**Искусство Германии 16 века**

Первая треть 16 века была для Германии периодом расцвета ренессансной культуры, протекавшего в обстановке напряженной революционной борьбы.

В ответ на возросшее во второй половине 15 столетия давление князей и дворян на крестьянство сельское население Германии поднялось на защиту своих интересов. Крестьянские волнения, к которым присоединились городские низы, к концу первой четверти 16 в. переросли в мощное революционное движение, захватившее обширные пространства юго-западных германских земель. В ряде восстаний нашли исход оппозиционные настроения рыцарства и бюргерского населения городов. Наступили дни, когда немецкий народ объединился в порыве борьбы против общих врагов — княжеской власти и римского католицизма.

В этих условиях знаменитые тезисы Лютера против феодальной церкви, увидевшие свет в 1517 г., «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 392.)

Революционный подъем выдвинул ряд замечательных личностей. С именами героического вождя крестьянской революции Томаса Мюнцера, руководителей рыцарских восстаний Франца фон Зиккингена и Ульриха фон Гуттена, главы немецкой реформации Мартина Лютера связана одна из самых ярких страниц истории Германии.

Однако тот широкий размах, который с ходом событий приняла крестьянская война, равно как и радикальность выставленных крестьянами требований, сделали невозможным сохранение взаимного единства сословий. Очень быстро между ними обнаружились глубокие разногласия. Волнения рыцарей и бюргерства проходили под значительно более умеренными и компромиссными лозунгами и были направлены на защиту совсем иных интересов. Сам Лютер после 1521 г. выступил против требований народных масс и отказался от поддержки рыцарских восстаний. И лишь судьба восставших сословий оказалась общей. Как крестьянские, так и рыцарские восстания потерпели поражение. С особенной жестокостью расправилась княжеская власть с движением крестьян, которое было окончательно подавлено в течение 1525 г. Феодальная реакция усилила свое наступление на деревню. Начавшийся еще в 15 в. процесс закрепощения крестьянского населения пришел к своему окончательному завершению; ослабело политическое значение бюргерства; победа досталась князьям.

Пережитая Германией в первой четверти 16 в. революционная борьба имела огромное значение для всестороннего развития немецкой культуры. В течение Этого периода страна переживала высокий духовный подъем. Революционные идеи, порожденные ростом народного самосознания, двигали вперед науку, философию, искусство. Начало 16 столетия в Германии было отмечено расцветом гуманизма и светской науки, направленных против пережитков феодальной культуры. Возрастал интерес к античности, древним языкам. Все эти явления принимали в Германии своеобразные формы. Здесь не было той последовательности философских воззрений, которая у итальянских мыслителей приводила к безоговорочной вере в человеческий разум. Гораздо сильнее ощущалось присутствие теологического начала; гораздо больше было путаницы, противоречивости, сбивчивости понятий.

Таким же выступает перед нами и немецкое искусство 16 в. И все-таки перелом ощущается в нем со всей силой. Отдельные крупные творческие индивидуальности смело ставят и разрешают новые художественные задачи. Искусство в своих лучших образцах становится независимой, самостоятельной областью культуры, одним из средств познания мира, проявлением свободной деятельности человеческого разума.

\* \* \*

Как и в других западноевропейских странах, в Германии с начала 16 в. ведущую роль начинает играть светское зодчество. Жилой городской особняк, ратуша или торговый дом — таковы доминирующие в эту эпоху типы строений. В крупных немецких торговых городах, переживавших свой расцвет в начале 16 в., велось большое строительство.

Несмотря на многообразие форм немецкой архитектуры эпохи Возрождения, связанное с раздробленностью страны и наличием множества более или менее обособленных областей, в немецком зодчестве явственно выражены некоторые общие принципы. Традиции средневековой готической архитектуры не умирают в немецком зодчестве на протяжении всего столетия, накладывая свой отпечаток на образный строй ренессансных сооружений Германии.

В основу немецкой ренессансной постройки положены два принципа: утилитарной целесообразности в организации внутренних пространств и возможно большей выразительности и живописности внешних форм. План как организующее начало, в котором находит свое воплощение целеустремленная воля архитектора, отсутствует; он образуется как бы стихийно в зависимости от потребностей владельца и назначения дома. Выступы стены, различные по форме и размеру башни, фронтоны, зубцы, арки, лестницы, карнизы, слуховые окна, богато орнаментированные порталы, рельефно выступающие, резко очерченные о.брамления окон, полихромные стены создают совершенно своеобразное и чрезвычайно живописное впечатление. Особенное внимание уделяется оформлению интерьеров, которое по своему духу соответствует внешнему виду здания. Нарядные орнаментированные камины, богато разработанные стуковые потолки, облицованные деревом и нередко расписанные стены придают внутренним помещениям немецких домов ту живописность, которая уже в эту эпоху предвещает получивший широкое развитие на почве Германии в более позднее время барочный интерьер.

В немецкой архитектуре 16 в. в основном можно проследить два течения. Архитектура северо-западной Германии, Шлезвиг-Гольштейна, Мекленбурга, многих областей Пруссии в целом исходит из средневековых традиций и продолжает варьировать позднеготические формы, лишь приспособляя их к новым запросам. Лучшие постройки этого направления сосредоточиваются в Вестфалии и по Нижнему Рейну. Именно здесь складывается облик частного городского особняка и ратуши — Двух типов построек, нашедших в Германии особенно широкое применение. Здание ратуши обычно представляет собой прямоугольный каменный блок с чрезвычайно высокой крутой кровлей. Выходящий на улицу фасад по большей части непосредственно переходит в огромный ступенчатый фронтон, нередко занимающий более трети высоты здания. Этажи отделяются один от другого карнизами; фронтон завершается остроконечными шпилями или какими-либо иными украшениями. Плоскость стоны разбивается многочисленными соединенными по два и по три окнами, узкие простенки между которыми покрыты рельефным или живописным орнаментом. Иногда фронтоны отсутствуют и заменяются крутой высокой крышей с многочисленными слуховыми окнами. Часто применяются разнообразные башни и выступы стены, которые придают всему зданию характер большой живописности и подвижности. Каждая из этих построек чрезвычайно индивидуальна, хотя и следует некоему общему идеалу.

В первую половину 16 в. своими общественными постройками, в особенности ратушей, выделяется город Кельн. Впоследствии к фасаду ратуши была сделана пристройка в форме двухъярусной арочной галлереи (1569—1573), где элементы классической ордерной архитектуры получили своеобразное истолкование. Образцом вестфальской архитектуры является цеховой дом в Мюнстере с трехэтажным нарядным фронтоном и многочисленными соединенными по четыре вместе окнами.

Во многих из северонемецких зданий начала и середины 16 в. можно наблюдать результаты воздействия нидерландской архитектуры. В это время в Германию приезжало множество нидерландских архитекторов, которые возводили целый ряд первоклассных построек. Наиболее ярким их образцом является ратуша в Эмдене, построенная в 1574—1576 гг. антверпенским архитектором Лауренсом ван Стеен-винкелем. Здание это, близко напоминая своими формами ратушу в Антверпене, в то же время отвечает господствующему в Германии стилистическому направлению. Здесь с особой силой сказывается идущее от готики стремление замаскировать плоскость стены и превратить ее в живописно разработанную поверхность. Ряд домов, в которых можно отметить черты нидерландского воздействия, сохранились также в Висмаре, где работало несколько нидерландских архитекторов, и в Вестфалии (группа вестфальских замков).

Второе течение в немецкой архитектуре 16 в. охватывает главным образом области южной Германии и ее главнейшие центры Ульм, Нюрнберг, Аугсбург. В постройках южной Германии выступают такие ренессансные черты, как гармоничность пропорций, упорядоченность плана и распределение архитектурных масс по горизонтали. Тяготение к живописности архитектурного построения, типичное для немецкого искусства 16 в., не пропадает и в этих зданиях, а сосуществует в них рядом с упомянутыми чертами. Так, несмотря на четкость членения стены, последняя и здесь не выявлена как конструктивная несущая часть здания, а продолжает трактоваться как поле для живописной разработки. Башенки, выступы стены, фронтоны применяются и здесь, подчиняясь законам новой упорядоченности.

Так, общая композиция дворца Ландсгут в Баварии (1537—1543) строится по принципу расположения замкнутых пространств и галлереи вокруг удлиненного двора, окруженного колоннадой с полукруглыми арками. Создается впечатление большой четкости и ритмичности, которое в значительной мере распространяется также и на оформление внутренних помещений. Аналогичное явление встречаем мы в герцогском дворце в Мюнхене, где работали итальянские архитекторы.

Правда, в южной Германии воздвигались здания более свободные по композиции, сохранявшие близость к старым традициям немецкого зодчества даже при применении новых архитектурных форм, например ратуша в Ротенбурге. Продолжалось использование фахверковых построек, в особенности в небольших городах, где они образуют привлекательные уголки в городской, застройке. Примером этого может служить украшенная старинным фонтаном маленькая площадь в Мильтенберге. Постепенно на протяжении всего 16 в. из названных направлений вырабатывается своеобразный стиль, который подготовляет создание барочных форм. Целый ряд таких чисто ренессансных моментов, как четкое деление фасада, упорядоченность и ритмичность в декорации (не говоря уже об антикизирующем орнаменте, колоннах, пилястрах и т. д.), укореняются ко второй половине века в созданиях многих зодчих. Параллельно нарастает тяготение к повышенной декоративности и нарядности, которое имеет много точек соприкосновения со средневековой архитектурой. Огромные богато декорированные ступенчатые фронтоны, нарядные украшенные скульптурой порталы, разнообразные по форме и размерам выступы стены, башни, лестницы, подчиняясь единству замысла, приобретают иной смысл. Большое значение получают окруженные галлереями и ренессансными колоннадами внутренние дворы. Примерами могут служить памятники юго-западной Германии— так называемый Фрауэнхаус в Страсбурге (1579 —1585) и замок в Штутгарте с замечательными трехэтажными галлереями, окружающими внутренний двор. В знаменитом Гейдельбергском замке (1556—1559) дается особенно яркое воплощение этого стиля. Фасад сплошь заполнен предельно живописной декорацией, не оставляющей ни единого участка стены свободным. Однако часто посаженные окна, обрамленные богатым ренессансным орнаментом, статуи в нишах, пилястры, рустика, нарядный декорированный скульптурой портал в целом подчинены строго ритмическому членению и правильным, четким пропорциям (отделка здания, по-видимому, принадлежит Петеру Флеттнеру, ок. 1485—1546). В 1533—1535 гг. виттенбергскими курфюрстами была предпринята постройка замка в Торгау (строитель — архитектор Конрад Кребс), в которой проявляется редкое для немецких зданий единство архитектурного массива, центр которого выделяется огромной лестничной башней. В плане здесь обнаруживается большая четкость в распределении внутренних помещений, которые не нанизываются случайно одно за другим, а следуют определенному замыслу. В этом же стиле создается целый ряд замков и особняков по всей Германии, в том числе в крупных городах — Нюрнберге, Бремене, Любеке и других.

Непрерывно растущая склонность к пышному и богатому оформлению интерьера с особенной силой дает о себе знать в церковном строительстве. Антикизирующий орнамент, массивные колонны, заменившие пучки колонн средневековых соборов, в некоторых церквах сочетаются с готическими арками, свободные пространства стены заполняются сплошь живописной декорацией (Мюнхен, церковь св. Михаила).

Во второй половине 16 в. в Германии выдвигается несколько крупных архитекторов. Во главе страсбургской школы архитекторов, распространившей свое влияние по всей Германии, стоял архитектор и теоретик Вендель Диттерлейн (1550—1599), участвовавший в постройке Фрауэнхауса в Страсбурге и явившийся одним из проводников классического стиля на почве Германии (им написана книга «Architektura», посвященная разбору античных ордеров, законов перспективы и т. д.). Диттерлейн имел много учеников и пользовался большой известностью. Рядом с ним в Страсбурге выступает Ганс Штох, принимавший участие в постройке Гейдельбергского замка. Близкой к страсбургской школе была возникшая в середине 16 в. школа архитекторов в Штутгарте (главным образом Георг Берг и его ученики).

