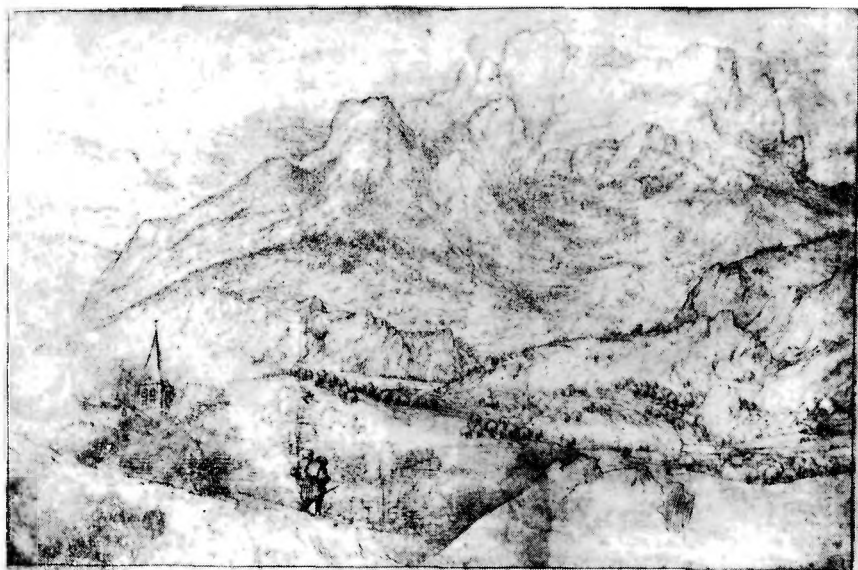
80. Питер Брейгель Битва Поста и Масленицы. 1559
81. Питер Брейгель. Нидерландские пословицы. 1559



82. Питер Брейгель. Состязание во ад. 1561. Рисунок пером
83 Питер Брейгель Большие рыбы пожирают мелких рыб 1556 Рисунок пером



84 Питер Брейгель Пасечники 1567—1568 Рисунок пером
85. Питер Брейгель. Жнецы. 1568. Рисунок пером



86. Питер Брейгель. Художник и знаток. Ок. 1565—1566. Рисунок пером
87. Питер Брейгель Альпийский пейзаж. Ок. 1554—1555. Рисунок пером



88 Питер Брейгель. Проповедь Иоанна Крестителя. 1566
89. Питер Брейгель. Падение Икара



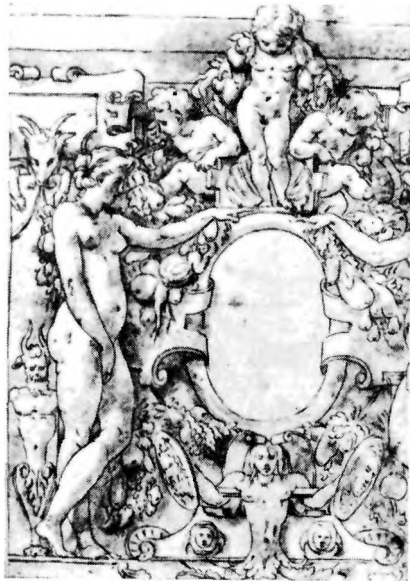
90. Питер Брейгель. Перепись в Вифлееме 1566
91. Питер Брейгель. Ноябрь. 1565