\* \* \*

В критический период немецкой истории, в конце 15 в., начинает свою деятельность величайший художник Германии Альбрехт Дюрер.

Дюрер принадлежал к числу тех гениальных людей-творцов, которые приходят в годы великого брожения идей, знаменующего собой переход к новому историческому этапу, и своим творчеством формируют до того хаотическ разбросанные и стихийно возникавшие отдельные прогрессивные явления в целостную систему взглядов и художественных форм, со всей полнотой выражающих содержание эпохи и открывающих новую ступень национальной культуры. Дюрер был одним из тех универсальных людей Возрождения, о которых Энгельс сказал, что они живут всеми интересами своего времени. Не примыкая ни к одной политической группировке в революционной борьбе, Дюрер всей направленностью своего искусства стал во главе того мощного культурного движения, которое боролось за свободу человеческой личности. Все его творчество было гимном человеку, его телу и духу, силе и глубине его интеллекта. В этом смысле Дюрера можно рассматривать как одного из крупнейших гуманистов Возрождения. Однако созданный им образ человека глубоко отличен от итальянского идеала, идеала Леонардо да Винчи и Рафаэля. Дюрер был немецким художником, и творчество его глубоко национально. Он любил людей своей родины, и созданный им обобщенный идеал воспроизводил облик того человека, которого он видел около себя, — сурового, мятежного, исполненного внутренней силы и сомнений, волевой Энергии и мрачного раздумья, чуждого спокойствию и ясной гармонии. Оттого. Дюрер, несмотря на величайшие старания и упорную работу, никогда не достиг в своих образах гармонического идеала красоты леонардовских героев. Как и другие мыслители его родины, он нередко облекал свои мысли в аллегорическую форму; часто порождения его творческой фантАзии бывали угловатыми, напряженными, противоречивыми и идеи его находили для себя воплощение в усложненном художественном языке.

Главным учителем Дюрера в его исканиях была природа. Многое почерпнул он также, изучая классические образы античности и итальянского Возрождения. О любви и внимании художника к природе говорят его упорные зарисовки с натуры— человеческого лица и тела, животных, растений, пейзажей, а также его теоретические занятия по изучению человеческой фигуры, которым он посвятил целый ряд лет. Вряд ли чему-нибудь существенному, кроме техники живописи, мог он выучиться у своего учителя Вольгемута, лишенного всякой возвышенности и глубины.

Альбрехт Дюрер родился в 1471 г. в Нюрнберге в семье ремесленника — золотых дел мастера. Отец Дюрера был родом из Венгрии. Первоначальное художественное обучение Дюрер получил у своего отца; в 1486 г. он поступил в мастерскую Вольгемута. К 1490—1494 гг. относится его путешествие по южной Германии и Швейцарии, в 1494—1495 гг. он посетил Венецию. Первыми работами, дошедшими до нас, являются рисунки, гравюры и несколько живописных портретов. Самая ранняя из них — это выполненный серебряным карандашом рисунок — «Автопортрет» (1484; Вена). Это полудетское произведение определяет многое типичное для Дюрера. Рисунок еще лишен уверенности, но острота характеристики уже налицо. Несмотря на присутствие некоторых деталей, типичных для позднеготического искусства, в частности нарочито наглядного, как бы «рассказывающего» жеста, уже в какой-то мере выявлена индивидуальность человека. В тонком, нервном лице тринадцатилетнего мальчика с умным серьезным взглядом, в его изящной худенькой руке узнаются черты благородного облика будущего Художника.

Глубоким чувством природы пронизаны акварельные пейзажи Дюрера, очевидно, относящиеся к началу 1490-х гг., выполненные им во время прогулок вокруг Нюрнберга, во время поездки в южную Германию и Швейцарию и по дороге в Венецию. Эти рисунки молодого художника, только что вышедшего из почти средневековой по своему характеру мастерской полуремесленного учителя, говорят о новой эпохе немецкого и даже всего европейского искусства. Сохраняя Элементы несколько наивной топографичности панорамного порядка, они обладают явно выраженным ощущением целостности образа природы, совершенно незнакомого художникам 15 в. Дюрер в них в значительной мере свободен от общепринятых эстетических условностей эпохи, далеко опережая в этом смысле свое время. В этих свежих живых зарисовках не ощущается никакого посредника между человеком и природой; они воплощают свободное чувство красоты мира, его смелое принятие мыслящей личностью. Чрезвычайно новы они и своей свободной манерой акварельного письма, основанной на продуманной целостности цвета, и разнообразием композиционных построений. Таковы «Вид Иннсбрука» (1494—1495; Вена), «Заход солнца» (ок. 1495 г.; Лондон), «Вид Триента» (Бремен), «Пейзаж во Франконии» (Берлин).

По возвращении из Венеции Дюрер выполнил ряд гравюр на меди и на дереве (на меди — «Продажная любовь», 1495—1496, «Св. семейство с кузнечиком», ок. 1494—1496 гг., «Три крестьянина», ок. 1497 г., «Блудный сын», ок. 1498 г.; гравюры на дереве — «Геркулес», «Мужская баня»), в которых со всей ясностью определились искания молодого мастера. Гравюры эти, даже в тех случаях, когда они содержат религиозные, мифологические или аллегорические сюжеты, в первую очередь представляют собой жанровые сцены с ярко выраженным локальным характером. Во всех них присутствует современный Дюреру живой человек, нередко крестьянского типа, с характерным, выразительным лицом, одетый в костюм того времени и окруженный точно переданной обстановкой или ландшафтом определенной местности. Большое место уделено бытовым деталям. Но, так же как в пейзажных акварелях, мелочи нигде не заслоняют главного. Всюду на первом месте человек, а все остальное играет роль его окружения. Здесь впервые обнаруживается интерес Дюрера к обнаженному телу, которое он передает с большим знанием, точно и правдиво, выбирая в первую очередь некрасивое и характерное.

Этими гравюрами открывается блестящая плеяда графических работ Дюрера, одного из величайших мастеров гравюры в мировом искусстве. Художник теперь свободно владеет резцом, применяя острый, угловатый и нервный штрих, с помощью которого создаются извилистые, напряженные контуры, пластически лепится форма, передаются свет и тени, строится пространство. Фактура этих гравюр с их тончайшими переходами серебристых тонов отличается удивительной красотой и разнообразием.

Первой крупной работой Дюрера была серия гравюр на дереве большого формата из пятнадцати листов на тему Апокалипсиса (напечатано в двух изданиях с немецким и латинским текстом в 1498 г.)(По обыкновению того времени доски для гравюр на дереве резал не сам художник, а специалисты-резчики. Но высокое мастерство гравюр Дюрера дает основание предполагать, что он собственноручно наносил рисунок на доску и пристально следил за работой резчика.). Это произведение несет в себе сложное сплетение средневековых воззрений с переживаниями, вызванными бурными общественными событиями тех дней. От средневековья в них сохраняются аллегоричность, символизм образов, запутанность сложных богословских понятий, мистическая фантастика; от современности — общее чувство напряженности и борьбы, столкновения духовных и материальных сил. В аллегорические сцены введены образы представителей разных сословий немецкого общества, живые реальные люди, исполненные страстных и тревожных переживаний и активного действия. Особенно выделяется знаменитый лист с изображением четырех апокалиптических всадников с луком, мечом, весами и вилами, которые повергли ниц бежавших от них людей — крестьянина, горожанина и императора. Это изображение явно связано с современной Дюреру жизнью: несомненно, что четыре всадника символизируют в представлении художника разрушительные силы — войну, болезни, божественное правосудие и смерть, не щадящие ни простых людей, ни императора. Эти листы, покрытые причудливым извилистым орнаментом линий, пронизанные горячим темпераментом, захватывают яркой образностью и силой фантАзии. Чрезвычайно значительны они и своим мастерством. Гравюра поднята здесь на уровень большого, монументального искусства.

В 1490-е гг. Дюрер выполнил ряд значительных живописных работ, из которых особенный интерес представляют портреты: два портрета отца (1490; Уффици и 1497; Лондон); «Автопортреты» (1493; Лувр и 1498; Прадо), «Портрет Освальта Крелля» (1499; Мюнхен). В этих портретах утверждается совершенно новое, до тех пор незнакомое немецкому искусству отношение к человеку. Человек интересует художника сам по себе, вне всяких побочных идей религиозного порядка, причем в первую очередь — как конкретная личность. Портреты Дюрера неизменно остро индивидуальны. Дюрер фиксирует в них то неповторимое, частное, характерное, что заключено в каждой человеческой личности. Моменты обобщающей оценки сквозят только в их особой напряженности, нервности, известном внутреннем беспокойстве — то есть качествах, отражающих состояние мыслящего человека в Германии в то сложное, полное трагизма и неустоявшихся исканий время. Привычка к пристальному изучению частностей натуры, свойственная позднеготическим мастерам, претворяется Дюрером в особую остроту характеристики модели, получившую подлинно реалистическую направленность. Это прекрасно видно в портрете отца 1497 г., где мастерски переданы старческие складки и морщины лица и дряблой шеи, жидкие пряди седеющих волос, тяжелые складки простой суконной одежды. Все это нужно художнику для того, чтобы охарактеризовать данного конкретного человека—ремесленника, прожившего нелегкую жизнь, наложившую печать усталости на его лицо, но сохранившего живость, которая ощущается в его взгляде.

Чрезвычайно интересны автопортреты художника. В более раннем из них — луврском автопортрете 1493 г.— налицо еще известные архаизмы. Это прежде всего типичный для позднеготических портретов нарочитый жест руки, которая держит веточку чертополоха, символизирующую мужскую верность, угловатость пальцев с отставленным мизинцем, дробность складок. Но правдивость, с которой художник передает собственное лицо, позволяет узнать черты того же тонкого, нервного человека, которые проступали в детском автопортрете в 1484 г., а теперь вырисовываются в облике двадцатидвухлетнего юноши. В автопортрете 1498 г. (Прадо) обнаруживаются уже основы творчества сложившегося мастера. Художник создает здесь портрет-картину, разрабатывая ее композицию подобно итальянским живописцам. С этой целью он помещает позади фигуры вертикальные линии окна и ниши, вводит в фон кусочек типично ренессансного пейзажа, добиваясь общего впечатления упорядоченности; он красиво располагает монументальные складки одежды и как бы строит саму фигуру. Привычному образу на этот раз придан несколько иной оттенок. Перед нами уже не скромный мальчик-ремесленник, а зрелый, исполненный чувства собственного достоинства человек, нарядно одетый и эффектно причесанный, с рассыпающимися по плечам прядями круто завитых волос.

Портрет Освальта Крелля открывает собой оставленную Дюрером блестящую галлерею портретов современников. Чрезвычайно типично для его портретных образов асимметричное, некрасивое, полное сосредоточенной мысли лицо Крелля с вертикальной складкой между бровей, энергичным волевым подбородком, несколько мрачным и тяжелым выражением глаз.

Около 1496 г. создано первое значительное живописное произведение Дюрера на религиозный сюжет — так называемый Дрезденский алтарь, среднюю часть которого занимает сцена поклонения Марии младенцу Христу, а на боковых створках расположены фигуры святых Антония и Себастьяна. Здесь можно отметить все те же черты; некоторые пережитки стиля 15 в., выражающиеся в неправильностях перспективы, в резких, заостренных контурах, нарочитой уродливости младенца, и одновременно — повышенное внимание к образу живого мыслящего человека с характерным индивидуальным лицом.

Эти первые картины Дюрера отличаются известной жесткостью живописной манеры. В них господствуют графический, дробный рисунок, ясные, холодные локальные тона, четко отделенные один от другого, несколько сухая манера тщательного, сглаженного письма.

1500 г. оказывается переломным в творчестве Дюрера. Страстно ищущий правды с первых творческих шагов в искусстве, он приходит теперь к сознанию необходимости отыскания тех законов, по которым впечатления от натуры должны претворяться в художественные образы. Внешним поводом для начатых им исследований послужила состоявшаяся около этого времени и произведшая на него неотразимое впечатление встреча с итальянским художником Якопо де Барбари, который показал ему научно построенное изображение человеческого тела. Дюрер жадно ухватывается за сообщенные ему сведения. Тайна классического идеала человеческой фигуры с этой минуты не дает ему покоя. Работе над овладением ею он посвятил многие годы, впоследствии подведя итоги в известных трех «Книгах о пропорциях», над составлением которых он трудился начиная с 1515 г. более десяти лет.

Первым образным воплощением этих исканий служит прославленный автопортрет 1500 г. (Мюнхен, Пинакотека), одно из самых значительных произведений художника, знаменующее его полную творческую зрелость.

Из этого портрета исчезают все элементы наивной повествователъности; он не содержит никаких атрибутов, деталей обстановки, ничего побочного, отвлекающего внимание зрителя от образа человека. В нейтральном фоне четко вырисовывается подчиненная форме треугольника повернутая прямо в фас человеческая полуфигура. В основу изображения положено стремление к обобщенности образа, упорядоченности, внешней и внутренней уравновешенности; индивидуальный облик подчинен заранее обдуманному идеальному представлению. Однако величайшая творческая честность Дюрера и никогда не изменяющая ему искренность заставляют его внести и в этот образ оттенок беспокойства и тревоги. Легкая складка между бровей, сосредоточенность и подчеркнутая серьезность выражения придают лицу налет едва уловимой грусти. Беспокойны полные динамики дробно вьющиеся пряди волос, обрамляющие лицо; тонкие выразительные пальцы рук как будто нервно движутся, перебирая мех воротника.

Искания Дюрера выливаются в форму экспериментальных занятий. В период между 1500 и 1504 гг. он выполнил ряд рисунков обнаженной человеческой фигуры, прообразом для которых служили античные памятники. Цель этих рисунков — нахождение идеальных пропорций мужского и женского тела. Художественным воплощением результатов изысканий Дюрера является гравюра на меди 1504 г. «Адам и Ева», в которую прямо перенесены фигуры из штудийных рисунков. Они лишь помещены в сказочный лес и окружены животными.

Чрезвычайно характерно для Дюрера то, что в свои законченные художественные произведения, наиболее полно воплощающие его мировоззрение, он только в редчайших единичных случаях включает идеальную фигуру человека, найденную им в теоретических рисунках. Как правило, здесь господствует далекий от классических норм индивидуальный человек, воспроизведенный со всей остротой художником-наблюдателем. Об этом прежде всего свидетельствуют две гравюры на меди, созданные около 1500 г., — «Морское чудо» (ок. 1500 г.) и «Немезида» (ок. 1501/02 г.), замечательные по глубине образной содержательности и по виртуозному художественному мастерству. В обоих листах главенствует некрасивая, но полная жизни фигура обнаженной женщины. «Морское чудо» по теме восходит к народной сказке, образ «Немезиды», по-видимому, заимствован художником из поэмы Полициано «Манто». В обе гравюры Дюрер вносит местный колорит, используя в качестве фона изображение средневекового немецкого городка в гористом пейзаже, близкого к тем, которые он зарисовывал во время своих поездок по югу Германии. «Немезида» воплощает определенный философский замысел, несомненно связанный с событиями тех дней; фигура женщины весьма далекая от классического идеала, с сильно развитой мощной мускулатурой и большим животом много рожавшей матери, претворена в монументальный образ крылатой богини— Судьбы, парящей над Германией. Величавость этой стоящей на сфере фигуры с огромными крыльями, распростертыми за ее плечами, вырисовывающейся на светлом фоне безоблачного неба, контрастирует с мелочной дробностью пейзажа, словно усыпанного домиками, деревьями и скалами. В одной руке женщина держит драгоценный золотой фиал, в другой — конную сбрую: предметы, намекающие на различие в судьбе людей разных сословий.

К этому времени Дюрер приобретает широкую известность. Он сближается с кругом немецких ученых-гуманистов— В. Пиркгеймером и другими. В полную силу разворачиваются его научные занятия. Подобно Леонардо да Винчи, Дюрер интересовался самыми разнообразными научными вопросами. С юных лет и в течение всей своей жизни он обращался к изучению растений и животных (сохранился целый ряд его чудесных рисунков с изображениями различных трав, цветов и зверей), занимался он также изучением строительного дела и фортификации.

Около 1500 г. Дюрер выполнил несколько монументальных заказных работ. Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа» (оба в Мюнхенской Пинакотеке), «Поклонение волхвов» 1504 г.; Флоренция, Уффици) являются первыми в немецком искусстве религиозными композициями чисто ренессансного характера. Как и во всех произведениях Дюрера, в этих картинах со всей силой сказывается интерес художника к живому человеку, к его душевному состоянию. Полны жизни и пейзажные фоны. И если центральная сцена Паумгартнеровского алтаря («Рождество»), так же как и «Оплакивание Христа», еще несколько перегружены и не свободны от известных условностей (вроде традиционных мелких фигурок заказчиков), то созданное на несколько лет позже флорентийское «Поклонение волхвов» производит впечатление упорядоченности. Небольшое число фигур скомпоновано в живую группу, и все изображение представляет собой исполненную лирического чувства жанровую сцену. Совершенно по-новому трактованы образы святых Георгия и Евстафия на створках Паумгартнеровского алтаря — портреты двух братьев из семьи Паумгартнер. В образах святых воинов представлены люди той эпохи, мужественные и сильные, без малейшего намека на благочестивость. Лишь наличие определенных атрибутов дает представление о том, что это изображения святых.

В эти же годы Дюрер начинает работу над тремя большими сериями гравюр на дереве (так называемые «Малые» и «Большие» страсти Христа и серия сцен из жизни Марии), которые были закончены им значительно позже. Все три серии в 1511 г. вышли в свет в виде книг с печатным текстом в издании самого Дюрера.

К 1506—1507 гг. относится вторая поездка Дюрера в Венецию. Прошедший Значительный путь творческих исканий, зрелый художник теперь мог более сознательно воспринять впечатления от искусства итальянского Ренессанса. Произведения, созданные Дюрером непосредственно после этой поездки,— единственные работы мастера, близкие по своим изобразительным приемам к классическим итальянским образцам. Таковы исполненные покоя и гармонии две картины на религиозную тематику—«Праздник четок» (1506; Прага) и «Мадонна с чижиком» (1508; Берлин), «Портрет венецианки», (1506; Берлин) и «Адам и Ева» (1507; Прадо). Из более поздних вещей те же черты сохраняет «Мадонна с младенцем» (1512; Вена). Всем этим картинам присущи, по существу, чуждые Дюреру образная успокоенность, равновесие композиционных построений, плавность округлых контуров, сглаженность пластической обработки форм. Особенно характерны в этом смысле мадридские «Адам и Ева». Из этих образов исчезла всякая угловатость и нервность обычных дюреровских фигур. Нет в них и ничего индивидуального, неповторимого. Это идеальные изображения прекрасных человеческих созданий, построенные по принципам классического канона, говорящие о высшей человеческой красоте, основанной на гармонии телесного и духовного начала. Жесты их отличаются сдержанностью и изяществом, выражение лиц — мечтательностью. Все лишнее удалено из этих картин, в них нет даже намека на былую дробность и перегруженность деталями. Те же качества отличают и берлинский «Портрет венецианки». Изменяются и живописные приемы художника; сглаживаются переходы между границами красочных оттенков, тени мягко скользят по округлым формам, линейные контуры стушевываются, отступая на второй план.

Этот стиль не становится господствующим в последующем творчестве Дюрера. Художник скоро возвращается к обостренным, ярко индивидуализированным образам, пронизанным драматизмом и внутренней напряженностью. Однако теперь Эти свойства получают новое качество. После всех проведенных Дюрером теоретических изысканий, после глубоко пережитых и переработанных в собственном творчестве впечатлений от памятников итальянского Возрождения его реализм поднимается на новую, более высокую ступень. Зрелые и поздние картины и гравюры Дюрера приобретают черты большой обобщенности и монументальности. В них значительно ослабевает связь с позднеготическим искусством и усиливается подлинно гуманистическое начало, получившее глубоко философскую интерпретацию. В 1513—1514 гг. Дюрер создал ряд произведений, знаменующих вершину его творчества. Это в первую очередь три гравюры на меди, знаменитые «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514) и «Меланхолия» (1514). Маленький лист станковой гравюры трактуется в этих работах как большое монументальное произведение искусства. Сюжетно эти три гравюры не связаны между собой, но они составляют единую образную цепь, так как тема их одна; все они воплощают образ человеческого разума, каждая — несколько в ином плане.

Первый лист— «Всадник, смерть и дьявол» — подчеркивает волевое начало в человеке. Одетый в кольчугу и шлем, вооруженный мечом и копьем, сильный и спокойный всадник едет на мощном коне, не обращая внимания на уродливого дьявола, который силится удержать его коня, на страшную смерть, показывающую ему символ времени — песочные часы, на то, что под ногами лошади на земле лежит человеческий череп. Поступь коня неудержима и уверенна, лицо человека исполнено воли и внутренней сосредоточенности.

«Св. Иероним» воплощает образ ясной человеческой мысли. В комнате, тщательно воспроизводящей обстановку немецкого дома 16 в., за рабочим столом сидит старец с окруженной светлым ореолом головой. Из окна льются солнечные лучи, наполняющие комнату серебристым светом. Царит невозмутимая тишина. На поду дремлют укрощенный лев и собака.

Наиболее впечатляющий образ создан в третьей гравюре — прославленной «Меланхолии». В этом листе сильнее всего выступает символическое начало, давшее повод для самых разнообразных толкований со стороны ученых многих поколений. В настоящее время трудно сказать точно, какой смысл вкладывал Дюрер во все представленные здесь предметы, атрибуты средневековой науки и алхимии, что обозначают многогранник и сфера, весы и колокол, рубанок и зазубренный меч, песочные часы, спящая собака, цифры на доске, пишущий грифелем амур; как толковал художник традиционное для аллегории Меланхолии изображение планеты Сатурн. Но образ мощной женщины — крылатого гения, погруженной в глубокое сосредоточенное раздумье, настолько значителен, настолько пронизан ощущением безграничной силы человеческого духа, что все эти детали отодвигаются на второй план, а на первое место выступает гуманистическое начало. Характерно, что внешнее спокойствие этого образа не скрывает за собой внутреннего покоя. Сосредоточенный взгляд Меланхолии, выражающий состояние тяжелого раздумья, беспокойный ритм складок ее одежды, мир фантастических атрибутов, который обступает ее со всех сторон,— все это чрезвычайно типично для эстетики немецкого Возрождения. Только в гравюре «Св. Иероним», где художник создает представление о мире научного мышления, царствует гармония. Человек действия — всадник — показан окруженным опасностями, а размышления крылатого гения исполнены тревоги и скорби. Наиболее сильной стороной этих листов является то, что философское обобщение и символика облечены в них в подлинно реалистические формы. Каждая из гравюр — это не только плод могучего художественного воображения, но и результат пристального изучения натуры. Например, фигура коня в листе «Всадник, смерть и дьявол» возникла на основании натурных зарисовок лошадей и работы над идеальными пропорциями лошади. В том же листе мы находим тщательно выполненные изображения травы, кустов и почвы. Комната св. Иеронима является великолепной штудией с натуры, показывая Дюрера как блестящего художника интерьера и натюрморта, раскрывая его мастерство в передаче света и воздуха. В «Меланхолии» со всей силой воплощается проникновенность его как психолога.