92 Питер Брейгель. Слепые. 1568
93. Питер Брейгель Крестьянский танец



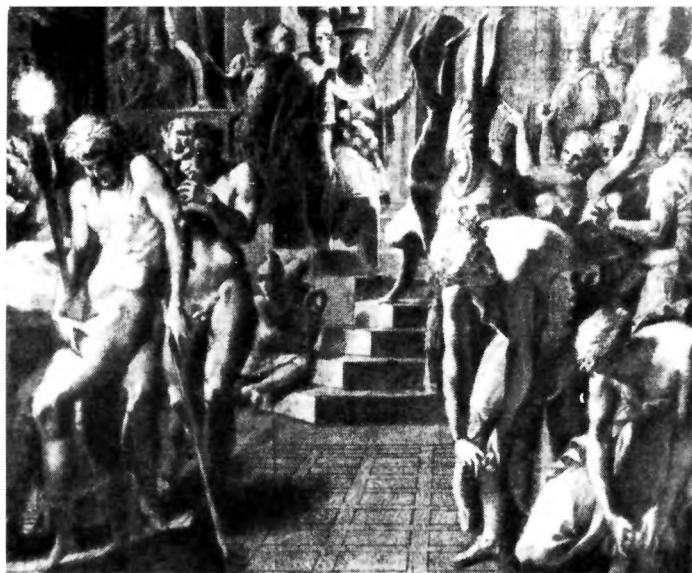
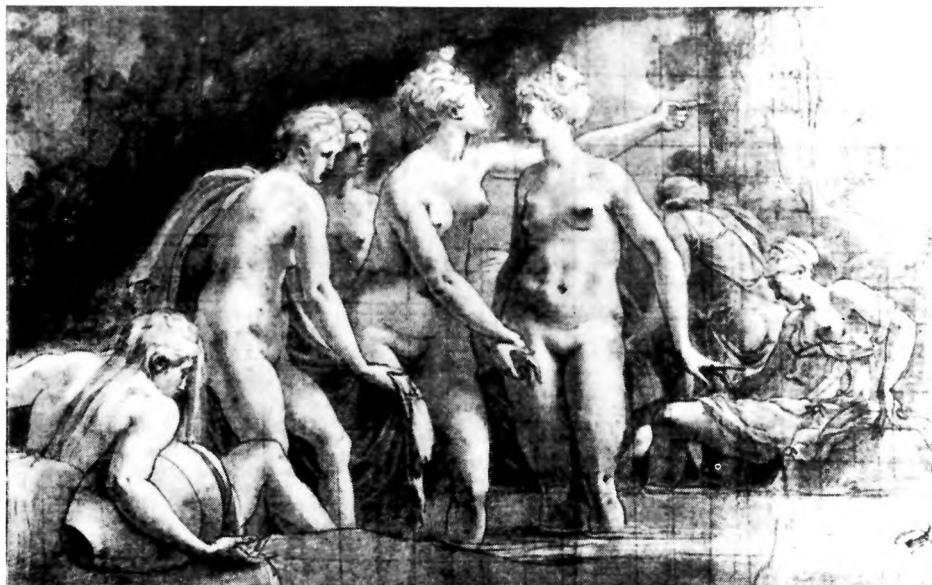
94. Россо Фьорентино и другие. Галерея Франциска I в Фонтенбло. Общий вид.
Ок. 1533—1540
95. Россо Фьорентино. Галерея Франциска I. Смерть Адониса



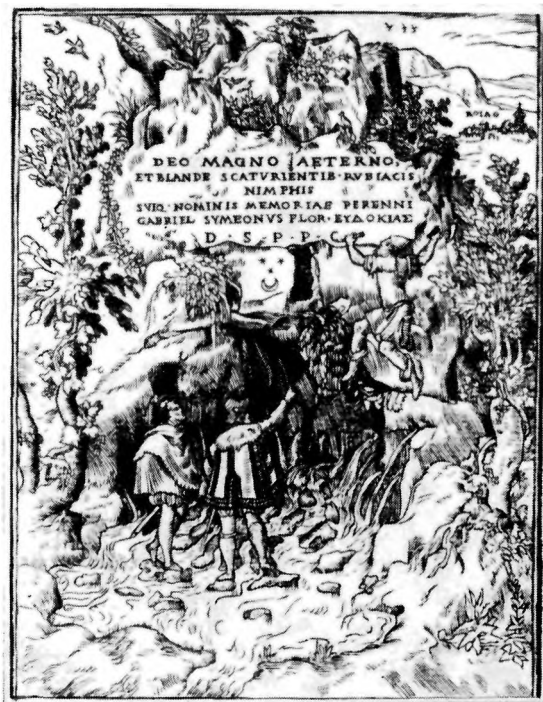
96. Франческо Приматиччо. Декорация комнаты герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545
97. Франческо Приматиччо. Эскиз декорации для комнаты герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545. Рисунок пером с отмывкой кистью



98. Французский мастер второй четверти XVI века. Праздник в саду. Рисунок итальянским карандашом
99. Россо Фьорентино. Вергумн и Помона. Ок. 1532—1535. Рисунок пером



100. Франческо Приматиччо. Диана и Актеон. Ок. 1541—1547. Рисунок
101. Франческо Приматиччо. Маскарад в Персеполисе. Эскиз для фрески в комнате герцогини д'Этамп в Фонтенбло. Ок. 1541—1545. Рисунок