Эти обобщающие философские образы явились итогом многолетних размышлений художника, свидетельствуя о его глубочайшем знании человека и жизни.

Деятельность Дюрера в эти зрелые годы продолжает быть весьма разнообразной. Он выполняет множество портретов в живописи, гравюре и рисунке, постоянно зарисовывает народные типы. От него осталась целая серия изображений крестьян, большая часть из которых относится именно к этим годам (гравюры на меди—«Танцующие крестьяне», 1514; «Волынщик», 1514; «На рынке», 1519). В это же время он занимается декоративным искусством и книжной графикой, изображая в гравюре по заказу императора Максимилиана грандиозную триумфальную арку (1515) и украшая рисунками на полях его молитвенник (1513).

В 1520—1521 гг. Дюрер совершил путешествие по Нидерландам. Судя по сохранившемуся от этой поездки содержательному дневнику художника, он встречался с нидерландскими живописцами и с большим интересом присматривался к нидерландскому искусству. Однако творчество Дюрера последующих лет не отражает воздействия нидерландского искусства. В это время его собственный стиль достиг вершины своего развития, и как художник он продолжал идти своим самобытным путем.

В ряде замечательных портретов, выполненных на протяжении 1510—1520 гг., Дюрер как бы подводит итоги многолетнему изучению человеческой личности. После всех поисков классической красоты и попыток создания идеальных норм его продолжает привлекать человек таким, каким он был в то время в Германии, в первую очередь представитель немецкой интеллигенции — мятущийся, тревожный, внутренне противоречивый, исполненный волевой энергии и духовной силы. Этих черт ищет Дюрер прежде всего в лицах своих современников. Все его портреты сохраняют свою неизменную характерность. При этом в них окончательно исчезают последние пережитки прошлого — внешняя дробность и угловатость, красочная и линейная жесткость. Они цельны и свободны в своих композиционных построениях; фигуры естественно располагаются в отведенном для них пространстве, формы обладают обобщенностью и пластичностью. Дюрер создает в этот период целую галлерею ярких запоминающихся образов своих современников. Он пишет своего учителя Вольгемута — слабого старика с крючковатым носом и обтянутым пергаментной кожей лицом (1516; Нюрнберг), властного и гордого императора Максимилиана (1519; Вена), молодого интеллигента того времени Бернгарда фон Рестена (1521; Дрезден); мастерски обрисовывает характер Гольцшуэра (1526; Берлин). Из-под его резца выходят проникновенные гравированные на меди портреты ученых-гуманистов Виллибальда Пиркгеймера (1524), Филиппа Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Замечательны потретные рисунки Этих лет: трогательный портрет девочки (1515; Берлин), пронизанные глубоким чувством изображения родных художника — брата Андрея (1514; Вена) и матери (1514; Берлин).

Ясно обозначенное индивидуальное сходство во всех этих портретах неизменно сочетается с высоким представлением о человеке, выраженным в особой моральной значительности и печати глубокой мысли, лежащей на каждом лице. В них нет ни малейшего оттенка благочестивости, свойственной портретным изображениям 15 в. Это чисто светские ренессансные портреты, в которых первое место занимает неповторимая индивидуальность человека, а в качестве объединяющего общечеловеческого начала выступает разум. Во всех техниках, в которых выполнены названные портреты, Дюрер работает теперь с равным совершенством. В живописи он достигает большой мягкости и гармоничности красочных сочетаний, в гравюре — удивительной тонкости и нежности фактуры, в рисунке — лаконизма и неукоснительной точности линии.

Все многолетние искания Дюрера находят себе завершение в замечательных «Четырех апостолах» (1526; Мюнхен, Пинакотека). Художником найден здесь синтез между обобщающим философским началом в оценке человечества и частными свойствами индивидуальной личности. Создавая «Апостолов», Дюрер вдохновлялся образами лучших людей своей эпохи, которые представляли тип человека-борца в те революционные годы. Эти четыре монументальные фигуры, облаченные в торжественные одеяния и напоминающие античные статуи, сочетают в себе спокойствие высшей мудрости с самобытностью определенных человеческих характеров. Достаточно взглянуть на усталое сосредоточенное лицо старика со лбом Сократа — апостола Петра или на горящий мятежным внутренним огнем взор апостола Павла, для того чтобы ощутить в этих величавых мудрецах яркие индивидуальности живых людей. И в то же время все четыре образа проникнуты одним высоким этическим началом, важнейшим для Дюрера,— силой человеческого разума, свободного и независимого.

Надо сказать, что в Германии 16 в. не существовало условий для творческого развития таких личностей. Борьба за свободу немецкого народа, за торжество высоких идей гуманизма, которой Дюрер отдал всю силу своего гения, была к этому времени сломлена. После окончания Крестьянской войны в выигрыше осталась одна лишь княжеская власть, подавившая все свободолюбивые стремления демократических сил. Сам Дюрер после «Четырех апостолов» тоже не создал ничего значительного. Он скончался через два года после завершения этой работы — в 1528 году.

Творчество Дюрера не имело непосредственных продолжателей, но его влияние на искусство Германии было огромным, решающим. Художники одного с ним поколения, так же как и его младшие современники, уже совсем иными глазами смотрели на мир, нежели мастера 15 в. Острый интерес к природе, столь типичный для Дюрера, стал теперь характерной особенностью и других живописцев. Расцвело портретное искусство, причем портрет начал приобретать последовательно светский характер. Развитие получила станковая картина, а в случаях, когда живописное произведение продолжало включаться в алтарный образ, оно, за редким исключением, обретало независимость, не объединяясь в одно целое со скульптурой. Значительно ослабела роль религиозной тематики. Религиозные сюжеты насыщались жизненным содержанием. Постоянно привлекались мифологические сюжеты, изображалось обнаженное человеческое тело, начало развиваться искусство пейзажа, и главное, произошел коренной сдвиг в эстетических взглядах: реалистические основы утвердились в немецком искусстве.

У Дюрера не было большой мастерской с множеством учеников. Достоверные его ученики неизвестны. Предположительно связывают с ним прежде всего трех нюрнбергских художников — братьев Ганса Зебальда (1500—1550) и Бартеля (1502—1540) Бехам и Георга Пенца (ок. 1500—1550), известных главным образом в качестве мастеров гравюры малого формата (так называемые клейнмейстеры; они работали также и как живописцы). Интересно упомянуть о том, что в 1525 г. все три молодых мастера были преданы суду и высланы из Нюрнберга за атеистические взгляды и высказывание революционных идей. Их высокие по мастерству гравюры на меди носят совершенно светский характер и свидетельствуют о сильном влиянии итальянской гравюры. Бартель Бехам воплощает античные сюжеты, особенно интересуясь обнаженным телом, создает превосходные портреты, изображает фигуры ландскнехтов. Его листы отличаются свободой, ясностью и воздушностью, обнаруживая прекрасное владение техникой гравюры. Примером может служить тонкая, пронизанная светом и воздухом «Мадонна у окна», представляющая собой прелестную жанровую сцену. В творчестве трех названных граверов преодолевается мелочность, дробность и напряженность поздиеготического искусства; в их изображениях господствуют четкие пластические формы, ясные спокойные контуры. В этом смысле они продолжают традиции зрелых и поздних работ Дюрера. Искусство Ганса Зебальда Бехама с особенной силой отражает демократические взгляды. Его гравюры носят исключительно жанровый характер; библейские или религиозные сюжеты в отдельных случаях дают им только название («История блудного сына», «Подвиги Геркулеса» и т. д.). Художник часто обращается к сценам из жизни крестьян и ландскнехтов («Пирушка крестьян» и др.), создавая изображения, по своему характеру явно рассчитанные на широкие круги зрителей из народа. В произведениях Георга Пенца, который, по-видимому, побывал в Италии, особенно сильно заметны итальянские влияния. От него остались главным образом гравюры на мифологические и аллегорические сюжеты, а также ряд крестьянских сцен.

Из немецких живописцев 16 в. ближе всего к Дюреру стоят Ганс фон Кульмбах и Ганс Бальдунг Грин.

Ганс фон Кульмбах (ок. 1481—1522, настоящее имя Ганс Зюсс) был учеником упомянутого выше художника из Венеции Якопо де Барбари и, возможно, Дюрера. В многофигурной картине 1511 г. «Поклонение волхвов» (Берлин) он явно подражает Дюреру. Здесь можно отметить новую, светскую трактовку религиозного сюжета, свободное расположение фигур. Но сами фигуры отличаются вялостью, а композиция лишена необходимой цельности. Наиболее сильная сторона живописи Кульмбаха — приятный золотистый колорит, обнаруживающий влияние венецианской живописи. Кульмбах известен также как портретист («Портрет молодого человека», 1520, Берлин; «Мужской портрет», Нюрнберг).

Ганс Бальдунг Грин (1476—1545) — чрезвычайно своеобразный мастер, в творчестве которого причудливо переплетаются ренессансные черты со средневековой символикой, фантастикой и элементами нарождающегося маньеризма — художественного направления, получившего в Германии развитие в годы реакции, которая наступила после подавления крестьянских войн. К Дюреру, с которым он был в тесной личной дружбе, Бальдунг Грин приближается в своей графике — в гравюрах и прежде всего в рисунках — самой интересной части его творчества. Они интересны особенно тем, что показывают в нем пытливого наблюдателя природы. В Карлсруэ хранится альбом его зарисовок (1508/09—1517), сделанных серебряным карандашом, которые по большей части как по своему характеру, так и по мастерству чрезвычайно близки к Дюреру. Среди них можно встретить тонкие зарисовки с натуры человеческого тела и отдельно — голов, рук, ног, прекрасные портреты, очаровательные изображения детей, выполненные с большой наблюдательностью рисунки животных — лошадей, львов, козла, попугаев, точно фиксирующие местность городские ландшафты, тщательно сделанные рисунки растений. Бальдунгу не чужд интерес к работе над пропорциями человеческого тела, о чем свидетельствует ряд его рисунков («Ева около райского дерева», 1510, Гамбург; «Мария Египетская в облаках», Базель), и над идеальными лицами («Голова Христа», Париж; «Мужская голова», Берлин; «Голова девушки», Базель). Все это произведения чисто ренессансного характера. Очень хороши орнаментальные работы Бальдунга — иллюстрации к молитвеннику императора Максимилиана и рисунки для цветных оконных стекол.

Свое знание природы и мастерство рисовальщика Бальдунг Грин применяет также для создания сюжетных рисунков на религиозные, мифологические и сказочные темы, в которых выражена присущая ему страсть к вымыслу и фантастике. Сильной стороной этих рисунков является их динамичность, умелая передача движений и смелых ракурсов, мастерство в компоновке фигурных групп. Но в то же время на них лежит неприятный налет преувеличенной экспрессивности, порой принимающей грубо физиологический или эротический характер (особенно в серии рисунков, посвященных изображению ведьм,— в Вене, Париже, Карлсруэ). Художник часто возвращается к мотивам смерти, похищающей женщину (рисунки во Флоренции, Берлине), или борьбы, которые служат ему для передачи повышенно экспрессивной 'жестикуляции, весьма часто переходящей в гротеск и манерность («Геркулес и Антей», Кассель, и другие). Рядом с прекрасными реалистическими портретами Бальдунг помещает такие рисунки, где экспериментирует над человеческим лицом, подчас придавая ему искаженное, безумное выражение («Голова Сатурна», Вена).

В живописи Бальдунга берет верх эта последняя сторона его творчества. Главное его живописное произведение — большой многостворчатый алтарь собора во Фрейбурге (1516), еще сравнительно спокойный, с симметрично построенной средней частью («Коронование Марии») совершенно лишен пространственности и перегружен фигурами. Сильная сторона живописи Бальдунга — искрящиеся, горящие краски, которые сливаются в яркие, насыщенные цветовые аккорды. Свойственные большинству его картин причудливость композиции, повышенная экспрессия фигур, подчеркнутая выразительность жестикуляции (например, «Казнь св. Доротеи», 1516; Прага) в произведениях последних двадцати лет его жизни, таких, как «Избиение св. Стефана», 1522, Страсбург; «Две ведьмы», 1523, Франкфурт; «Аллегория бренности», 1529, перерастают в неприкрытую манерность.

Сложность эпохи, порождавшей контрасты и крайности в области культуры и искусства, быть может, сильнее всего сказывается в творчестве современника Дюрера — Маттиаса Грюневальда (ум. в 1528 г.), замечательного мастера, одного из крупнейших живописцев Германии.

На первый взгляд может показаться, что искусство Грюневальда по своему идейному содержанию, равно как и по художественным качествам, лежит вне основного пути развития европейского Возрождения.

Однако в действительности это не так.

Подобное впечатление вызвано тем, что творческий метод Грюневальда резко отличен от стиля современного ему итальянского искусства и от классических тенденций, ощущаемых в ряде работ Дюрера. Но в то же время произведения, созданные Грюневальдом, следует оценить как характернейшее и, быть может, наиболее национально самобытное явление немецкого Возрождения.

С не меньшей силой, чем Дюрер, Грюневальд стремится к решению главных проблем своего времени, и прежде всего — к возвеличиванию средствами искусства мощи человека и природы. Но он идет при этом иным путем. Определяющим свойством его искусства служит неразрывная, кровная связь с духовным прошлым немецкого народа и с психологией современного ему человека из низов. Именно поэтому Грюневальд ищет ответа на злободневные вопросы исключительно в сфере искони привычных и понятных народу религиозных образов, которые он трактует не в плане ортодоксальной церковности (старой католической или новой протестантской), а в духе мистических ересей, вышедших из недр народной оппозиции.

Картины Грюневальда на сюжеты евангельской легенды несут в себе идеи и чувства, глубоко созвучные тем, которыми жили в те бурные дни простые люди Германии. Ни один немецкий художник не сумел с такой потрясающей силой выразить противоречивое состояние беспокойства, напряженности, ужаса, ликования и радости, как это сделал в своих произведениях Грюневальд. Его работы пронизаны духом бунтарства, боли и протеста. Традиция и современность переплетаются в них в одно неразрывное целое, рождая новое качество. Это всецело относится и к художественным приемам Грюневальда.

Не только повышенная эмоциональность образов, склонность к воплощению уродливого и страшного, элементы натурализма в трактовке деталей, но и напряженность композиционных построений и линейного рисунка, сияние красок, напоминающее мерцание цветных стекол готических витражей, указывает на непосредственную связь его искусства с готикой. И в то же время Грюневальд является одним из тех западноевропейских художников, которым принадлежит заслуга открытия ряда совершенно новых возможностей живописи. Одним из первых решает он проблему соотношения цвета и света, ищет средств передачи впечатления прорыва в бесконечную глубину пространства, изображения солнечного сияния и непроницаемой темноты ночи.

О Грюневальде искусствоведческой науке долго ничего не было известно. Самое имя его до сих пор остается условным. В последнее время учеными найден ряд документов, в которых упоминается некий Мастер Маттиас, по-видимому носивший двойную фамилию Готхардт-Нейтхардт (возможно, что имя Готхардт было псевдонимом художника, а Нейтхардт — его настоящей фамилией). Если согласиться с тем, что все эти скупые архивные упоминания относятся к одному художнику, то придется признать в нем мастера, работавшего в Ашаффенбурге, Зелигенштадте (на Майне), Франкфурте-на-Майне и умершего в Галле, бывшего придворным художником архиепископа Майнцского Альбрехта. Наиболее интересное указание относится к тому, что Грюневальд имел какую-то связь с крестьянскими восстаниями и за свои симпатии к революционному движению в 1526 году был уволен со службы.

Гораздо определеннее обрисовывается круг произведений художника. Его творческая индивидуальность настолько неповторимо своеобразна и живописная манера так ярка, что работы, принадлежащие его кисти, определяются сравнительно легко.

Главным произведением Грюневальда является знаменитый Изенгеймский алтарь (окончен ок. 1516 г.), в настоящее время находящийся в Кольмаре. Это огромное сооружение, состоящее из девяти живописных композиций и цветной деревянной скульптуры (выполненной в 1505 г. страсбургским скульптором Николаусом Хагенауэром).

Центральную часть Изенгеймского алтаря составляет сцена Голгофы. В это изображение художник вложил всю силу своего темперамента, стремясь с предельной активностью воздействовать на зрителя, потрясти его воображение. Лицо распятого Христа искажено предсмертной мукой. Пальцы рук и ног сведены судорогой, все тело покрыто кровоточащими ранами. Фигуры богоматери, апостола Иоанна и Марии Магдалины выражают исступленное душевное страдание, проявляющееся в их болезненно экзальтированных движениях. Жест Иоанна Крестителя, держащего открытую книгу с пророчеством и пальцем указывающего на Христа, носит гротескный характер. Многие детали обработаны с преувеличенным, почти физиологическим натурализмом.

Главным средством воплощения тематического замысла для художника служит присущая ему мощная живописная сила. Позади сцены распятия открывается мрачный ночной, пустынный ландшафт. На его фоне выпукло вырисовываются фигуры, как бы выпирающие из картины. По телу Христа сверху вниз проходит поток крови, своеобразным отзвуком которого служат многочисленные оттенки красного цвета в одеждах стоящих фигур. От тела распятого по всему изображению распространяется нереальный таинственный свет.

Замысел Изенгеймского алтаря отличается исключительной глубиной. Самый образ человеческого страдания возведен на уровень обобщенных философских представлений. Он звучит как выражение скорби всего человечества, как символ всенародного страдания. Впечатляющая сила этого произведения Грюневальда увеличивается тем. что наряду с мощью человеческих чувств в нем воплощена стихийная сила природы, которая врывается в каждую из представленных художником сцен.

С не меньшей силой выражено в сценах Изенгеймского алтаря представление о победе света над тьмой, ощущение радостного ликования.

Особенно ясно это видно в той композиции, где представлен апофеоз богоматери. С неба на фигуру Марии с младенцем низвергается каскад золотых лучей. Радостной песней славословят их поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы. На причудливых узорных колоннах и резьбе изящного здания часовни, перед которой сидит богоматерь, переливаются радужные краски. Справа открывается светлый сказочный ландшафт.

В живописном отношении поразительна сцена «Воскресение Христа». В ней также торжествует светлое начало. Здесь Грюневальд достигает особого живописного эффекта. Тело Христа словно дематериализуется, растворяясь в лучах света, исходящих из него самого; окружающий фигуру цветистый ореол, составленный из желтых, красных и зеленоватых тонов, пронзительно разрывает темную синеву ночи, как бы торжествуя над ней победу.

Привлекает к себе внимание изображение св. Себастьяна, пометенное на узкой створке алтаря, справа от центральной сцены Голгофы. Обнаженная мускулистая фигура Себастьяна, на которую наброшена красная ткань, напоминающая своим очертанием и цветом язык пламени, исполнена сдержанной силы и внутреннего напряжения; лицо Себастьяна, очевидно, списано художником с натуры; в нем запечатлены спокойные, суровые черты человека из народа.

Явно портретный характер носят также головы двух стариков в сцене «Посещение св. Павла святым Антонием» В образе св. Антония исследователи видят портрет заказчика алтаря итальянца Гвидо Гуэрси, в образе Павла — автопортрет художника. Великолепно охарактеризован причудливый пейзаж; с редким мастерством и знанием природных форм изображена очаровательная лань у ног отшельников.

Наиболее спокойное и уравновешенное произведение Грюневальда, относящееся к позднему периоду его творчества,— «Встреча св. Эразма и Маврикия» (1521 — 1523; Мюнхен). Допуская некоторые традиционные условности, вроде золотых нимбов вокруг голов святых или атрибута мученичества в руках Эразма, Грюневальд в то же время изображает в этой картине жизненную сцену встречи двух роскошно одетых людей, обладающих индивидуальными, выразительными лицами. В образе величавого, облаченного в сверкающее золотом парчовое одеяние епископа он воплощает облик своего патрона — архиепископа Альбрехта; с натуры списано и лицо негра Маврикия.

Из числа остальных произведений Грюневальда выделяются датированное 1503 г. «Бичевание Христа» (Мюнхен), «Распятие» (Базель), «Св. Кириак и св. Лаврентий» (Франкфурт-на-Майне), «Мадонна» (1517/19; церковь в Штуппахе). Сохранился целый ряд первоклассных по мастерству его рисунков, представляющих собой преимущественно подготовительный материал для картин, а также зарисовки отдельных голов и фигур.

Особое течение немецкого Возрождения, отличающееся ярко выраженным национальным своеобразием, образует творчество мастеров так называемой дунайской школы во главе с Альтдорфером. В искусстве этих художников также заметен отпечаток неустойчивости немецкой художественной культуры 10 в., во многом живущей пережитками прошлого, объединяющей в себе новые, реалистически разумные взгляды на мир с путаными иррациональными представлениями. При Этом мастерам дунайской школы равно чужды научные интересы Дюрера и религиозная экзальтация Грюневальда. Освободившись в своем творчестве от спиритуалистической направленности средневекового искусства, они не пришли к прославлению человеческого разума и поискам гармонического идеала. В их произведениях создан сказочный мир, в котором фантастика и вымысел переплетаются с точно зафиксированными впечатлениями от реальной действительности, мифологическая или библейская легенда сливается с жанровым повествованием. Поздне-готические элементы уживаются с реалистическими открытиями, причудливость соединяется с простотой. В качестве наиболее сильной стороны творчества этих художников можно отметить присущее им обостренное чувство природы. Они становятся родоначальниками немецкого пейзажа как самостоятельного жанра живописи, изображая людей в окружении природы или природу в чистом виде.

Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480—1538) работал в Регенсбурге. От самых ранних лет его художественной жизни произведений не сохранилось. В зрелый период он выступил как мастер, обладающий ярким и оригинальным творческим почерком. Наивная простота неприкрашенных человеческих чувств и отношений, носящих оттенок бюргерской трезвости, сосуществует в его произведениях с налетом своеобразной романтики и поэтичностью народной сказки. Лучшими изображениями Альтдорфера являются те, где наибольшее место отведено пейзажу.

В ряде картин художник разворачивает на фоне сказочной природы сцены мифологического или библейского содержания, уподобляющиеся маленьким новеллам, наполняя их сотнями бытовых или фантастических подробностей. Он строит сложные пространственные композиции, в которых мастерски применяет эффекты освещения. Произведения Альтдорфера легко узнаются по присущему им особому живописному почерку. Мастер работает тонкой кистью, накладывая нервные острые мазочки; фактура его живописи, несколько сухая и пестрая, искрится зеленоватыми, красными, желтыми и синими точками.

Основные черты творчества Альтдорфера полностью раскрываются уже в одном из его ранних дошедших до нас произведений — «Отдых на пути в Египет» (1510; Берлин). Бесхитростный жанровый мотив вплетен в причудливую обстановку народной сказки. Действие происходит возле большого фонтана, украшенного фантастической скульптурой. В водоеме фонтана плещутся ангелочки. Младенец Христос, лежа на коленях у матери, тянется к ним рукой. Пожилой косматый крестьянин — Иосиф подает Марии корзинку с вишнями. Дальний план картины занят пейзажем, насыщенным множеством деталей. Пейзаж этот — одновременно плод вымысла художника и отражение его реальных жизненных знаний. Уходящий вдаль изрезанный берег реки с горами и скалами, поросшими кустарником, носит нереальный, сказочный характер. В то же время расположенный ближе островерхий деревенский домик с полуразрушенной заросшей кровлей кажется списанным с натуры.