102. Бернар Саломон. Ливень. Иллюстрация в сборнике стихотворных произведений Маргариты Наваррской (1547). Гравюра на дереве
103. Бернар Саломон. Фонтан в Оверни. Иллюстрация к трактату Г. Симеона о природе Луны (1558). Гравюра на дереве



104. Никколо дель Аббате (?). Жатва в Фонтенбло

105. Жан Кузен Младший. Луна и Эндимион. Рисунок пером с отмывкой кистью



106. Жак Белланж. Три Марии у гроба. Рисунок сангиной



107. Жан Дюве. Видение семи светильников
Иллюстрация к «Апокалипсису» (1561). Гравюра
на меди



108. Жермен Пилон. Три Хариты. 1560. Мрамор



109. Жермен Пилон. Скорбящая Богоматерь. Ок. 1580—1585. Терракота



110. Жермен Пилон. Надгробие Валентины Бальбиани. Между 1572 и 1583.
Мрамор



111. Питер Брейгель. Вавилонская башня



112. Герман том Ринг. Страшный суд. 1555. Рисунок пером с отмывкой кистью



113. Эль Греко. Поклонение имени Христа. 1578—1579



114. Бартоломеус Спрангер. Аполлон. Рисунок пером с отмывкой кистью

115. Хендрик Гольциус. Знаменосец. 1589. Гравюра на меди

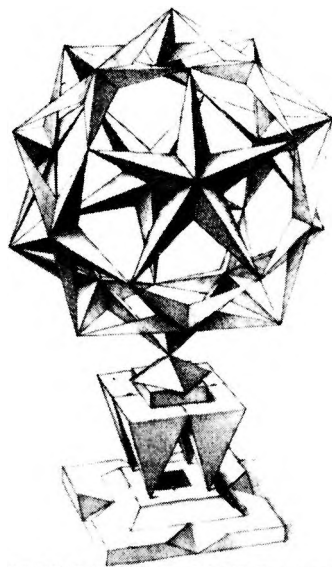
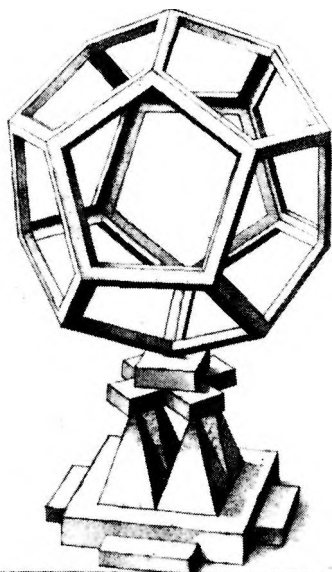
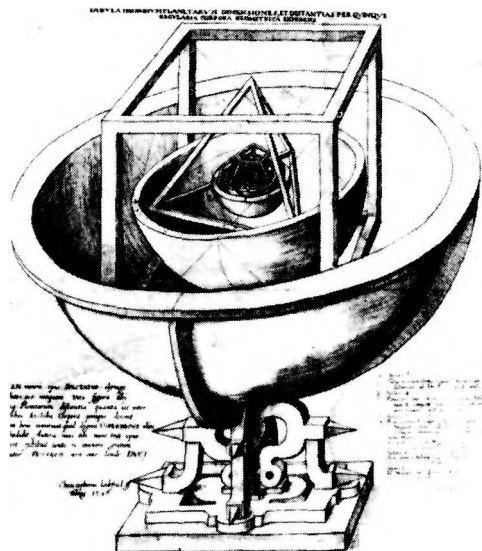




116. Бартоломеус Спангер. Паллада защищает искусства и науки



117. Якопо Тинторетто. Рай. Конкурсный эскиз. Ок. 1579
118. Эль Греко. Панорама Толедо. 1609



119. Иллюстрация из книги И. Кеплера «Космографическая тайна» (1596)
 120. Иллюстрация из книги В. Ямницера «Перспектива правильных тел» (1568)



121. Жак Белланж. Группа женщин с детьми. Рисунок пером
122. Жак де Гейн. Притча о сеятеле. 1603. Рисунок пером

БЕНЕШ ОТТО

Искусство Северного Возрождения

Редактор И. Я. Цагарелли. Художник Ю. А. Марков. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректор А. А. Паранюшкина. Сдано в набор 13/VIII 1971 г. Подп. в печ. 27/XI 1972 г. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 17,205. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 25 000 экз. Изд. № 703. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, Мало-Московская, 21. Заказ № 981. Цена 1 р. 59 коп.