Ощущением романтической поэзии овеяна ночная сцена картины Альтдорфера «Рождество Христово» (1512; Берлин). Мастерски передано ночное освещение. Развалины кирпичного здания, заросшие цветами и травами, где нашли для себя приют Мария с младенцем и Иосиф, озарены желтоватыми отблесками лунного света. На темном небе вьются светлые сонмы ангелочков. В «Купанье Сусанны» (1526; Мюнхен) Альтдорфер воздвигает пестрое многоэтажное фантастическое здание-дворец, от которого ступени спускаются к окруженным балюстрадами террасам, усеянным десятками мелких фигурок. На первом плане под сенью великолепного дерева расположились герои библейской легенды. Еще одну вариацию темы рождества дает «Святая ночь» (Берлин).

Своего рода уникальным произведением немецкого искусства 16 в. может считаться картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529; Мюнхен), по своему замыслу представляющая нечто вроде космического ландшафта. Весь первый план картины занят исполненными движения толпами сражающихся войск, всадниками со знаменами и копьями. За ними открывается безбрежный пейзаж, в котором художник словно стремится воплотить образ всей вселенной. Высокий горизонт позволяет видеть необозримые дали с морями и реками, горами, лесами и зданиями. Небо пронизано лучами света, которые освещают причудливые очертания облаков и бросают на землю яркие пятна, резко-выделяющие отдельные детали пейзажа и фигуры людей.

В полной мере новаторский характер носят лесные пейзажи Альтдорфера. Эти маленькие картины, выполненные в почти миниатюрной технике, обладают особым очарованием. В картине «Св. Георгий в лесу» (1510; Мюнхен) художник изображает сказочный дремучий лес с исполинскими деревьями, закрывающими все пространство неба. Маленькая фигурка св. Георгия на коне совершенно поглощена наступающим на нее вековым бором. В узкий просвет между стволами видна темно-синяя даль. Лесная чаща переливается зеленоватыми, синими и красными оттенками. Тщательно и мастерски обрисован каждый листок.

В своем «Альпийском пейзаже» (ок. 1532 г.; Мюнхен), изображающем уходящую вдаль — к горам — лесную дорогу, Альтдорфер дает уже законченный ландшафтный образ, совершенно лишенный стаффажа.

Значительно меньший интерес представляют те композиции Альтдорфера, где главенствуют человеческие фигуры, а пейзаж либо совсем отсутствует, либо сведен на положение фона. Таково большинство композиций, входящих в два цикла алтарных картин с изображением страстей Христа и мученичества св. Себастьяна (1518) и сценами из жизни св. Флориана (начало 1520-х гг.). Здесь сильнее всего обнаруживаются готизирующие тенденции, скрытые в творчестве художника, которые сказываются в угловатости некрасивых неуклюжих фигур, подчас обладающих неприятным налетом гротеска. С особенной силой эти черты выступают в нескольких поздних картинах художника («Адам и Ева», «Царство Марса и Вакха», Лугано; «Лот с дочерьми», 1537; Вена).

Альтдорфер много и продуктивно работал в области гравюры, выполняя гравюры на дереве и на меди. Интересны его многокрасочные гравюры на дереве, отпечатанные с нескольких досок (например, «Мадонна»). В поздние годы он успешно прибегал к технике офорта; выделяются его офортные пейзажи, отличающиеся легкостью и нежностью фактуры.

Из числа других мастеров дунайской школы можно назвать работавшего в Пассау Вольфа Губера (ок. 1490—1535), автора ряда небольших мелочно проработанных картин, в которых жанровые мотивы соединяются с причудливым вымыслом и большое место уделено ландшафту («Христос в Гефсиманском саду», Мюнхен; «Бегство в Египет», Берлин). Особый интерес представляют перовые пейзажные рисунки Губера, выполненные тонким извилистым штрихом («Долина Дуная», Берлин, и другие).

Некоторыми сторонами своего творчества, и в первую очередь обостренным интересом к природе, приближается к Альтдорферу крупнейший живописец Саксонии Лукас Кранах.

Кранах (1472 —1553) родился в местечке Кронах во Франконии. О ранних годах жизни художника мы знаем только то, что в 1500—1504 гг. он находился в Вене; в 1504 г. Кранах был приглашен в Виттенберг ко двору саксонского курфюрста Фридриха Мудрого, а потом до конца жизни работал при дворе его преемников. В Виттенберге Кранах занимал положение видного богатого бюргера, неоднократно бывал бургомистром города, стоял во главе обширной мастерской, выпускавшей огромное число произведений, вследствие чего в настоящее время не всегда возможно выделить подлинные картины самого художника.

Кранах состоял в дружеских отношениях с Лютером, иллюстрировал несколько его сочинений. Юношеских работ художника не сохранилось. В наиболее ранних из дошедших до нас произведений, прежде всего в гравюрах, можно отметить признаки связи Кранаха с позднеготическими традициями (гравюры на дереве 1502—1509 гг. — «Распятие», «Св. Иероним», «Искушение св. Антония»). В них еще нет правильного перспективного построения, они перегружены деталями, в изображениях присутствуют элементы фантастики; сам рисунок кажется составленным из запутанных вьющихся линий.

Однако уже в этих работах обрисовывается художественная индивидуальность Кранаха как одного из характерных представителей немецкого Возрождения эпохи Дюрера. Его творчество, несмотря на обилие религиозных и сказочных сюжетов, проникнуто чувством современности. На протяжении всего творческого пути художник выказывает обостренный интерес к человеку своей эпохи: его особенно привлекает портретный жанр, интересует уклад жизни различных сословий, специальное внимание он уделяет костюму и деталям быта. Мы находим у Кранаха темы и сюжеты, порожденные идеями современных ему гуманистов.

Но особенно большое место в его произведениях занимает природа; наряду с Альтдорфером Кранах может считаться родоначальником искусства пейзажа и Германии.

Внимание к природе свойственно мастеру, начиная с самых ранних дошедших до нас работ. Определяющую роль играет пейзаж в его известной берлинской картине «Отдых на пути в Египет», 1504 г. Здесь мы встречаемся с наиболее живым изображением родной природы у Кранаха. Правдиво изображен северный лес, тесно обступающий расположившихся на цветущей полянке Марию с младенцем и Иосифа. Как и Альтдорфер, Кранах любовно передает все детали пейзажа — деревья, цветы, травы. Он вносит в трактовку евангельской легенды элементы жанрового повествования, отодвигая на второй план религиозное содержание. От традиционных приемов художественной интерпретации церковного сюжета отступает он и в «Распятии» 1503 г. (Мюнхен).

Чрезвычайно занимательны созданные Кранахом гравюры на дереве, воспроизводящие сцены из жизни придворного общества Виттенберга (ряд листов 1506—1509гг. с изображением рыцарских турниров, охоты на оленей, всадников и т. п.). Мотивы, наблюденные художником при дворе виттенбергских курфюрстов, постоянно вводились им также в живописные и графические композиции на религиозные и мифологические сюжеты.

Одна из важных особенностей Кранаха заключается в том, что он принадлежит к числу тех немецких художников 16 в., которые проявляли интерес к достижениям современного им классического искусства Италии. В целом ряде своих произведений Кранах обращается к классическим приемам передачи пространства и трактовки человеческой фигуры. Он создает изображения мадонны, уподобляющиеся по типу итальянским образцам («Мария с младенцем»; Вроцлав), вводит в фигурные композиции элементы ренессансной архитектуры («Алтарь св. Анны»; Франкфурт), пытается воплотить идеальные пропорции обнаженного тела («Венера», 1509; Ленинград). Однако отношение Кранаха к используемым им примерам классического искусства является не столь творческим, как у Дюрера. В картинах подобного рода он обычно не идет дальше несколько наивного повторения готовых рецептов. Но лучшим работам Кранаха присущи черты своеобразной утонченности. Спокойный ритм мягких округлых контуров подчас ласкает глаз своим плавным движением; ювелирная проработка деталей приковывает внимание зрителя. Художник обнаруживает тонкое колористическое чутье. Избегая резких цветовых контрастов, Кранах умеет создать изысканные сочетания тонов. Примером может служить московская «Мадонна с младенцем», где темная тяжелая зелень кустов составляет прекрасный красочный аккорд со светло-зеленой полосой пейзажа второго плана и с голубой далью.

Большой интерес представляют портреты Кранаха, выполненные мастером в ранний и средний период творчества. В них ярче всего обнаруживаются реалистические свойства его искусства. В раннем портрете ученого Иоганна Куспиниана (1502—1503; Винтертур) фигура человека помещена в несколько наивное сказочное окружение, но лицо отличается замечательной живостью выражения и привлекательностью.

В зрелые годы Кранахом создан целый ряд портретов, в том числе «Портрет Шеринга» (Брюссель), «Портрет дамы» (1526; Мюнхен), «Автопортрет» (1527; Флоренция). К лучшим из них принадлежит «Портрет отца Лютера» (1530; Вартбург). Здесь дано яркое изображение человека с характерным выразительным лицом. Художнику прекрасно удалось отметить умный, несколько угрюмый взгляд, вылепить крупные черты старческого лица, передать его морщинистую кожу, редкие седые волосы. В портрете господствует графическая манера письма, тонкий извилистый контур.

Высшим достижением портретного искусства Кранаха является профильное изображение Лютера (1520—1521, гравюра на меди). Оно сделано в период наибольшей близости Кранаха с главой реформации. Художник создает в нем такое простое, серьезное изображение человека, какое больше не встречается в его искусстве. Правдиво и точно обрисовывает он некрасивый профиль Лютера. Сопоставлением более светлых поверхностей лица и одежды с серебристыми тенями и темным фоном он придает образу особенную живость, отличающую его от других портретов художника. Ни в одном произведении не стоит Кранах так близко к Дюреру, как здесь. Этот портрет как бы суммирует все его завоевания в области передачи реальной действительности.

Но уже со второго десятилетия 16 в. в творчестве мастера нарастают другие тенденции. В ряде его картин на религиозные темы 1515—1530 гг., равно как и в портретах, можно отметить стремление следовать известному трафарету человеческой фигуры — изящной, жеманной и условной. В годы нарастающей реакции, которые совпадают с последним двадцатилетием жизни Кранаха, эта линия берет верх в его творчестве На первый план выдвигаются декоративные приемы изображения, живопись становится мелочной и сухой. Эти черты еще усугубляются тем, что производство картин в мастерской Кранаха приняло теперь почти массовый характер. Сказочные и мифологические сюжеты трактуются чисто внешне, в плане их литературной развлекательности. Беспрестанно повторяется образ белокурой тонкой женщины с рыжеватыми волосами, узким разрезом глаз, изогнутым телом, жеманными движениями. Условная идеализация образов соединяется с натурализмом деталей. Вялые, исполненные манерности фигуры облачаются художником в аристократические костюмы. Проскальзывают элементы эротики. Пейзаж утрачивает свое значение, подчиняясь трафаретной схеме. Кранах становится родоначальником немецкого маньеризма. В этом смысле особенно характерны его поздние картины на мифологические темы—«Аполлон и Диана» (1530; Берлин), «Венера с амуром» (Рим), «Суд Париса» (1529; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Венера» (1532; Франкфурт-на-Майне).

Ряд важных явлений немецкого Ренессанса 16 в. связан с Аугсбургом, где развивается особая линия немецкой художественной культуры. Рядом с Гольбейном Старшим в Аугсбурге работал Ганс Бургкмайр (1473—1531), который в своем творчестве также был проводником классических тенденций. Ранние произведения Бургкмайра, выполненные по заказу одного из ayгсбургских монастырей многостворчатые алтари с изображением римских храмов (базилики св. Петра, 1501; церкви Сан Джованни в Латерано, 1502, и другие,— все в Аугсбурге), еще близки к немецкой живописи 15 в. Но уже в «Марии с младенцем» 1509 г. (Нюрнберг) Бургкмайр вводит элементы полувымышленной, полузаимствованной из итальянских образцов классической архитектуры и ренессансного орнамента. Те же черты сильнее всего выступают в ряде его гравюр на дереве, выполненных около 1510 г. (например, в серии аллегорий добродетелей, пороков и планет, изображающих фигуры, окруженные богатой, тщательно разработанной ренессансной орнаментикой).

Вершину реалистических достижений творчества Бургкмайра представляют его иллюстрации к сочинениям императора Максимилиана «Вейскунинг» (1516) и «Тейерданк» (1517), где дается ряд живых жанровых сцен, включающих множество бытовых деталей и элементов классического орнамента. В качестве лучших живописных произведений Бургкмайра следует отметить два триптиха — «Иоанн на Патмосе» 1518 г. и «Распятие» 1519 г. (оба в Мюнхене). Их отличают свободное расположение фигур, ясное и верное построение пространства, реалистическая трактовка пейзажа, гармонически продуманный колорит. Особенно интересен своим великолепно разработанным тропическим пейзажем «Иоанн на Патмосе».

В поздних картинах—«Эсфирь перед Артаксерксом» (1528; Мюнхен), «Битва при Каннах» (1529; Шлейссгейм)— Бургкмайр выступает как типичный маньерист. От Бургкмайра осталось также несколько портретов, из которых выделяется известный «Автопортрет с женой» 1509 г. (Вена).

С Аугсбургом связан в начальный период своей творческой деятельности один из великих мастеров немецкого Возрождения — Ганс Гольбейн Младший (1497—1543).

Гольбейн — художник совершенно другого типа и темперамента, нежели Дюрер. Будучи человеком следующего поколения, сыном и учеником живописца, в значительной мере перешедшего на путь Высокого Возрождения, Гольбейн в гораздо меньшей степени, нежели Дюрер, связан со средневековыми традициями. С юных лет он проникся новыми, светскими идеями; ироническое отношение к старой церкви, интерес к античности, любовь к знанию, к книге характеризуют уже самые первые его творческие шаги. Семнадцати-восемнадцатилетним юношей Гольбейн вместе со своим братом Амброзиусом, рано умершим художником, покинул родной город и переехал в Базель. Здесь он сразу оказался в ближайшем окружении находившегося тогда в Базеле Эразма Роттердамского. Базель был в то время университетским городом и значительным культурным центром. Вокруг Эразма группировались ученые и гуманисты, в городе широко было развито печатное дело. Направление искусства Гольбейна определилось здесь очень быстро. Он сразу проявил себя как крупный портретист, как выдающийся мастер книги и прекрасный декоратор. К религиозной тематике он обращался значительно реже других художников, при этом превосходя их в чисто светском истолковании сюжетов.

Творческий путь Гольбейна отличается ясностью и определенностью. Уже в ранних юношеских работах, например в портретах базельского бургомистра Мейера и его жены 1516 г. (Базель), полностью выражается характерное для него отношение к человеку. Черты внутренней и внешней гармонии, уравновешенности и спокойствия, которых так мучительно искал Дюрер, легко и естественно становятся основой образов Гольбейна. Художник создает в своих картинах ясный гармонический мир. Люди на его портретах живут в полном единении с окружающими их предметами. Им легко дышится в отведенном для них пространстве. Движения их плавны и неторопливы, лица — спокойны. Одним из основных качеств Гольбейна является присущее ему обостренное ощущение красоты предметного мира. Он придает сугубое значение передаче пластических свойств предметов, построению ясно обозримого пространства, созданию световой и воздушной среды. Его внимание привлекают к себе особенности материалов, из которых сделаны изображаемые им веши. Он становится виртуозом в передаче окружающих человека аксессуаров, одежды. Но прежде всего притягательная сила его портретов заключена в их особой естественности и ясности, в той органичности, с которой выражается в них жизнеутверждающее, оптимистическое мировоззрение. Персонажи Гольбейна — это исполненные разумной уверенности люди Возрождения. В них не ощущается и тени душевной раздвоенности или мятежности героев Дюрера. Волевое начало выражено в них в более сдержанной форме. При этом художник неизменно подчеркивает социальную природу своих моделей: в любом из его персонажей без труда узнаются аристократы, бюргеры, купцы или ученые.

Лучшие свойства искусства Гольбейна со всей силой сказываются уже в ранний, базельский период его творчества. Прекрасным образцом в этом смысле является известный портрет молодого гуманиста Бонифация Амербаха (1519; Базель) — одно из лучших портретных изображений Гольбейна, показывающее всю привлекательность его уравновешенного крепкого реализма. В этом произведении создан образ представителя новой европейской интеллигенции, вышедшего из-под власти церкви, всесторонне развитого, красивого физически и цельного духовно, окруженного ореолом особого благородства. Портрет очень хорошо скомпонован: ствол дерева и дубовая ветка за плечом Амербаха на фоне неба придают ему особую воздушность.

Общая направленность интересов Гольбейна естественно сближает его с кругом немецких гуманистов. В эти годы художник неоднократно писал портреты Эразма Роттердамского; среди них выделяется профильный портрет Эразма 1523 г. (Лувр).

Гольбейн был одним из крупнейших графиков своей эпохи. Рисунки его полны неувядающей свежести. Особенно хороши многочисленные портретные зарисовки, над которыми он работает в течение всей жизни. К ранним годам относятся блестящие рисунки «Портрет Парацельса» (1526; Базель) и «Портрет неизвестного» (ок. 1523 г.; Базель), выполненные черным карандашом и цветными мелками. По глубокой жизненности и в то же время по изяществу, точности и свободе их можно назвать подлинно новаторскими.

Передовой характер искусства Гольбейна с большой силой обнаруживается также в его книжной графике. В базельские годы, особенно в 1516—1526 гг., он развертывает широкую деятельность как мастер книги. Еще совсем юношей, вскоре после приезда в Базель, он создал восемьдесят перовых рисунков к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (1515—1516). Особый интерес представляет выполненная Гольбейном серия гравюр на дереве «Образы смерти» (1523—1526), вырезанная замечательным резчиком Гансом Лютцельбургером (первое издание гравюр датируется 1538 г.). Типичная для эпохи тема — изображение смерти в образе скелета, похищающего людей всевозможных сословий и возрастов,— явилась для Гольбейна поводом к созданию ряда изображений, ярких своей социальной направленностью. Эта серия состоит из маленьких гравюр аллегорического содержания, изображающих выразительные эпизоды, полные недвусмысленной насмешки над высокопоставленными лицами — императором, королем, папой, кардиналом и т. д.

В 1516—1529 гг. Гольбейн усиленно работал также над книжной орнаментацией, выполняя множество титулов, виньеток, обрамлений, инициалов для гуманистической, а позже реформаторской литературы. В них он выступает как первоклассный декоратор, прекрасно знающий классический орнамент, и в то же время как рисовальщик, свободно владеющий искусством изображения обнаженного тела.

Искусство Гольбейна как декоратора привлекало внимание его современников.. Наиболее ранней заказной работой художника (1515) такого рода была роспись крышки стола (хранится в разрушенном состоянии в музее Цюриха), на поверхности которой представлен ряд забавных бытовых сцен и аллегорических изображений. Между 1521 и 1530 гг. Гольбейн выполнил несколько монументальных стенных росписей по заказу городских властей Базеля и отдельных жителей Базеля и Люцерна.

Первая из этих работ — роспись дома люцернского бургомистра Якоба Гертенштейна (1517—1518). В 1521 г. художник получает заказ на роспись большого зала базельской ратуши (закончена позже, в 1530 г.). Оба цикла фресок до нас не дошли. Но по сохранившимся рисункам, старым копиям и описаниям можно судить об их содержании. Господство в этих росписях мифологических сюжетов не мешало наличию в них определенной морализующей программы (что весьма характерно для немецкого гуманизма). Насколько можно судить, Гольбейн свободно располагал на стенах домов многофигурные сцены с развернутым действием, содержащие реалистически трактованные фигуры, которые окружала архитектура или классическая орнаментика. Элементы героики соединялись здесь с жанровостью. Ряд военных сцен восходил, несомненно, к событиям тех лет. Кроме того, Гольбейном выполнены были росписи частного дома золотых дел мастера Бальтазара Ангельрота (так называемого Дома танца) с изображениями танцующих крестьян (1520—1522) и фасада дома, принадлежавшего Бонифацию Амербаху в Базеле.

Гольбейн оставил также много первоклассных рисунков пером и акварелью для оконной живописи, сделанных пластично, свободно и легко, отличающихся полной освобожденностью от скованности и угловатости средневековья (например, рисунки с изображением двух единорогов, с фигурой св. Елизаветы Венгерской в Базельском музее).

На эти же базельские годы приходится ряд живописных работ Гольбейна религиозного содержания. Среди них наиболее известны «Мертвый Христос» (1521; Базель) и знаменитая «Мадонна бургомистра Мейера» (1526; Дармштадт).

«Мертвый Христос»—произведение необычное для всей эпохи Ренессанса. Оно представляет собой не общепринятое условно-идеализированное изображение тела Христа, а неукоснительно точную штудию мертвеца с открытыми остановившимися глазами, отпавшей нижней челюстью и судорожно вытянутым телом. Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиозных догм, которая граничит с безбожием.

«Мадонна бургомистра Мейера» является едва ли не самой итальянизирующей из всех религиозных композиций -в искусстве немецкого Ренессанса. Об этом свидетельствуют ее ясная, несколько бесстрастная гармония, симметричное построение с выделенной главной фигурой посредине и равным количеством фигур по сторонам, идеальные типы богоматери и младенца, спокойно падающие прямые складки одежд, продуманная согласованность красочных сочетаний. Только присутствие заказчиков у ног богоматери указывает на северное происхождение картины. Эти фигуры составляют своеобразный групповой портрет, в основу которого положена тщательная работа с натуры. Об этом свидетельствуют сохранившиеся великолепные портретные зарисовки самого Мейера, его жены и дочери (ныне в Базельском музее).

В 1526 г. Гольбейн совершил свою первую поездку в Англию. Как и все немецкие художники того времени, он много путешествовал. В Италии он был, по-видимому, дважды — в 1518—1519 и, возможно, также в 1530—1531 гг.; он посетил Францию и Нидерланды. В Англии он пробыл в этот раз два года. Сблизившись с Томасом Мором, он тем самым был введен в круг высшей английской интеллигенции. Между 1526 и 1528 гг. им выполнено в Лондоне несколько работ. От 1527 г. сохранился подготовительный к неосуществленной картине рисунок пером, изображающий многочисленную семью Томаса Мора (Базель). В том же году Гольбейн пишет самого Томаса Мора (Нью-Йорк, музей Фрик), в 1528 г. выполняет портрет немецкого астронома Кратцера (Париж).

В 1528 г. Гольбейн возвратился в Базель. Однако ему не суждено было остаться здесь надолго. В 1528—1529 гг. в городе развернулись события, сильно изменившие уклад жизни и условия работы для художника. Религиозные распри привели к низвержению католицизма; Базель стал протестантским городом. Прокатилась волна иконоборчества, из церквей были удалены и уничтожены произведения живописи и скульптуры.

Гольбейн оставался в Базеле до 1532 г. За это время он окончил роспись большого зала базельской ратуши, написал портрет своей жены с детьми (1528— 1529; Базель) и выполнил большую серию иллюстраций к Библии (91 гравюра на дереве, изданы в 1538 г.). Эти явно протестантские по своей направленности иллюстрации представляют собой свободные от спиритуалистического оттенка бытовые сцены трезво морализирующего характера.

В 1532 г. Гольбейн окончательно переезжает в Англию. Последние одиннадцать лет своей жизни он почти всецело посвятил портретному искусству. Оказавшись сначала в кругу немцев, проживавших в Лондоне, он пишет ряд портретов немецких купцов. Художник достигает теперь зенита своего мастерства. Об этом свидетельствует великолепный портрет немецкого купца Георга Гисце (1532; Берлин). Изображение молодого дельца, представленного в обстановке своей лондонской конторы, выполнено с подлинным блеском. В полную силу развернулось здесь огромное живописное дарование художника; Гольбейн показал себя одним из блестящих колористов своей эпохи. Портрет строится на звучных сочетаниях зеленого, черного, розового и желтоватых оттенков, составляющих между собой прекрасный аккорд. Виртуозно написаны шелковая розовая рубашка, ковер на столе и цветы в стеклянном сосуде. Осанка Гисце исполнена достоинства и горделивого спокойствия. Он неотделим от окружающего его мира добротных, красивых вещей.

К портрету Гисце близко примыкает насыщенный множеством аксессуаров двойной портрет французских посланников (1533; Лондон). К лучшим произведениям этих лет должны быть отнесены «Портрет королевского сокольничего Роберта Чизмена» (1533; Гаага, Маурицхейс) и дрезденский «Портрет Моретта» (1534—1535). Последняя работа — одно из наиболее выдающихся произведений зрелого стиля Гольбейна. Художник подчеркивает высокое социальное положение человека, облачая его в пышное одеяние из мехов и бархата, помещая на фоне нарядной драпировки. С замечательным мастерством написано сильное лицо Моретта, его руки, перчатки, все детали костюма. Тонко обыграно колористическое сопоставление темно-зеленого фона с черным костюмом, сквозь прорези рукавов которого выступает ослепительно белый цвет рубашки(илл.337).

С 1536 г. Гольбейн стал придворным художником английского короля Генриха VIII. С этого времени в его искусстве начинают в какой-то мере проявляться черты упадка. Окруженный ореолом европейской славы, он слишком увлекается своим высоким положением, слишком поддается в своем творчестве запросам, а подчас и капризам английской знати. Широко известные портреты Гольбейна последних пяти лет его жизни: Генриха VIII (1539—1540; Рим), королевы Джен Сеймур (1536; Вена), Христины Датской (1538; Лондон), Эдуарда принца Уэльского (1538—1539; Нью-Йорк) хотя и выполнены с большим вниманием и виртуозностью, в то же время отличаются некоторой сухостью, однообразием характеристик и мелочностью в отделке деталей.

Наиболее ценное из того, что было создано в последние годы жизни Гольбейна,— это его портретные рисунки, еще более совершенные, нежели те, что он выполнял в свои ранние годы. Богатейшая коллекция этих рисунков, хранящаяся в Виндзорском дворце, показывает Гольбейна как одного из лучших рисовальщиков в мировом искусстве.

Значение творчества Гольбейна уже при жизни художника выходит далеко за пределы его родины. Особенно важную роль сыграло его искусство для форми-рования английской портретной живописи.

\* \* \*

Немецкая скульптура в 16 в. не достигла такого высокого уровня развития, как живопись и графика. Однако хотя среди скульпторов этого столетия не было художников, равноценных Дюреру или Гольбейну, все же целый ряд мастеров скульптуры вполне может быть отнесен к передовой художественной культуре Возрождения. Правда, в скульптуре развитие ренессансных элементов наталкивается на несравненно большее сопротивление церковных готических традиций, чем в живописи (тем более что скульптура в это время связана главным образом с церковными заказами). Религиозная борьба 10 столетия сильно осложнила развитие пластики; одним из косвенных следствий реформации были попытки усиления традиционной католической церковной скульптуры. Это привело, в частности, к крайней утрировке готических форм, нередко доходящих в произведениях церковных скульпторов 10 в. до чудовищной уродливости. В произведениях мастеров вроде Андреаса Моргенштерна или анонимного Верхнерейнского мастера Н. L. безудержная экспрессия жестов и нагромождение складок одежд превратились в совершенно фантастические вычурные плетения затейливого орнамента, а человеческие образы приобретают болезненный, подчас грубо физиологический оттенок. Лишь немногие из скульпторов, продолжающих работать в позднеготической традиции, сохранили чувство меры и некоторую жизненность образов. Таков, например, Николаус Хагенауэр, создавший центральную скульптурную часть Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда. Хотя этот мастер включил в торжественную и экспрессивную группу святых со св. Антонием в центре также и маленькие фигурки крестьян, подносящих св. Антонию скромные дары — петуха и свинью, все же жизненные реалистические элементы во всех этих статуях почти полностью парализованы готической условностью поз, жестов и неслаженностью пропорций.

Наиболее интересные произведения немецкой скульптуры 10 в. связаны с совершенно другим кругом художников — с теми, кто так или иначе пытался разрабатывать в своих произведениях принципы ренессансного реализма.

Центрами ренессансных течений в немецкой скульптуре 10 в. были те же самые передовые южногерманские города, в которых развивалось творчество величайших живописцев немецкого Возрождения — Дюрера и Гольбейна. Именно в Нюрнберге и Аугсбурге работали крупнейшие немецкие скульпторы времен реформации и Крестьянской войны — Петер Фишер Старший и Адольф Даухер, так же как и наиболее интересные художники второго ранга — Панкрац Лабенвольф, Грегор Эрхарт, Адам Крафт, Венцель Ямницер. Наибольший интерес среди всех этих мастеров представляет Петер Фишер Старший (ок. 1400—1529), родившийся в Нюрнберге и проживший там всю свою жизнь. В унаследованной от отца бронзолитейной мастерской Петер Фишер по старинному цеховому обычаю работал совместно со своими сыновьями; таким скромным ремесленником он и выглядит на своем скульптурном автопортрете, который помещен в нижней части его главного творения — раки св. Зебальда в церкви этого святого в Нюрнберге (1507—1519). В своих архитектурных и декоративных деталях этот памятник содержит еще много отголосков готики, правда, сильно смягченных и успокоенных строгим и ясным ритмическим строем всего произведения(илл.308б). Наиболее интересно в нем множество разнообразных фигур (в треть человеческого роста и меньше), которые в изобилии населяют это сложное полуархитектурное, полускульптурное произведение. Фигуры апостолов, стоящие на консолях верхней части раки, очень далеки от готических; их благородные героизированные образы, несущие на себе ясный отпечаток идей ренессансного гуманизма, перекликаются с образами Дюрера, хотя и лишены их психологической глубины. Так, например, в статуе апостола Павла, волосы которого ложатся плавными прядями на плечи, а длинная борода расчесана с почти геометрической строгостью, художник не только создал образ, исполненный ясности и спокойствия, но и воплотил также какое-то далекое воспоминание об итальянских образцах, воспринятое им скорее всего через того же Дюрера. Старый мастер, по-видимому, не был в Италии, но он посылал туда своих сыновей; его главный помощник — второй сын, Петер Фишер Младший (1487— 1328)—является автором «Геркулеса» и других античных фигур, которые расположены у подножия раки и вносят в ее полуготическое оформление неожиданный языческий элемент. Не менее значительным произведением Петера Фишера Старшего были созданные им в 1512—1513 гг. широкоизвестные бронзовые статуи легендарных королей средневековья — короля Артура и Дитриха Бернского (или Теодориха), которые украшают гробницу императора Максимилиана I в дворцовой церкви в Иннсбруке. Хотя эти одетые в латы и шлемы фигуры наделены воинственным феодальным обликом, они еще дальше отстоят от готической условности и экспрессии, чем апостолы на раке св. Зебальда: их позы спокойны; фигура короля Артура построена по правилам равновесия, которые восходят к античным статуям; воплощенные в этих статуях человеческие характеры свободны от экзальтации или надменной чопорности образов старых надгробий. Эти скульптуры знаменуют высший пункт развития ренессансных принципов в немецкой скульптуре эпохи Возрождения. К числу интереснейших произведений Петера Фишера принадлежит также гробница графа Отто фон Хеннеберга(илл.309).

Сыновья Петера Фишера Старшего продолжали и разрабатывали ясные и простые реалистические принципы искусства своего отца, хотя ни один из них не мог сравниться с ним по масштабу дарования. Склонности их все же различны; наиболее привержены к реалистическим исканиям Возрождения были упоминавшийся выше Петер Фишер Младший, который много работал над изображением обнаженного человеческого тела (например, в бронзовой плакетке с изображением Орфея и Эвридики, ок. 1515 г.), а также третий сын Фишера—Ганс (ок. 1488—1550), автор незаурядной для немецкого Возрождения бронзовой статуэтки юноши (ок. 1530 г.; Вена), явно восходящей к итальянским образцам. Пятому сыну Фишера— Паулю (ум. в 1531 г.) принадлежит одна из самых известных статуй немецкого Ренессанса — так называемая Нюрнбергская мадонна (дерево, ок. 1525—1530), изящная и лирическая, сохраняющая некоторые традиционные готические черты.

Наиболее ярким после Фишера Старшего немецким скульптором 15 в. был Адольф Даухер (ок. 1460/65—1523/24), родившийся в Ульме и с 1491 г. поселившийся в Аугсбурге. Им выполнены ярко реалистические бюсты на скамьях для хора Фуггеровской капеллы в церкви св. Анны в Аугсбурго (1512—1518; затем в Берлинском музее); особенно интересна своей жизненной полнотой и пластической силой его «Юдифь с головой Олоферна». Реалистические ренессансные принципы, выраженные без особенной индивидуальной яркости, но достаточно последовательно и отчетливо, свойственны также его большой группе «Оплакивание Христа» в алтаре той же капеллы.

Нюрнбергскому мастеру Адаму Крафту (1455/60—1509) принадлежит серия рельефов, изображающих «Крестный путь» (1505—1508), в которых чрезвычайно сильны жанровые реалистические элементы. Типы и костюмы взяты из окружающей художника жизни, связь между фигурами строится на реальном драматическом действии, выраженном естественно и просто, без готической утрировки и условности. Чисто светский бытовой мотив использует Крафт в рельефе, украшающем здание городских весов в Нюрнберге (1497).

Среди нюрнбергских мастеров более младшего поколения наиболее интересной фигурой может быть признан Панкрац Лабенвольф (1492—1563), автор широкоизвестной статуэтки «Человек с гусями» (ок. 1550 г.), выполненной из дерева и повторенной в бронзе на одном из нюрнбергских фонтанов. В этой статуэтке с неожиданной для искусства Германии середины 16 в. простотой и искренностью создан образ немецкого крестьянина, добродушного и приветливого, совершенно свободный от обычной для подобных фигур того времени гротескной утрировки. Лабенвольфу принадлежит также хорошо моделированная статуя амура для фонтана во дворе нюрнбергской ратуши (1550—1557).

Ко второй половине века реалистические тенденции в нюрнбергской скульптуре угасают. Античные и ренессансные образы становятся достоянием ученых знатоков или щеголяющих своей образованностью придворных. Именно на этот узкий круг ценителей работает золотых дел мастер Венцель Ямницер (1508—1585), тонкий виртуоз ювелирного искусства, но в то же время манерный и вычурный художник, далекий от строгой ясности и глубины дюреровского искусства.

К середине 16 в. в связи с теми глубокими социальными и экономическими потрясениями, которые довелось испытать в это время Германии, вся немецкая культура в целом и немецкое искусство в частности приходят в состояние глубокого упадка. Во второй половине 16 в., после ухода со сцены последних мастеров немецкого Возрождения, искусство Германии на долгие годы замерло в своем поступательном развитии.